

O Pensar no Cinema
Considerações sobre a Imagem

Joana da Silva Pinto Góis Costa

**Dissertação de Mestrado em Filosofia,
especialização em Estética**

Abril de 2015

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em Filosofia, especialização em Estética, realizada sob a
orientação científica do Professor Doutor Nuno Venturinha

Aos meus pais

Agradecimentos

Quero expressar a minha mais sincera gratidão ao Professor Nuno Venturinha pelo seu constante e sempre generoso contributo durante a escrita desta dissertação, pelos conhecimentos que partilhou durante o seu seminário de Questões de Antropologia Filosófica e que intensificaram o meu apreço pela filosofia, e, também, por aqueles ensinamentos mais subtis mas preciosos que transmitiu ao ser a pessoa que é.

Desejo também deixar um agradecimento à Professora Maria João Mayer Branco, por ter inspirado o projecto desta tese e por ter disponibilizado o seu auxílio. E um profundo obrigado à minha família, que me apoia incondicionalmente, a todos os amigos com quem discuti ideias e me motivaram até ao fim, à Inês pelo companheirismo no retiro de escrita, e à Rita e à Sara pelo último empurrão.

O Pensar no Cinema: Considerações sobre a Imagem

Thinking in Cinema: Reflexions on Image

Joana da Silva Pinto Góis Costa

Resumo

A dissertação tem como propósito o estudo da imagem em movimento como mobilizadora do pensamento e a averiguação da possibilidade de um lugar de liberdade e transformação para uma comunidade de espectadores do cinema. Mediante o esclarecimento dos processos da actividade do pensar no mundo das aparências, do juízo estético e crítico, e da investigação sobre o envolvimento político da imagem, analisa-se o caso concreto de duas obras do cineasta Robert Bresson: *Un Condamné à mort s'est échappé* e *Pickpocket*.

Palavras-chave: cinema, encarnação, espectador, imagem, liberdade, pensamento, Robert Bresson.

Abstract

The aim of this dissertation is the study of moving image as motivator of the thinking process as well as the evaluation of a potential freedom and transformation space for the community of cinema spectators. After clarifying the processes of the thinking activity in a world of appearances, of aesthetic and critical judgment, and after investigating the political implications of the images, two works by the filmmaker Robert Bresson – *Un Condamné à mort s'est échappé* and *Pickpocket* – are analysed.

Keywords: cinema, fragmentation, freedom, image, Robert Bresson, spectator, thinking.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo I.....	4
Capítulo II.....	12
Capítulo III.....	21
Capítulo IV.....	31
Capítulo V.....	46
Conclusão.....	53
Bibliografia.....	55

Introdução

Do período de transformação industrial que lançou as sementes para o mundo como o conhecemos hoje, nasceu, no meio de todas as outras máquinas, o cinematógrafo e logo iniciou ele mesmo outros processos de transformação. O cinema deu os seus primeiros passos na conturbada primeira metade do século XX, onde as ideologias totalitárias geradoras de derivas identitárias na sociedade foram fortemente contrapostas por uma liberdade extrema das artes que se reinventavam a cada momento e deixavam contemplar além dos limites impostos. Herdeiro desse espírito inventivo de que a arte moderna goza, e imbuído de uma extraordinária energia e experimentação próprias da sua juventude, o cinema prometia um percurso em aberto onde caberiam todos os possíveis. Assim, o cinema reclamou durante algum tempo o espaço de reflexão estético-filosófica até então consagrado às outras artes – que ao longo do século se divorciaram cada vez mais do seu público. Mais tarde, e ironicamente, é com o fim dos impérios e a instauração generalizada da paz, da democracia, e do capitalismo no Ocidente que surgiu esse novo fenómeno em ascensão da sociedade e cultura de massas, retornando-se a um ponto de extinção do indivíduo em nome de uma pobre elegia do comum homogéneo. Apesar disso, o cinema ainda conservou durante algum tempo a chama do imprevisto. E mesmo depois de totalmente absorvido pela indústria do entretenimento, passando a funcionar como forma de evasão passiva e ao “serviço do processo vital da sociedade”¹, há vezes, como a de Jean-Luc Godard, que continuamente se erguem no sentido de debater, nesse mesmo território, a potencialidade de uma democratização do pensar pela arte do cinematógrafo.

Deste modo, tendo em conta o carácter realista da sua imagem de reprodução fotográfica do mundo e estando em crer que o dispositivo cinematográfico, como sustentado por João Mário Grilo, “deve ser entendido como fazendo parte de uma história da visão” ou de uma “história da ênfase do olhar”², consideramos urgente, no contexto contemporâneo de proliferação imagética, um estudo da imagem. Esta investigação pretende, assim, distinguir que elementos da imagem cinematográfica favorecem o movimento do pensar sobre esse mundo e carregam consigo um espaço livre a ser construído pela comunidade – fazendo com que os múltiplos lugares daqueles que olham sejam imprescindíveis –, analisando igualmente quais os que cedem às tendências actuais de uma imagem unívoca da coação ao silêncio e que põem o seu contemplador à margem de qualquer reflexão.

¹ Arendt, H., “A Crise na Cultura: O seu Significado Social e Político” in *Entre o Passado e o Futuro*, p. 215.

² Grilo, J. M., *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*, p. 23.

Neste sentido, esta dissertação tratará então o tema do estatuto complexo das imagens e das condições do pensamento livre no âmbito específico da imagem em movimento, apoiando-se na apreciação de duas obras do cineasta francês Robert Bresson – *Un Condamné à mort s'est échappé* e *Pickpocket*. Para tal, desenvolver-se-á uma reflexão em condição de abertura, não se restringe a nenhum autor específico e que se reveste de um cariz fragmentado (reflector das próprias matérias presentes na obra do autor), onde cada compasso ganhará um sentido maior depois de concluído o percurso.

Como tal, o primeiro capítulo ocupar-se-á da ponderação das actividades mentais e, mais particularmente, da razão especulativa de acordo com as considerações de Hannah Arendt no primeiro volume de *The Life of The Mind*, dando especial atenção à segunda parte deste: *Mental Activities in a World of Appearances*. A averiguação recairá, de modo geral, sobre aquilo que fundamentalmente interessa para o estudo da imagem cinematográfica, nomeadamente, o pensamento reflexivo e as condições de aparição das actividades espirituais no mundo sensível. Para tal, deixará pistas para a hipótese de um trazer à expressão na imagem as ideias da razão; mas também para uma observação sobre quais são as condicionantes de um pensar aliado à visão.

No segundo capítulo, uma vez que esta dissertação procura também promover a discussão sobre uma possível participação do espectador na construção de sentido da imagem, e sobre as supostas implicações políticas dessa participação e da falta dela, importa dar lugar a algumas considerações sobre a noção kantiana de juízos reflexivos e consequente modo de pensar alargado na *Crítica da Faculdade do Juízo* particularmente na “Crítica da Faculdade de Juízo Estético”, bem como na perspectiva política adoptada por Arendt sobre estes assuntos em *Lectures on Kant's Political Philosophy*.

Na sequência da reflexão sobre estes temas, o terceiro capítulo dará início ao estudo específico do estatuto possivelmente problemático que as imagens adquiriram no contexto contemporâneo. Recorrendo a *A imagem pode matar?* de Marie-José Mondzain, ir-se-á procurar esclarecimento sobre as conexões dessas imagens com a liberdade dos que olham e o tipo de violência que estas são capazes de administrar.

De seguida, e para que a tese se torne o mais palpável possível, proceder-se-á, num quarto momento, a uma análise pormenorizada dos filmes de Bresson tendo como base principal os apontamentos do próprio em *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Espera-se que o exame cuidado das suas técnicas da fragmentação anti-representacional, do uso de modelos e da minúcia da realidade material seja pedra-de-toque de um cinema que respeita os olhares e motiva o pensar dos espectadores.

O quinto e último capítulo será dedicado a mais algumas conclusões sobre o cineasta em foco, bem como ao lugar que este reserva aos seus espectadores na construção da imagem em comunidade, sendo também destinado à articulação final – que

se veio desenhando ao longo da dissertação e que se terminará com recurso ao ensaio “Nada Tudo Qualquer Coisa” de Marie-José Mondzain – entre a condição do espectador face às imagens na sua analogia com a condição política do cidadão na humanidade.

Capítulo I

Há vinte séculos que o mundo ocidental comunica, aprende e é informado através das imagens, e em pleno século XXI a mundialização das imagens e dos espectáculos das visibilidades é axiomática. Efectivamente, tendo a proliferação de visibilidades pelos vários meios de comunicação conquistado uma persistência e desregramento inéditos no quotidiano das sociedades contemporâneas, temos a impressão de estarmos a deixar o nosso olhar ser estimulado até um ponto em que não é exequível investir suficientemente sobre nenhuma imagem na sua singularidade. Justamente como o cineasta Robert Bresson sentiu necessidade de assinalar:

CINEMA, rádio, televisão, revistas são uma escola de desatenção: olhamos sem ver, ouvimos sem escutar.³

Na supracitada nota, o cineasta parece alertar-nos para uma presença constante das imagens em que a nossa capacidade de verdadeiramente contemplar é sistematicamente arrasada. Mas o que significa este “olhamos sem ver”? Um olhar que se limita à pura e mecânica recepção dos sentidos? Que poderia ser traduzido por um olhar que se vê privado da reflexão, significando o “ver”, nestes termos, um olhar aliado à razão?

Para uma averiguação sobre as repercussões deste regime de visibilidade, e suspeitando uma possível implicação política que este inclui, urge o apuramento sobre a afinidade das imagens com o pensamento. Mas antes disso, e para que as conclusões sejam profícuas, revela-se indispensável entender quais as relações que o pensamento estabelece com o mundo das aparências. Nesse sentido, voltamo-nos para o aprofundamento destas questões partindo do entendimento sobre a actividade do pensar que Hannah Arendt leva a cabo em *The Life of the Mind* e que, por sua vez, tem por base o esclarecimento de Immanuel Kant sobre a faculdade da razão.

Quando, como mostra Arendt, Kant distingue na “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” da terceira Crítica aquilo de que se ocupa o intelecto, faculdade da cognição (*Verstand*)⁴ daquilo de que se ocupa a razão, a faculdade do pensamento especulativo (*Vernunft*)⁵ dá-se um claro divórcio das duas faculdades e um transcender das capacidades da razão comparativamente às do intelecto, alongando-se, logicamente, a uma cisão entre o que se entende pelos verbos pensar e conhecer. Por consequência, Kant parece desembaraçar

³ Bresson, R., *Notas sobre o Cinematógrafo*, p. 95.

⁴ Arendt, H., *The Life of the Mind – One/Thinking*, p. 57.

⁵ Ibid.

alguns problemas teóricos ao veicular finalmente a legitimidade da filosofia se estender além dos limites da sensibilidade.

O intelecto, órgão do conhecimento aplicado a um domínio sensível de interpretação, encontra-se por esse mesmo motivo atrelado ao aparelho sensorial. Veja-se que todas as experiências sensoriais, entendidas pelo trabalho conjunto dos cinco sentidos – de uma natureza extremamente privada e por isso dificilmente comunicável –, são acompanhadas, ainda que de forma silenciosa, por uma impressão de realidade. O fundamento deste facto relaciona-se com a labuta do *sensus communis* que actua como uma espécie de sexto sentido ao adequar as sensações dos outros cinco a um contexto partilhado com a restante comunidade e, assegurando desta forma o acordo sobre a identidade dos objectos da experiência, garante subsequentemente a realidade da experiência individual. Isto faz de qualquer testemunho compreendido pelo intelecto um testemunho auto-evidente, mas tendo em conta que cada indivíduo continua, ainda assim, a perceber um mesmo objecto de forma inteiramente subjectiva, aquilo que o *sensus communis* realmente garante é a intersubjectividade, a capacidade de o indivíduo se relacionar com o mundo em seu redor. É importante frisar, em jeito de parêntesis, que a noção de intersubjectividade ocupará uma posição relevante mais adiante, na discussão do lugar da imagem no seio da comunidade e nas relações que esta estabelece entre os membros da mesma.

As questões cognitivas levantadas pelo intelecto são respondidas dentro da modalidade própria das aparências, ganhando estas, pelo carácter auto-evidente e irrefutável do sensível, contornos coercivos sobre aquele que decifra o aparelho sensorial. Pelo contrário, a razão toma como certa a existência do seu objecto de estudo, ocupando-se apenas do questionamento sobre o que significa esse existir. Assim, as questões que dizem respeito à razão pura são irresolúveis pelo raciocínio desse sexto sentido do senso comum, tal como pela sua extensão mais sofisticada que dá pelo nome de ciência, uma vez que ambas se ocupam da averiguação sobre a verdade ou falsidade das proposições. A faculdade do pensamento, apesar de também impelir ao critério de verdade, nunca se poderá traduzir em discernimentos divididos entre verdadeiro ou falso pelo simples facto de o pensamento não se reger pelos limites do mundo dado sensorialmente. Com efeito, a razão transcende as faculdades cognitivas do intelecto porque especula acerca de um supra-sensível, sobre a noção kantiana de coisa-em-si, de algo que é mas que não aparece, embora produza aparências. Esta concepção foi largamente considerada pela tradição teleológica, sendo a actividade do pensamento a fonte original da noção de espiritualidade.

Note-se que aparência é entendida, neste contexto, como agente da dupla função de revelar e deixar oculto, e que, partilhando as imagens da mesma lógica das aparências, importará compreender, mais adiante, se o pensamento sobre esta coisa-em-si que produz

aparências poderá ser motivado por estas e se, como tal, também as imagens terão essa capacidade.

O pensamento ocupa-se então, como Arendt sustenta, daquilo a que Kant chamou “ideias”, a saber: “a liberdade da vontade, a imortalidade da alma e a existência de Deus”⁶. Estas, enquanto matérias nunca dadas à experiência, são incognoscíveis, pelo que se poderá formular questões sobre elas, permanecendo todavia irrespondíveis se o critério for a validade comprovável. Por outras palavras, independentemente de também ser empregue na busca de conhecimento – uma vez que a razão é condição *a priori* para a capacidade de formulação de questões posteriormente respondíveis pelo intelecto –, tudo indica que o pensamento por si só, nunca deixará nada de tangível em seu rasto. E que, como tal, ele não se condiciona por um alcançar de resultados, cumprindo-se apenas em seu próprio benefício.

Arendt considera que a partir desse momento o conhecimento abriu mão da cognoscibilidade das substâncias transcendentais, uma vez que a descoberta kantiana negou inconscientemente o conhecimento daquilo que não aparece e a capacidade das ideias da razão pura apresentarem ou representarem a realidade. Ao sublinhar que as ideias da razão, mesmo sem aparência, *são* “para nós” – no sentido em que a razão não se pode impedir de pensá-las e de que elas são de grande interesse para os homens e para a vida do espírito – Arendt parece apontar um caminho: não há outro motivo para o pensar que não uma *necessidade*, um impulso interno para se realizar na especulação.

A própria meditação sobre o ego pensante – que não deverá ser confundido com o “eu”, uma vez que se move, por ser pura actividade, sem identidade, sem idade, sexo ou história de vida – motivou a crença de Kant na coisa-em-si, pois também ele não aparece para os demais nem mesmo para si próprio. De modo que além de uma faculdade que lida com invisíveis, a actividade do pensar não se manifesta a outro que não àquele que pensa. Ela é invisível e, por isso mesmo, não é da ordem do senso comum.

No entanto, Arendt considera que não se poderá dizer que o sujeito, ainda que só (alone) no lidar com a sua actividade invisível, esteja solitário (lonely). Escreve ela:

Pode dizer-se que o espírito tem a sua vida própria apenas na medida em que ele efectiva este relacionamento no qual, existencialmente falando, a pluralidade é reduzida à dualidade já implícita no facto e na palavra “consciência” ou *syneidenai* – conhecer comigo mesmo.⁷

⁶ *The Life of the Mind – One/Thinking*, p. 65. (Todas as citações de obras não editadas em português foram traduzidas pela autora desta dissertação)

⁷ *Ibid.*, p. 74.

Essa dualidade originária inerente à consciência, essa “cisão entre mim e o meu eu”, em que o ego pensante age sobre si, testemunha a natureza *reflexiva* que nos impede de falar, então, da actividade espiritual como um estado de pura solidão. Quer dizer, que acompanha todas as actividades, impedindo-as de se esquecerem de si, e logo não é ela própria uma actividade e traduz-se na simples acepção do *eu sou*, pura consciência de mim que assegura a continuidade de um eu nas múltiplas experiências de uma vida. É essa reflexividade, que, também, aponta precisamente para uma interioridade dos actos do espírito.

Assim, se o pensar é o estar só mas em diálogo sem som (embora não silencioso) consigo mesmo, ele é uma actividade especialmente reflexiva. Contudo, o ego pensante só se apresenta durante a actividade e não no seu estado latente, pelo que desaparecerá assim que esta cessar e o mundo sensorial se impor. Do mesmo modo, sempre que a actividade reflexiva e interior do espírito se inicia, há uma *retirada* deliberada da esfera das aparências, do que está presente para os sentidos. Por outras palavras, a actividade do pensar conduz o espectador a uma retirada do *mundo das aparências*. Desta forma, é o interromper da percepção do sensorialmente dado para operar reflexivamente que afasta a faculdade da razão do senso comum. O que implica que, ao ficar suspenso o sentimento de realidade, o homem condicionado na sua existência como parte integrante do sistema de aparências, em que também é aparência e ilusão, transcende (embora apenas espiritualmente) todas as suas condições durante os períodos em que o pensamento decorre. Além disso, uma vez que o pensamento é pura actividade, ele pode inclusive ser iniciado ou paralisado pela vontade. Logo, tendo em conta a intencionalidade da actividade do pensar, mais certo seria dizer que o pensador se *evade* do que se encontra presente para os sentidos na tarefa de representar para si o que se encontra ausente dos sentidos. Significa isto que o ego pensante activo se serve da “faculdade da intuição mesmo sem a presença do objecto”⁸. Melhor dizendo, activa-se a *imaginação*, a capacidade de transformar um objecto sensível na sua representação des-sensorializada destinada ao interior como se de uma imagem invisível se tratasse, cooperando com o espírito no lidar com as matérias invisíveis e sempre ausentes a que damos o nome de objectos-do-pensamento.

O que ocorre então após a dupla transformação acima descrita expressa-se na inversão das relações habituais: tudo quanto está fisicamente presente e aparece directamente aos nossos sentidos torna-se ausente, enquanto que o que sempre foi de natureza oculta para os olhos do corpo é agora evidente para os olhos do espírito. Desta feita, Arendt não só alega que aquele que pensa chega efectivamente a perder a noção de corporalidade e interromper as acções necessárias à manutenção da vida ordinária, como conclui que o pensamento é *fora de ordem*.

⁸ Kant citado em *The Life of the Mind – One/Thinking*, p. 76.

Prosseguindo a averiguação das razões que compatibilizam o supramencionado *continuum* de visibilidades com uma desatenção impeditiva da contemplação construtiva, e tomando estas últimas reflexões de Arendt como a pedra de toque da nossa análise, é-nos permitido chegar a algumas hipóteses. Se na pura actividade do ego pensante se dá uma incompatibilidade com o mundo das aparências, fica também assente que apenas com o cessar da actividade de interpretação sensorial se podem realizar os já mencionados processos de dessensorialização que devolvem a imagem representada, susceptível à produção de pensamento reflexivo sobre aquilo que se captou pelos sentidos. Assim, um dado objecto apenas poderá ser pensado quando o sujeito não é presencialmente afectado pelo mesmo.

Daqui, já poderemos concluir com mais segurança que o envolvimento activo com o sensorial implicado na presença constante das visibilidades suprime o tempo e espaço necessários à reflexão sobre cada imagem, revelando-se um verdadeiro obstáculo ao pensamento do individuo – e também do colectivo, como verificaremos ao continuar o trabalho de elucidação sobre as actividades espirituais.

Não obstante o delineamento feito até este ponto acerca da invisibilidade constitutiva das actividades do espírito, sabemos que lhes é praticável uma residência no mundo das aparências. E essa graça surge por via da palavra. Os seres pensantes têm em si o ímpeto de falar, de tornar manifesto pelo discurso – seja para o exterior ou para o próprio “eu” espiritual – o que pensam. Arendt, evocando Aristóteles e o seu fraco poder de decisão sobre o pensamento ser origem da fala ou o inverso, e uma vez que palavras significantes e pensamento se assemelham, delega ao discurso um envolvimento indispensável na indagação acerca do significado. Jamais poderia a necessidade de razão ser satisfeita sem o pensamento discursivo. Todavia, é importante não confundir discurso com comunicação, posto que o pensar procede por palavras, mas não exige necessariamente que estas se expressem sonoramente para se efectivar.

Embora cientes da absoluta necessidade de a razão se traduzir em palavra, importa salientar que nenhuma língua tem o seu vocabulário adequado às necessidades da vida do espírito, parecendo não restar nenhuma outra solução que a de tomar de empréstimo o vocabulário destinado às experiências do senso comum. Desta feita, a irregularidade desfaz-se pelo processo metafórico, definido não no seu sentido habitual de um sistema de transferências, mas no sentido aristotélico de uma similaridade de relações entre coisas diferentes, assemelhando-se ao processo de uma analogia.

A metáfora oferece então ao pensamento sem imagens exemplos sensíveis que ilustram os conceitos abstractos, concretizando, desta forma, a ponte sobre o abismo entre a vida do espírito e a vida no mundo das aparências. A metáfora estabelece os fios com que o espírito se prende ao mundo garantindo a unidade da experiência dos seres pensantes. A respeito disto, o grande contributo de Arendt é fazer da metáfora a testemunha de que o corpo

e o espírito se pertencem, e de que a teoria dos dois mundos tão largamente explorada pela tradição filosófica é uma falácia metafísica. Em boa verdade, a conclusão a retirar é a de que a matéria sensível se inscreve no pensamento de tal forma que o ego pensante nunca abandona totalmente o mundo das aparências. Mas, mais do que isso, Arendt arrisca dizer que a irreversibilidade da relação expressa na metáfora – a saber, o facto de a compreensão dos dados não-aparentes ser cumprida por analogia aos dados interpretados pelos sentidos corporais, não se verificando o oposto – vem provar que o mundo das aparências tem até primazia na faculdade de pensar. Naturalmente, este enunciado servir-nos-á para a cogitação do funcionamento da imagem com a razão especulativa, partindo do pressuposto de que é possível uma imagem suscitar a analogia com as tais “ideias”, e, conseqüentemente, motivar o movimento do pensar sobre elas.

É com certeza por esta evidência, que se justifica que desde o início da filosofia formal se tenha concebido o pensamento em termos de um dos cinco sentidos, a saber, o sentido da visão. Do mesmo modo, o melhor pensar é expresso, na tradição ocidental, por um “melhor ver”, enquanto acto de aceder à verdade, à contemplação de uma evidência, ao advento de uma imagem clara e nítida.

É indubitável que raramente se encontram exemplos de audição ou outros sentidos como modelo para o espírito pensante, talvez porque este último é o mais cognitivo dos cinco. Arendt serve-se da pesquisa de Hans Jonas sobre as vantagens da visão como metáfora-guia para reflectir sobre esta. A sua pesquisa aponta no sentido de uma maior distância, visto que ela é a condição mais básica para o funcionamento da visão (ao contrário dos outros sentidos) – o objecto observado e o observador não se afectam directamente (como afectará o gosto, o olfacto ou o tacto) – e para uma maior liberdade de escolha (partilhada apenas com o tacto). Já no que diz respeito aos inconvenientes da metáfora, Arendt argumenta que, ao fazer corresponder as matérias do espírito às do mundo visível, ela expõe-nos ao mesmo risco de ilusão e erro a que os nossos olhos sistematicamente nos induzem perante as aparências. Como tal, quando esta metáfora intervém como evidência suficiente, tão satisfatória que chega a ganhar contornos de irrefutabilidade e a dispensar argumentos discursivos, ela torna-se um perigo para o pensamento especulativo.

Neste sentido, Arendt adianta as considerações de vários filósofos que apontam uma desconformidade entre o discurso pelo qual o pensar se manifesta ao mundo e a intuição, tida como a verdade possível acerca das matérias incognoscíveis de que se ocupa a filosofia. Veja-se que, conforme recuperado pela autora, no Filebo a intuição surge “quando um instante de *insight* (*phronesis*) geral resplandece, e o espírito... é inundado de luz.”⁹, não se constituindo como uma conclusão mas como uma intuição. E assim, por outras palavras, a própria

⁹ Platão citado em *The Life of the Mind – One/Thinking*, p. 117.

terminologia de Platão (luz, *insight*) denuncia a percepção do testemunho da verdade acerca das coisas do pensamento se operar nos termos da visão. A verdade está então inevitavelmente baseada no mesmo género de auto-evidência axiomática a que o *noûs* está condicionado, incumbindo ao *logos* a única função de um caminho para chegar à intuição súbita. Com efeito, a auto-evidência parece ser a única especificidade que impediria a verdade de se compadecer com critérios gerais e lhe permitiria, ao invés, demonstrar adequadamente “o acordo entre o conhecimento e o seu objecto”.¹⁰

Mas admitindo o carácter auto-evidente da verdade, não estaria aqui implicado neste raciocínio um destituir do discurso e, como tal, do pensamento? Hannah Arendt parece responder a esta questão quando afirma:

Tudo isto, obviamente, é apenas mais uma forma de dizer que a verdade, entendida na tradição metafísica nos termos da metáfora da visão, é inefável por definição.¹¹

Por outro lado, sabemos já que o pensamento, além de não dispensar o discurso para se tornar manifesto no mundo das aparências, não dispensa o discurso nem sequer para o seu próprio efectivar. Em consequência, o uso da metáfora da visão tem-se tornado cada vez mais escasso e o interesse deixou de residir na contemplação para residir no discurso, passando o critério de verdade a de constituir-se não na adequação do conhecimento ao seu objecto percebido sensorialmente, mas no axioma da consistência interna e não-contradição.

Considerando o modelo da escuta, menos apreciado pela tradição filosófica, a verdade é alcançada de um modo oposto ao do modelo visual: não pelo instante imóvel revelador, mas pela sucessão de instantes, implicando movimento e o percorrer de um caminho. Este modelo encontra-se, deste modo, mais compatível com a linguagem, que constrói sentido pela sequência de palavras, permitindo com isso romper com o carácter autoritário da verdade visual, bem como com a solidão essencial e metalinguística associada a esta. Todavia, é de suma importância ressaltar que também este modelo apresenta as suas debilidades, uma vez que a posição do sujeito que ouve é a da receptividade inactiva e passiva, e “o diálogo silencioso de mim comigo mesmo é pura actividade do espírito combinada com uma completa imobilidade do corpo”¹². Ou seja, o modelo parece despedir uma intencionalidade vinda do ouvinte, que, no entanto, se revela indispensável no acto de pensar.

¹⁰ Kant, citado em *The Life of the Mind – One/Thinking*, p. 120.

¹¹ *The Life of the Mind – One/Thinking*, p. 119.

¹² *Ibid.*, p. 122.

Em suma, se o final do pensamento jamais poderá ser o esclarecimento súbito de uma intuição, uma contemplação muda de uma auto-evidência, uma vez que se edifica pela sucessão das palavras de um discurso que se move ininterruptamente, sem nunca se deixar agarrar, podemos concluir com Arendt que:

(...) nada expresso por palavras pode jamais atingir a imobilidade de um objecto de simples contemplação. Comparado com um objecto de contemplação, o significado do qual se pode falar é fugidio; (...) ¹³

E se o modelo auditivo, pese embora mais adequado ao carácter linguístico do pensamento, também oferece resistências no que diz respeito à condição do pensar como actividade iniciada pela vontade, das metáforas até agora explanadas nenhuma nos serve.

O que Arendt acaba por concluir, após compreender que qualquer metáfora extraída dos sentidos será falível, uma vez que todos os sentidos são principalmente cognitivos e com uma finalidade última que é exterior a si, é que o pensamento se identifica com a noção de *noesis noeseos*. Ele movimenta-se circularmente desfazendo os seus próprios feitos e voltando de forma sistemática ao ponto de partida, à semelhança da figura de um *ouroboros*. Assim, não nos é possível falar de um produto final do pensamento, sendo a experiência do ego pensante mais adequadamente expressa pela metáfora desse movimento circular análogo ao processo vital.

Contudo, ainda que este último seja aquele contemplado por Arendt como mais acertado, todos os modelos da concepção filosófica do pensar nos interessam para um desvendar das possibilidades de a imagem mobilizar a faculdade da razão. Deveremos concluir, por exemplo, que as visibilidades, uma vez que apreendidas por esse sentido da visão, partilham dessa dificuldade essencial de despertar uma intuição súbita e tender a um dispensar do discurso? Estamos em crer que certas imagens se prestam a este género de coação de uma evidência totalitária à qual nenhum discurso e, conseqüentemente, nenhuma formulação especulativa, se coaduna. E no entanto, mantém-se a convicção absoluta de que a imagem pode potenciar o uso da palavra e iniciar a reflexão do seu contemplador sobre essas ideias do espírito, e de que a analogia desta superfície com as matérias invisíveis da razão é autêntica. Como escreveu Bresson:

TRADUZIR o vento invisível pela água que ele esculpe ao passar. ¹⁴

¹³ Ibid., p. 122.

¹⁴ *Notas sobre o Cinematógrafo*, p. 67.

Capítulo II

Dado o poder autoritário, relacionado com a supressão do discurso, que as imagens parecem poder infligir ao seu contemplador, e nunca olvidando que estas também se enquadram na categoria dos objectos estéticos, é essencial encetar um esclarecimento sobre qual poderá ser o papel da faculdade do juízo na sua recepção, bem como tecer pistas para a importância da abertura da imagem ao pensar (que será aprofundada nos capítulos seguintes).

Com o advento da “Crítica da Faculdade do Juízo”, a actividade do juízo torna-se pela primeira vez um tópico vastamente examinado, sendo pensada como gosto e, por essa razão, tida como uma faculdade pertencente ao campo da Estética. Será então dessa noção de “gosto” que iremos partir, conforme tratada por Kant e, depois, por Hannah Arendt. No terceiro volume de *The Life of The Mind*, esta pretendia erguer a faculdade de julgar ao estatuto de uma capacidade mental separada das restantes¹⁵, pelo que se iria debruçar sobre a forma própria de proceder desta faculdade, acreditando que seria relevante para a questão de uma relação viável entre teoria e prática. Porém, este terceiro volume não chegou a ser escrito, sendo a reflexão feita em *Lectures on Kant's Political Philosophy* a única fonte de onde poderemos retirar as suas considerações acerca do *modus operandi* da actividade do juízo. Lemos em Kant:

Para o julgamento de objectos belos enquanto tais requer-se o *gosto*, mas para a própria arte, isto é para a *produção* de tais objectos, requer-se *génio*.¹⁶

Na sua distinção entre génio e gosto, Kant delega neste último a função de ajuizamento sobre os objectos belos, enquanto que o génio, socorrendo-se do trabalho conjunto da imaginação e originalidade, detém a faculdade produtiva da apresentação de ideias estéticas. Entenda-se por ideias estéticas uma representação originada pela imaginação e que, aspirando a algo acima dos limites da experiência, se aproxima de uma apresentação dos conceitos da razão, sem, contudo, ser possível descobrir um conceito que se lhe adeque, dando, por esse mesmo motivo, muito que pensar. A tarefa produtiva do génio prende-se com o expressar do “elemento inefável do estado de espírito” ou, por outras palavras, com um dar forma às ideias estéticas. O génio é, pois, a entidade geradora de objectos estéticos, sem a qual qualquer manifestação do ânimo seria impraticável. E, todavia, Kant, ao reflectir no §50 sobre a produção da arte bela, levanta a questão sobre qual das duas capacidades – génio ou gosto – é a mais indispensável ao aparecimento dessa arte bela, apontando a sua resposta para

¹⁵ Para Kant, a faculdade do juízo ainda está dependente da razão.

¹⁶ Kant, I., *Crítica da Faculdade do Juízo*, §48, p. 215.

a capacidade do gosto. A escolha deve-se à comunicabilidade das ideias do génio estar dependente de algo que não ele próprio; é o gosto que actua como a disciplina do génio, trazendo consistência e clareza às suas ideias de forma a serem entendidas – o que indica a comunicabilidade como condição primordial no que diz respeito aos objectos estéticos. Refere Kant:

Ser rico e original em ideias não é tão necessário para a beleza quanto para a conformidade daquela faculdade da imaginação, em sua liberdade, à legalidade do entendimento. Pois toda a riqueza da primeira faculdade não produz em sua liberdade sem leis, senão disparates; a faculdade do juízo, ao contrário, é a faculdade de ajustá-la ao entendimento¹⁷

Verifica-se esta mesma preferência quando inicialmente a “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” se intitulava “Crítica do Gosto”, o que confessa que foi pelo sentido do gosto que Kant chegou à faculdade do juízo. A partir desse momento, as proposições relativas ao belo são decididas também por esta e não somente pelo gosto.

Kant faz corresponder ao sentido do gosto uma ideia de comunicabilidade e de fundamento da faculdade de julgar, fazendo surgir algumas perplexidades, uma vez que este sentido, por lidar internamente com os seus objectos sensíveis, é dos mais privados e idiossincráticos. Enquanto os sentidos da visão ou da audição são capazes de tornar presente algo que está ausente, por via da imaginação, o gosto (tal como o olfacto), é inapto para essa tarefa, e o sentimento de prazer ou desprazer que dele advém é imediato – no sentido em que não é mediado por qualquer pensamento ou reflexão – e consequentemente opressivo, não deixando espaço para qualquer argumentação. No presente quadro, não parece de todo ser este o sentido apropriado para servir de referência à faculdade do juízo, a não ser pela sua relação com o particular absoluto: nenhum sabor particular partilha propriedades específicas com outros – são singulares e só poderão ser expressos no sentido em que tal objecto sabe *como* um outro.

Arendt vê a imaginação e o senso comum como solvência para o supracitado impasse. Como vimos no capítulo anterior, a habilidade de tornar presente o que está ausente pela imaginação transforma os objectos dos sentidos em representações interiores desses objectos, sendo essas, sim, aquelas que despertam o prazer ou o desprazer, como se de um sentido interior se tratasse. No fundo, o objecto não afecta quem o percebe de uma forma directa, mas é sentido como se tivesse sido dado por um sentido subjectivo. No entanto, para a formulação de juízos estéticos conforme ambicionados pela terceira Crítica – sendo neste

¹⁷ Ibid., §50, p. 225.

ponto preciso que reside a separação da anterior “Crítica do Gosto” – esta operação é dupla e ao uso da faculdade da imaginação ainda se dá seguimento a uma operação em que o sentimento do gosto é sujeito a uma reflexão. Assim, o belo aprova-se em representação, quando a imaginação o prepara para ser reflectido, sendo simplesmente gratificante aquele objecto que é aprovado em percepção. Deste modo, o prazer ou desprazer do gosto é aprovado ou desaprovado em reflexão posterior: apenas quando terminada a situação de estarmos na presença daquilo que julgamos é que podemos ter o prazer adicional de o aprovar – portanto, o juízo que aprova, agrada, e o que desaprova, desagrada. Deixa-se então o uso da palavra “gosto” e ganha-se preferência pela palavra “juízo”, pois pese embora o juízo partilhe com o sentido do gosto um carácter discriminatório porque interior, o processo de reflexão permite a distância necessária à aprovação e desaprovação desinteressadas, restando agora a ponta solta sobre como se chega a estas. O critério para a aprovação forjada posteriormente pela reflexão é, para Kant, a comunicabilidade e, na decisão sobre esta, é solicitado, como explica Arendt, o *sensus communis*:

O gosto é então a faculdade de julgar *a priori* a comunicabilidade do sentimento associado a uma dada representação ... Se assumirmos que a mera comunicabilidade geral do sentimento, traz consigo um interesse para nós ... poderemos ter a capacidade de explicar o porquê desse sentimento no juízo do gosto vir a ser imputado a todos, por assim dizer, como uma obrigação.¹⁸

Para Kant, o belo apenas nos interessa em sociedade. O gosto, à primeira vista incomunicável, está aberto à sua verbalização depois de transformado pela reflexão, pela qual opera como o *sensus communis* – a capacidade mental extra de um sentido de comunidade, distinto do sentido do senso comum, tomando em consideração todos os pontos de vista. Esta intersubjectividade em que se ultrapassam as condições subjectivas ao reflectir a partir de um ponto de vista geral dá pelo nome de pensamento alargado. Este tipo de pensamento alargado é solicitado na formulação dos juízos, uma vez que os regulariza enquanto imparciais, e, como tal, válidos. Por outro lado, esta validade não chega a ser da mesma natureza opressiva daquela que adquirem as proposições científicas ou cognitivas, e, conseqüentemente, a coacção à concordância com os juízos de outrem é infrutífera – logo, requer-se a sua estruturação sobre máximas. As máximas pelas quais se rege o *sensus communis* são: o pensar por si mesmo (a máxima do iluminismo); o pôr-se no lugar de qualquer outro (máxima do pensamento alargado); e o estar de acordo consigo próprio (máxima da consistência). A noção de *sensus communis* é central na determinação dos juízos estéticos, sendo mesmo essencial na

¹⁸ Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, p. 157.

filosofia de Kant, uma vez que este a entende como a própria humanidade do homem, a capacidade que verdadeiramente nos distingue das restantes espécies. Retomando a ideia do gosto como faculdade mais fundamental para existência de objectos belos – em detrimento do génio – por motivo da comunicabilidade que confere, conclui-se que o seu aparecimento está na verdade dependente do juízo da comunidade sobre estes.

É partindo da primeira parte da “Crítica da Faculdade de Juízo Estética” que Arendt argumenta a favor de uma não escrita filosofia política de Kant, considerando a aplicação do julgar aos particulares ou a sociabilidade do homem como condição do funcionamento desta faculdade que é por definição contemplativa, uma vez que a não-envolvência directa com o particular é condição *sine qua non* do seu funcionamento desinteressado e imparcial. Analogamente, a postura do filósofo face ao evento da Revolução Francesa parece ter sido marcada fundamentalmente pela atitude de um contemplador, aquele que, não estando igualmente envolvido na acção, a acompanha esperançosa e apaixonadamente. Enfim, tal como o aparecimento dos objectos belos está subordinado ao juízo dos espectadores, também o real valor da Revolução está, para Kant, subordinado à reacção dos espectadores.

Arendt arrisca-se pela investigação da filosofia política de Kant mesmo sabendo que este nunca se referiu a uma necessidade da faculdade da acção, nem mesmo quando se ocupou da questão “O que devo fazer?”, à qual a filósofa apenas outorga a conduta do indivíduo na sua interdependência, uma vez que, sem outros homens, não haveria sentido para as questões da conduta pessoal. Parece, então, incongruente que, numa primeira instância, Marx apelide Kant de filósofo da revolução ou que Arendt afirme que este desenlça a velha tensão entre política e filosofia.

Com efeito, em *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Arendt explana a conciliação da filosofia com o domínio público em Kant. Desde a defesa aristotélica de que o *bios politikos* estava ao serviço do *bios theoretikos*, até à glorificação da classe dos filósofos na *República* de Platão, passando pela noção romana de *inter homines esse*, encontra-se patente na tradição filosófica uma desconfiança face à esfera política. Esta, acompanhada pelo bem conhecido desprezo pelo corpo, tido como um fardo para os empreendimentos do espírito, afastaram a filosofia da sociedade e dos afazeres da vida. E se, por um lado, Kant partilha da ideia de a actividade filosófica ser íntima da morte, destoa completamente de todos os outros pontos acima descritos. Conforme aprofundado no capítulo anterior, o intelecto actua junto da percepção sensível na interpretação das visibilidades cognoscíveis, mantendo a especulação sobre as que são incognoscíveis, ligada ao mundo das aparências por via da metáfora. E uma vez que nenhum filósofo poderá ultrapassar a sua condição de membro da natureza, ele apenas clarifica as experiências enquanto homem comum e não como membro de uma classe superior, o que, por arrasto, torna o filosofar acessível, se não necessário, a qualquer homem.

A este respeito, importa considerar a contribuição socrática na democratização da filosofia. Sabemos que, em praça pública e em voz alta, Sócrates exercitava por via do discurso o diálogo sem som consigo mesmo, tornando público o seu processo de pensamento. E mais ainda, o filósofo – que se recusava a ser membro de uma qualquer seita – tomava em consideração qualquer um que quisesse participar da discussão, descortinando com esta postura a única regra para um pensamento frutífero: o axioma (lógico e ético) da não-contradição. Também para Kant as seitas são de evitar, visto que assentam sobre as doutrinas reguladoras e mesmo autoritárias dos seus fundadores, que, em última análise, favorecem o dogmatismo irreflectido que dissemina crenças débeis e adoptadas acriticamente. Por oposição, o pensamento crítico e mesmo o pensamento especulativo são por definição anti-autoritários.

Pensar criticamente significava, para Sócrates, precisamente o dissipar de preconceitos infundados e crenças não examinadas pela técnica de separar e distinguir, pela arte de discriminar. E, mais uma vez, também Kant lhe segue o exemplo: o título *Crítica* nas suas três variantes remete-nos evidentemente para a época do criticismo, a outra nomenclatura para a época do iluminismo, onde o tão almejado pensar por si próprio é alcançado por este mesmo processo de esclarecimento, pela negação de preconceitos e autoridades. Correspondendo já o termo *Crítica*, na opinião de Arendt, a uma intencional conotação negativa, confirmada pelos limites que Kant impõe à razão especulativa – faculdade que nos dá a noção de verdade, sem necessariamente nos dar os recursos para a possuir –, devemos necessariamente desenvolver esta questão, acompanhando aquilo que diz Arendt:

Talvez os homens, ainda que tenham uma noção, uma ideia, de verdade para regular os seus processos mentais, não são capazes, enquanto seres finitos, de alcançar a verdade (O Socrático: ‘Nenhum homem é sábio.’) Porém, eles são bastante capazes de investigar tais faculdades humanas uma vez que lhes foram atribuídas – não sabemos por quem nem como, mas temos que viver com elas. Analisemos o que podemos saber e o que não podemos.¹⁹

Em primeiro lugar, importa que não se confunda o desmascarar dos limites da razão como coadjuvante do cepticismo, nem, naturalmente, do dogmatismo metafísico. Considere-se, sim, o pensamento crítico como a própria solução para esse dualismo. Ao pôr em causa verdades estabelecidas e impensáveis de desconfiar, Sócrates pôs consequentemente em causa a autoridade que as pronuncia e, estendendo o seu pensamento a toda a *pólis*, o filósofo

¹⁹Ibid., p. 33.

despoletou junto dos seus ouvintes o mesmo tipo de crítica, sendo inclusive acusado em julgamento por corromper a juventude ateniense. O que desta narrativa podemos retirar, como o faz Arendt, é que a actividade do pensamento crítico poderá potencialmente alcançar implicações políticas, sendo essa uma das razões para este dever ser exposto publicamente, tanto para Sócrates como para Kant – que embora diferentemente do seu antecessor, ambicionava a popularização do seu pensamento escrito também de forma a que o círculo dos seus examinadores se alargasse, o que vai ao encontro da segunda justificação para uma preeminência, da *publicidade*²⁰ do processo do pensar: este precisa de ser posto à prova. Do ponto de vista kantiano, tornar o pensamento público não se trata apenas de uma mais-valia para este, mas de uma necessidade. Ao questionar-se sobre com que precisão pensaríamos se não o fizéssemos em comunidade, Kant deslinda que a razão é talhada para comunicar e não para se isolar, mesmo tendo em conta o diálogo sem som consigo mesmo que é feito em retiro, e para o qual a presença de outros durante a sua actividade se revela problemática. Trata-se pois de expor aos outros (oralmente ou por escrito) as ideias que tivemos sozinhos, de forma a descobrir possíveis incoerências que em solidão passariam incólumes. Desta feita, chegamos à conclusão de que o pensamento se encontra dependente do seu uso público de forma a auferir algum desenvolvimento. Semelhantemente, a verdade filosófica, ainda que não exija uma validação geral, também exige a sua comunicabilidade geral.

No seguimento deste encadeamento, Arendt acrescenta que o pensamento crítico – além de aplicado a doutrinas recebidas de qualquer autoridade ou tradições e preconceitos herdados pelo contexto em que o indivíduo está inserido – urge o seu emprego na indagação analítica de si próprio; o que só poderá acontecer no confronto que se origina com o contacto com outros processos do pensar – o que implica que cada ser pensante tem de estar disposto a prestar contas sobre o que pensa e diz. Precisamos da comunidade para o bem pensar, tal como anteriormente precisámos dela para atingir a imparcialidade exigida à crítica.

Recapitulando a ideia do pensar alargado – em que o ego pensante chama até si outros pontos de vista para o juízo estético, movendo-se a partir daí num espaço potencialmente público – e tendo já presente a noção de pensamento crítico, é importante reter que um considerar da comunidade não corresponde a uma empatia generalizada, pelo que não colide com o “pensar por si próprio”. Quanto mais abrangente for o acumular de pontos de vista, mais geral será o pensar; não no sentido da generalidade do conceito, mas, pelo contrário, por estar intimamente ligado aos particulares como forma de compor o próprio ponto de vista geral. Recordemos então as considerações do início do capítulo acerca do ponto de vista daquele que se posiciona fora do jogo, apenas manifestando uma simpatia geral e desinteressada por um actor em detrimento de outro: Kant decreta o ponto de vista geral do

²⁰ Traduzido do termo *publicity* na versão inglesa em *Lectures on Kant's Political Philosophy*, p. 18.

espectador como superior para a consolidação da Revolução Francesa. A abstracção das condições privadas e limitações contingentes, que, como já vimos, empobrecem o juízo, é só possível àquele que não age; logo, só o contemplador poderá enunciar um juízo imparcial de forma a conhecer o significado último do evento, e consequentemente, avaliar a sua importância, com base no facto de o acontecimento consagrar ou não a esperança de uma vida melhor para as gerações futuras.

Este assegurar de uma comunidade que se reveste de uma abertura à alteridade, bem como a indispensabilidade de um posicionamento fora do jogo, são ideias importantes a manter, pois serão de extrema utilidade para as conclusões a retirar deste trabalho.

O explanar de uma perspectiva superior, porém, continua a não fornecer pistas sobre a sua aplicação no contexto da acção, e, assim, continuamos a sentir que esta argumentação é desconforme à visão de uma filosofia política kantiana. Efectivamente, Arendt conclui que o filósofo nem sequer chega a estar de acordo com a acção cujos resultados depois aplaude à beira do entusiasmo. Perante a evidência dos princípios segundo os quais age e segundo os quais julga não serem os mesmos, a autora recorre à noção “paz perpétua” de Kant e ao aí descrito *princípio transcendental de publicidade*, que deveria administrar toda a acção política. Na obra em questão, o conflito entre o actor envolvido e o espectador que julga corresponde ao “conflito da política com a moral”, cuja solvência é encontrada na filosofia moral de Kant. Nesta, a *publicidade* é o critério da justeza moral: qualquer acção que implique o direito de outrem é injusta caso não seja propícia a tornar-se pública. Por outras palavras, cada máxima privada deve ser sujeita a uma examinação na qual se descobre se esta pode ser declarada publicamente, o que faz com que a moralidade seja a coincidência do público e do privado. À luz de tal ordem de ideias, Kant considera que a maldade ou corrompimento moral derivam de uma retirada da esfera pública, da insistência na privacidade da máxima. E a moral é um problema da razão prática, o critério para a acção, na filosofia de Kant, é também a *publicidade*.

Assim, quando se constitui as duas formas de vida, a política – activa e impossível de levar a cabo em isolamento – e a filosófica – contemplativa e solitária – como mutuamente exclusivas (como já assentámos que era na filosofia platónica), estamos também a construir uma distinção absoluta entre a figura daqueles que sabem e a figura daqueles que levam a cabo o agir e, por consequência, seguem os seus comandos dos primeiros.

Atendendo ao carácter público que o uso da razão deve adoptar, e ponderando sobre aquela que Kant entende ser a mais indispensável liberdade política, a saber, a liberdade de expressão – falada e publicada –, torna-se óbvio que qualquer poder que defraude a liberdade de publicar defrauda a oportunidade de construir um pensar sólido e, consequentemente, retira a liberdade daquilo que é compreendido como bem precioso da vida cívica, a saber, a liberdade do pensar.

Para Kant, sem esperança num futuro melhor, nenhuma acção faria sentido. É o progresso – que na perspectiva kantiana é infinito – aquilo que faz com que as várias transformações históricas façam sentido, como o refere Arendt:

O progresso como padrão pelo qual se julga a História inverte de certa forma o velho princípio de que o significado da história se revela apenas no seu fim (...). Em Kant, a importância da história ou do evento assenta precisamente não no seu fim mas na abertura de novos horizontes para o futuro. É a esperança que a Revolução Francesa implicou para as gerações futuras que a tornou um evento de tamanha importância.²¹

Do mesmo modo, o olhar do espectador – que pelo juízo consegue relacionar os particulares a um processo mais abrangente – julga cada evento de acordo com a promessa que ele acarreta para o futuro vindouro. Por sua vez, os principais objectivos que guiam o progresso são os conceitos de liberdade e paz pertencentes à razão pura. O critério para ajuizar eventos históricos, ou a viabilidade de efectivar alguma acção em sociedade sob a máxima da *publicidade*, encontram-se, então, directamente relacionados com um horizonte de liberdade e paz.

Mais uma vez, estas asserções sobre a publicidade do pensar e a essencialidade de um horizonte de progresso ainda incógnito em cada evento são determinantes, pois ambas as noções funcionarão, no próximo capítulo, enquanto parâmetros na avaliação das imagens.

É neste momento que o actor e o espectador se unem: a máxima do actor e o critério do espectador quando julga o espectáculo do mundo torna-se uma e a mesma coisa. Em última análise, quando se julga e quando se actua em assuntos políticos, a conduta deverá ser fundamentada na ideia, e não na actualização, do cidadão do mundo, que é como dizer do espectador do mundo. É agora compreensível, após a presente sucessão de ideias, que Marx considerasse Kant como o filósofo revolucionário, pois para Marx o que alcançava a mediação entre teoria e prática era a crítica; e a Revolução Francesa mostrou que o desmantelamento do Antigo Regime foi realizável pela ulterior crítica, ou destruição teórica do mesmo por parte dos espectadores – justamente como asseverou Kant, para quem o juízo influía uma transição entre teoria e prática. Em suma, ambos acreditavam que *enlightment* e revolução se pertenciam.

Resolvido o ponto vincutivo entre o actor e o espectador, entre o julgar e a reivindicação política, entendemos que o maior obstáculo na faculdade de julgar é esta ser definida como a “faculdade de pensar o particular”, enquanto o pensar se caracteriza por um

²¹ *Lectures on Kant's Political Philosophy*, p. 56.

generalizar. Uma vez que não é provável determinar o valor de um particular por outro particular sem os relacionar a um geral, o juízo combina misteriosamente o particular e o geral. Torna-se mais fácil se o geral é dado como regra ou princípio, de forma a que o juízo simplesmente subsuma o particular a esse geral; o difícil está em encontrar um geral para determinado particular. Do mesmo modo, o belo em termos kantianos é sem regra, e um fim em si mesmo, uma vez que todo o seu possível significado está encerrado em si próprio, sem referência a outros objectos belos. E dado que, tal como o homem, os objectos estéticos são um fim em si mesmos e, portanto, sem propósito, o único desígnio que podemos atribuir-lhes – bem como à variedade assombrante e sempre surpreendente da natureza – é o de agradar o homem e fazê-lo sentir-se em casa no mundo. Em conclusão, se o juízo sobre tais objectos estéticos pressupõe a existência da comunidade – não esquecendo que quanto maior é o espectro de espectadores que comunicam sobre dado objecto, maior se revela o seu valor – parece óbvio que a *Crítica da Faculdade do Juízo* reflecte sobre uma humanidade unida a viver em paz e liberdade, sendo em virtude desta ideia presente em cada humano que se julga e age. Como se tornará claro no decorrer da presente tese, a procura de um universal no particular da imagem também decidirá o potencial da comunicabilidade desta em sociedade.

Capítulo III

Tendo em conta a importância do pensamento e do juízo livre conforme explorada nos capítulos anteriores, o presente capítulo iniciará a averiguação acerca de como este poderá ser condicionado pelas imagens, partindo da obra *A imagem pode matar?* de Marie-José Mondzain, onde a autora problematiza a alienação e dominação conferidas pelo abismal império das visibilidades.

As imagens hoje difundidas são, na sua maioria, parte integrante do mercado e empregues como estratégia não só de divulgação como de persuasão. Importa salientar, no entanto, que esta aplicação das imagens no actual sistema capitalista não é muito diferente do que tem sido desde o início – mais especificamente, a partir do momento em que a doutrina cristã tomou a imagem como meio para a sua conquista dos espíritos.

Recordando a tradicional concepção em que a verdade é tida como visível – por via da intuição súbita e auto-evidente facultada pelo sentido em causa – e de que a imagem, coerentemente, parece também produzir uma verdade, uma evidência, compreende-se por que motivo a doutrina cristã tenha não só convertido a imagem em estandarte do seu domínio, como também, e muito efectivamente, a tenha utilizado precisamente enquanto ferramenta de persuasão e expugnação, apercebendo-se igualmente das potencialidades de carácter passional que esta envolvia.

É sabido que o uso dado à imagem aumentou imensamente o poder da instituição da igreja, instaurando aquilo que Mondzain apelida de estado de “iconocracia”²² onde aquele que ministra as imagens é “senhor do reino”²³. A partir do momento em que admitimos o peso que o uso passional da imagem teve na ascendência do cristianismo, ou a relação emocional, que ainda hoje é exacta, do crente com essas mesmas imagens, admitimos uma muito clara ligação da imagem com um poder sobre aqueles que a vêem. É então sem surpresa que lemos em *A imagem pode matar?*:

O meu objectivo não é o de fazer um trabalho explicativo, mas apenas o de compreender o que é uma imagem, as relações que ela mantém com a violência e as possibilidades que actualmente lhe restam de oferecer liberdade a uma comunidade não criminosa. É, pois, unicamente da imagem que se tratará, a fim de compreender que nela se joga, sem dúvida, o lugar que atribuímos ao outro.²⁴

²² Mondzain, M., *A imagem pode matar?*, p. 6.

²³ *Ibid.*, p. 5.

²⁴ *Ibid.*, p. 8.

A autora avalia a imagem tendo em conta o seu estatuto paradoxal de coisa e não-coisa, simultaneamente, face às relações que esta mantém com a violência. A obra enceta tal tarefa ao encarar esse crescente espectáculo das visibilidades em coincidência com o aumento dos actos de violência, colocando consequentemente a questão sobre uma possível relação causal entre os dois. Desta feita, pergunta-se: Poderá a imagem possuir um carácter performativo, da ordem de um “fazer fazer”? Poderá uma imagem matar?

Assumindo a imagem entre a sua suposta pequenez e o poder que inegavelmente detém, tendo em conta a sua envolvente presença emocional e a sua resistência primitiva à mediação, é-nos possível especular sobre um raras vezes denunciado (porque subtil) poder autoritário da imagem que parece ser efectivado, segundo Mondzain, quando resulta num emudecer do contemplador. Vimos anteriormente que a razão se apoia no discurso, não só para a translação inteligível da sua actividade interior, mas também como meio do seu próprio efectivizar, logo, um registo de imediação e inefabilidade nas imagens apresenta o risco de uma privação do discurso e, consequentemente, do pensamento. Em última análise, o poder autoritário da imagem prende-se com o poder de imperceptivelmente decepar o pensamento. Como tal, toda e qualquer imagem que faça uso desta capacidade de silenciar priva quem a vê da liberdade que é compreendida como a mais essencial, a liberdade de pensar. Assim, a imagem é irrevogavelmente uma questão de liberdade e, a partir desse momento, tem de ser vista como uma questão filosófica e política.

Retomando o quesito sobre a capacidade performativa da imagem, em que Mondzain pondera o seu carácter coercivo em diálogo com a sua potência passional, questionamos: no encontro de um contemplador com a representação de uma violência passional, poderá esta induzi-lo à actividade da violência por imitação do seu conteúdo narrativo? E nesta circunstância, não é então a imagem quem comete o crime? Certamente que aquilo que até este ponto tem sido assente nos indicia uma resposta afirmativa, e, no entanto, a autora afirma que não há dados reais nem estatísticas que confirmem a relação causal entre as visibilidades de violência e os actos violentos. Além do mais, assumir que uma imagem pode agir directamente sobre o sujeito ao ponto de ser culpada dos crimes que este comete é esquecermo-nos do seu estatuto ontológico paradoxal.

Por outras palavras, a questão é melindrosa, mas Mondzain lembra-nos que a violência é uma potência antes de ser um acto, e que a imagem se relaciona com esta potência das paixões, podendo estabelecer com estas uma relação construtiva no campo de um tratamento simbólico – como acreditava Aristóteles que o espectáculo trágico conseguia inspirar (ainda que privilegiasse o texto e a narrativa, hesitando quanto ao poder simbólico do visível); ou uma relação destrutiva que instiga as pulsões naturais de cada indivíduo a efectivarem-se, perdendo-se a noção de real por intermédio de uma operação de transferência. A diferença entre as duas relações baseia-se no lugar atribuído pela própria imagem àquele

que contempla, de forma a que este possa exercer a sua faculdade de pensar e a sua faculdade de juízo crítico – que é por definição anti-autoritário. Só nesta conjuntura se poderá falar de um sujeito livre da acção que perpetrrou, e ilibar a imagem de qualquer responsabilidade de um “fazer fazer”. Isto significa que a questão do seu carácter performativo está não no que ela faz, mas no que leva a fazer. Logo, não é o conteúdo violento que instiga à passagem do acto violento, mas a violência de uma supressão do livre pensar sobre um dado conteúdo, que, consequentemente, permite a instrumentalização dos corpos e dos espíritos.

Deste modo, a filósofa coloca a tónica não na imagem da violência, mas na violência que a imagem exerce no exacto momento em que se posiciona à margem de toda a mediação pela linguagem. Desta feita, o presente trabalho debruçar-se-á sobre a problemática da imagem na sua habilidade de oferecer ou não um lugar de liberdade ao espectador, e fá-lo-á tendo em conta, como sustenta Mondzain, o seu dispositivo e não o seu conteúdo violento:

(...) o visível coloca o espectador num lugar onde a imagem continua por construir. O visível só se partilha em termos de imagem construída pela voz.²⁵

Assim, se a construção do sentido da imagem passa pelo uso da voz, o lugar de liberdade do contemplador é o lugar da participação pela palavra. Nesta citação, Mondzain sugere ainda a distinção entre o visível e a imagem (no singular). A imagem seria o invisível que habita o visível e “olhamos sem ver”, de que falava Bresson na sua nota²⁶; seria, então, descurarmos esse invisível da materialidade das visibilidades, seria olhar a visibilidade sem ver a imagem. A análise da relação entre estas duas camadas (visível e imaterial invisível) foi pensada pela filósofa nas três etapas da encarnação, incorporação (e comunhão) e personificação referentes às práticas da instituição eclesiástica católica. A encarnação cristã seria o tornar visível do rosto infigurável e insubstancial de Deus – não se trata de uma transubstanciação de Deus numa figura carnal, simplesmente uma transfiguração do olhar que permite ver aquilo que se mantém ausente. Por sua vez, a incorporação dá corpo a uma substância; aqui, sim, estamos perante uma transubstanciação que se efectiva numa presença real. A comunhão seria o consumo dessa substância real e não apenas da sua imagem, fazendo com que quem participa da eucaristia se funda com ela e se torne membro do corpo da instituição. Além disso, aquele que comunga funde-se não só com a instituição como com o resto da comunidade que comunga. Por último, o acto de personificar ocorre já com base nesta operação fusional, uma vez que aquele que incorpora e se torna parte da instituição também se torna, por sua vez, a personificação de Cristo no corpo eclesiástico. A palavra da

²⁵ Ibid., p. 48.

²⁶ “CINEMA, rádio, televisão, revistas são uma escola de desatenção: olhamos sem ver, ouvimos sem escutar.”, *Notas sobre o Cinematógrafo*, p. 95.

imagem é da ordem do invisível, e, contudo, somos alertados em *A Imagem pode matar?* para o seguinte:

A imagem torna-se uma construção humana e aquilo que funda o valor desta construção não se encontra fora do visível, sendo-lhe, antes, imanente.²⁷

Ponderando sobre a ressalva de não estar em causa no método de encarnação uma imitação, reprodução ou principalmente simulação de outra coisa, mas, sim, de um dar carne e visibilidade àquilo que é da ordem do invisível – da ordem da palavra significativa (que se assemelha ao pensamento) – o que parece estar em causa é uma imagem em que o lugar do espectador se relaciona com a descoberta da palavra invisível no visível. Deste modo, atendendo a uma insuperável disparidade relativamente à aparição visível e à inexactidão de uma palavra significativa, as imagens que encarnam aparentam oferecer uma certa abertura de sentido e atribuir o tal lugar participativo àquele que a olha. E, mais do que isso, a já mencionada relação construtiva no apaziguamento simbólico das paixões por via da palavra, tal como Aristóteles entendia que devia ser feita, parece ser estimulada na imagem encarnada:

“A única imagem que possui a força de transformar a violência em liberdade crítica é a imagem que encarna.”²⁸

A capacidade de encarnar não se encontra em todas as imagens e, apesar de estar muitas vezes dependente do seu conteúdo, o que a diferenciara dos outros dois registos, está sobretudo vinculado ao dispositivo formal de aparição desse conteúdo.

Ora, voltemo-nos finalmente para a especificidade da imagem em movimento, cujo advento faz o cinema e, com este, um suporte e um espaço que altera irreversivelmente a nossa relação com as imagens. Salvaguarde-se que embora a investigação se empenhe em torno do cinema, em relação a este tema poderíamos hoje também falar do computador e de todos os seus concorrentes, uma vez que estes suportes de aparição de imagem têm em comum o ecrã, objecto que Mondzain considera central na análise contemporânea das imagens:

A questão do ecrã determina o nosso mundo; foi o ecrã que deu lugar a um dispositivo sem precedentes na constituição do imaginário, ao produzir efeitos fusionais e confusionais. O ecrã cria uma nova liturgia onde se jogam

²⁷ *A Imagem pode matar?*, p. 30.

²⁸ *Ibid.*, p. 26.

as novas transubstanciações: o verbo fez-se corpo, a imagem perdeu a sua carne.²⁹

O ecrã é um objecto de culto desde o seu começo, sendo desde esse momento e ainda mais nos dias de hoje o principal veículo para o sempre crescente império das visibilidades – atendendo ao facto de o ecrã ter o efeito singular de ser simultaneamente matéria real e lugar da ficção, fruto de uma elisão e de uma aparição. A coexistência destes dois espaços num mesmo dispositivo técnico é problemática quando um dos mesmos é eclipsado ou indistinto, nomeadamente quando o aspecto material de uma superfície onde é projectada a imagem é esquecido enquanto tal, tornando-se esse espaço ficcional na imagem projectada um espaço indistinto daquele ocupado pelos corpos reais que contemplam. Alerta-nos Siegfried Kracauer, em *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, acerca do ecrã da sala de cinema:

A escuridão reduz automaticamente o nosso contacto com a realidade, privando-nos dos dados circundantes.³⁰

O escuro da sala de cinema anula automaticamente o espaço envolvente – é suprimido o espaço da plateia, o espaço que funda o espectáculo – restando apenas aquele espaço ficcional visível no ecrã. É relativamente consensual que o cinema, visto desde o seu início como um espaço de evasão – pela razão acima descrita – é particularmente susceptível ao enfraquecimento da consciência do espectador. Com efeito, o que muitos espectadores procuram na sala de cinema é serem libertados do controle da consciência, perder a sua identidade no meio do escuro, absorvidos, mergulhados nas imagens que se sucedem no ecrã:

Se o cinema produz o seu efeito, ele fá-lo porque me identifico com as imagens, porque eu de certa forma me esqueço de mim mesmo pelo que está a ser exibido no ecrã. Eu não estou já na minha própria vida, eu estou no filme projectado diante de mim.³¹

O cinema é, enfim, o meio por excelência no que diz respeito à potência fusional das imagens. Sob o regime de incorporação por identificação, dá-se a experiência de ilusão projectiva acima descrita. A identificação empática com uma personagem, onde a resposta do espectador a esta não é acompanhada pelo julgamento, cria uma patologia em que a reacção

²⁹ Ibid., p. 42.

³⁰ Kracauer, S., *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, p. 159.

³¹ Henri Wallon citado em *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, p. 159.

aos sentimentos da personagem se tornam as suas próprias emoções. Isto é, se um dado personagem sente medo, também ele o vai sentir. Escreve Richard Allen:

Posso identificar-me com uma personagem ao adoptar o seu ponto de vista psicológico sobre os eventos sem, contudo, adoptar o seu ponto de vista perceptual. Inversamente, posso adoptar o ponto de vista perceptual de uma dada personagem e não me identificar com as crenças e sentimentos da personagem à qual pertence o ponto de vista perceptual.³²

É este tipo de efeito projectivo que priva o espectador de ser mero contemplador e o imiscui com aquilo que vê no ecrã. Por outras palavras, o ecrã perde as suas propriedades de ecrã para passar a funcionar como catalisador da desrealização e dos delírios fusionais, perdendo o espectador, por consequência, a sua propriedade específica de espectador. Escreve Marie-José Mondzain sobre o ecrã destituído da sua função:

Aquilo que se cola aos olhos não é visto, aquilo que se cola às orelhas não é ouvido; é apenas na distância que se mede a oportunidade oferecida aos olhos e às orelhas de ver e ouvir qualquer coisa.

Para a filósofa, a violência dos ecrãs está nesta sua propensão especial para os dispositivos que suprimem as distâncias. Quando entre os corpos e espaços reais e os corpos e espaços ficcionais se estabelece uma confusão, concretizam-se os tais efeitos fusionais entre os espectadores e, consequentemente, anula-se a distância imprescindível ao desenvolvimento do pensamento livre. Neste sentido, e para corroborar os desenvolvimentos de Mondzain sobre o carácter fundamental da distância face às imagens em diálogo com as considerações até este ponto feitas sobre a faculdade da razão e o juízo crítico, importa agora voltarmo-nos mais uma vez para Arendt, que afirma:

O espectador é imparcial por definição – nenhum papel lhe é atribuído. Assim, a desistência de um envolvimento directo para um ponto de vista fora do jogo é condição *sine qua non* para qualquer juízo.³³

Relembrando que, conforme explanado no capítulo anterior, a não envolvimento do espectador é o que lhe faculta a capacidade de transcender as condições subjectivas de

³² Allen, R., *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*, p. 128.

³³ *Lectures on Kant's Political Philosophy*, p. 55.

maneira a conquistar o ponto de vista desinteressado e imparcial indispensável ao juízo crítico válido bem como ao pensamento livre, podemos afirmar com alguma certeza que, quando violada a distância entre o espectador e o espectáculo, esse mesmo ponto de vista imparcial fica em causa. Com efeito, quando Mondzain fala do espectador desprovido das suas propriedades, fala de um espectador que, ao ser imiscuído no espectáculo por via das operações incorporantes de comunhão de imagens ficcionais tomadas como reais no ecrã, se tornou parte do espectáculo tal como o cristão que comunga se torna parte da Igreja. A comunidade torna-se una e a viabilidade de qualquer alteridade, que é matéria base do pensamento alargado kantiano e da comunicabilidade, desaparece junto da capacidade crítica do espectador.

No limite, o espectador que se torna parte do espectáculo é um espectador acrítico, silenciado, e, como tal, subjugado. E a complexidade da resposta do espectador à imagem é especialmente intrincada quando consideramos que:

(...) enquanto objecto passional a imagem é sempre violenta, mas pode dar força desde que não despoje o espectador do seu lugar de sujeito falante.³⁴

O que é aqui asseverado por Mondzain é auto-explicativo. Todavia, podemos explorar melhor a correspondência do intrínseco regime passional da imagem com a sua consequente violência contra a liberdade do espectador se recorrermos às considerações sobre a alma em *The Life of The Mind*.

Em virtude da sua interioridade e resultante invisibilidade, também a alma, à semelhança do espírito, enfrenta o desafio de se tornar parte do mundo das aparências. Porém, ainda que abundantemente considerada ao longo da história como componente do espírito, Arendt separa as duas entidades, abordando-as enquanto autónomas ainda que tangentes, e aponta as suas dissemelhanças. A alma está ancorada no corpo e simultaneamente, tal como o espírito, transgride os limites do corpo, pelo que são necessários semelhantes processos de tradução com vista ao seu aparecimento no mundo das aparências. O que de distinto ocorre em relação à manifestação exterior das emoções e paixões é que estas, apesar de passíveis de serem expostas por via do discurso, são mais adequadamente expressas por manifestações corporais. Os sinais físicos de um olhar, um som ou um gesto são a forma mais fiel de traduzir um estado de alma, ao passo que a actividade do espírito, quando detectável sem o recurso à palavra, apenas se exterioriza fisicamente por um alheamento do mundo que rodeia o pensador. Declara Arendt, a respeito do funcionamento da alma:

³⁴ *A imagem pode matar?*, p. 41.

A alma, em que surgem as nossas paixões, sentimentos e emoções, é um torvelinho de acontecimentos mais ou menos caóticos, que não encenamos activamente, mas que sofremos (*pathein*) e que nos podem dominar, como a dor ou o prazer; a sua invisibilidade assemelha-se à dos nossos órgãos internos, cujo funcionamento também percebemos mas não controlamos.³⁵

Reavivando a noção do pensamento enquanto actividade pura que se principia ou detém mediante a deliberação do ego pensante, no funcionamento da alma deparamo-nos com uma situação discordante: os sentimentos e paixões são desencadeados por eventos externos alheios a qualquer intervenção por parte daquele que os sofre – é impossível forçar a produção de emoções, prevê-las, controlar o seu efeito, ou impor o seu desaparecimento, tal como o afirma Arendt a respeito das paixões da alma:

Além da sua própria passividade, o facto de não estarem sujeitas a mudanças produzidas por qualquer intervenção deliberada resulta numa impressionante aparência de estabilidade. Esta aparência produz, então, certas ilusões da introspecção, que, por sua vez, levam à teoria de que o espírito não somente é senhor das suas próprias actividades, como também pode governar as paixões da alma – como se o espírito fosse o órgão mais elevado da alma.³⁶

Em adição à crença na incompatibilidade do livre arbítrio nos assuntos da alma, a filósofa suspeita da teoria de uma superioridade absoluta da razão face à alma. Assim, tendo em conta essa passividade essencial da alma, e nunca perdendo de vista o regime passional como inerente a qualquer imagem, a imparcialidade do espectador é sempre delicada, porque impele sistematicamente para a violência de um regime passional agitador de reacções irrefreáveis. Contudo, Mondzain considera que a violência poderá não ser arrasadora, se salvaguardar o espaço designado ao sujeito falante. Ou seja, a filósofa parece entrever a possibilidade de, pelo menos, pensar os efeitos incontrolláveis de uma emoção por via da reflexão. Os efeitos emocionais da imagem mantêm-se indomáveis, mas o pensamento e juízo críticos acerca dessa imagem e das emoções que desencadeia são possíveis quando não se dê uma sobrecarga emocional tal que, ao derivar no espelhamento empático e fusional da emoção patente representada, nos deixe em inaptidão racional. A imagem, inevitavelmente promotora de violência emocional, deve impreterivelmente oferecer a tal distância necessária à imparcialidade do juízo, sob pena de induzir à incorporação nos seus espectadores.

³⁵ *The Life of the Mind – One/Thinking*, p. 26.

³⁶ *Ibid.*, p. 73.

Mantendo presente o panorama descrito até este ponto, parece inadequado que, em 1995, Jean-Luc Godard proponha o cinema – naquela que foi por excelência a obra celebrativa do centenário da criação do cinematógrafo: *Histoire(s) du Cinema: Toutes les Histoires* (1988) – como entidade encarregada pelo advento do povo. Neste filme, Godard apropria-se da fórmula que Sieyès colocou em panfleto de forma a reclamar a ascensão legítima do *Terceiro Estado* (ou seja, do povo) a agente livre do devir e do progresso – “O que é o Terceiro Estado? Tudo. O que tem sido até hoje na ordem política? Nada. O que exige ele? Devir qualquer coisa.” Alterando-lhe as instâncias, o cineasta propõe o reconhecimento e a abertura ao diálogo sobre o envolvimento do cinema no destino do olhar e do pensamento do povo: “O que é o cinema? Nada. O que pretende ele? Tudo. O que pode ele? Qualquer coisa.”.

A enunciação de Godard intrigou Mondzain que, por ocasião das conferências no âmbito da exposição “Res Publica, 1910 e 2010 face a face”, se deslocou até à Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa para pensar o destino do olhar do povo nas imagens, tal como sempre o tem feito ao longo da sua obra. A filósofa analisa as três proposições separadamente e também nós o faremos. Por agora, apenas nos interessará a primeira (“O que é o cinema? Nada.”):

As imagens estabelecem uma triangulação dos lugares ao regularem as distâncias entre as pessoas que compõem o Povo. É neste sentido que a frase de Sieyès e a de Godard são ambas habitadas por uma mesma energia cujo fim não é ocupar o lugar do soberano para exercer a tirania do Tudo.³⁷

As imagens que reclamam mostrar o “Tudo” são aquelas que, totalitárias, fecham o sentido, fecham o espaço designado ao espectador falante. Com efeito, vimos anteriormente que a violência se dava quando a imagem perdia a sua qualidade ficcional, ou fantasmagórica, se quisermos, e, como tal, o seu estatuto ficcional:

É porque a imagem não é nem uma coisa nem uma pessoa que ela opera entre sujeitos enquanto operadora de uma relação, sem usufruir, ela própria, de nenhum estatuto ontológico nem teológico, e, sobretudo, sem se reduzir à sua materialidade.³⁸

³⁷ Mondzain, M., “Nada Tudo Qualquer coisa: Ou a arte das imagens como poder de transformação” in *A República por vir: arte, política e pensamento para o Século XXI*, p. 109.

³⁸ Ibid., p. 108.

A inconsistência da imagem é, portanto, libertadora e promissora, salvaguardando a participação do público no invisível. O que a interpretação que Mondzain faz deste primeiro segmento da proposição de Godard parece acrescentar ao já reflectido é a indeterminação do visível – o seu “nada” – ao seu operador de uma relação e, conseqüentemente, de uma transformação. Escreve Mondzain:

(...) é com base numa fraqueza insigne e num pôr em perigo que a arte desenvolve um poder de transformação da relação entre os sujeitos que constroem e partilham um mundo. Qualquer poder de transformação supõe uma redistribuição imaginária dos lugares, uma mobilidade ininterrupta das situações subjectivantes.³⁹

A questão do perigo relembra-nos que a indeterminação se traduz na inquietação, na falta de uma rede de segurança em que os nossos preconceitos e lugares-comuns nos dêem as armas necessárias à compreensão fácil. É na surpresa do inesperado que o pensar realmente se inicia e é a partir da liberdade absoluta de um enigma, em detrimento da fixação de um sentido programático e unívoco, que o pensar por-si-próprio se efectiva. Com efeito, a inconsistência é prometedora deste campo de situações subjectivantes em que a singularidade de cada um é bem-vinda e a obra poderá ter tantos sentidos quanto os olhares que lhe forem dirigidos, e precisamente pelo sentido não estar fechado, nenhum olhar poderá estar abaixo de qualquer outro – os olhares não se excluem entre si.

Assim, abrindo-se à pluralidade da comunidade e ao contínuo nascimento de novos movimentos do pensar, o sentido da obra torna-se inesgotável, e impassível de conceptualização, a imagem indeterminada garante o pressuposto basilar para a abertura de diálogo e constituição de uma comunidade: a alteridade. Como diz Mondzain:

Nunca os homens estão tão sós como quando funcionam como Um.⁴⁰

³⁹ Ibid., p. 110.

⁴⁰ *A imagem pode matar?*, p. 45.

Capítulo IV

Consciente da operação incorporante que o uso da imagem iniciara na Europa do século XVI, o movimento da Reforma Protestante, levou a um banir do acto unificador da comunhão e, com ele, a um restituir do campo do invisível pela palavra dita e escrita, destituindo o reino da imagem, de incorporação eclesiástica, conforme constituído até à data. Por influência desta Reforma, os artistas começam finalmente o processo de ruptura com a Igreja, em favor de uma livre inconsistência das imagens. Tal verifica-se num quase desaparecimento do *pathos* nas representações humanas dando lugar ao retrato de exaltação do sujeito na sua absoluta individualidade quotidiana, na mudança temática para a paisagem em Inglaterra ou para as cenas de trabalho e de interior na Flandres, valorizando sempre os aspectos materiais do que representavam e os pormenores mais mínimos do universo visível.

À semelhança desta transformação da pintura refém das estratégias institucionais, também no século XX podemos ver alguns artistas que, cientes dos já normalizados usos instrumentais da imagem, passam por um semelhante processo de ruptura com as fórmulas vigentes. No caso do cinema, o exemplo por excelência é indubitavelmente o de Robert Bresson, cineasta, como assinalou Steven Shaviro, dedicado à “subversão dos cânones de representação”⁴¹ e verdadeiramente incontornável no que diz respeito ao aprofundamento daquilo que são as especificidades dessa arte do século enquanto meio de expressão artística singular:

Chamarás um belo filme, àquele que der uma ideia elevada do cinematógrafo.

Nada mais deselegante e mais ineficaz do que uma arte concebida na forma de uma outra.⁴²

Bresson toma consciência da necessidade impreterível de um cinema que medite sobre a sua identidade ontológica, levando a cabo, por esse mesmo motivo, um afastamento das ideias feitas protagonizadas pelo “terrível hábito do teatro”⁴³, pelo falso fascínio da reprodução fotográfica e pelo uso muitas vezes emocionante da música e dos diálogos, sob condição de se tornar um autor exigente e muitas vezes considerado austero. Diz ele:

⁴¹ Shaviro, S., *The Cinematic Body*, p. 242

⁴² *Notas sobre o Cinematógrafo*, p. 58.

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

Duas espécies de filmes: os que empregam os meios do teatro (actores, encenação, etc) e se servem da câmara para reproduzir; aqueles que utilizam os meios do cinematógrafo e se servem da câmara para criar.⁴⁴

A sua polémica rejeição do cinema (o puro entretenimento vazio) em favor do revitalizante cinematógrafo (para Bresson, o verdadeiro cinema que é arte e nunca entretenimento) foi não só posta em prática nos seus filmes, como escrita nas suas *Notas sobre o Cinematógrafo*. Não se trata da edificação de uma teoria cinematográfica ao arpejo daquilo que Eisenstein ou Pasolini empreenderam, nem tão pouco de uma compilação de artigos jornalísticos ensaísticos como aqueles que preenchem as páginas dos *Cahiers du Cinema*, mas sim do compêndio de uma série de fragmentos aforísticos em jeito de máxima, fruto de um quarto de século de reflexões, tão *sui generis* quanto os seus filmes, acerca dos princípios e práticas da cinematografia, onde o cineasta aponta o valor de um estilo contido e minimalista, ou a premência da substituição do actor pelo modelo e se estabelece como filósofo do cinema.

É a propósito da doutrina de um fazer cinema que este inicia que é relevante explorar a obra de Bresson, examinando as suas qualidades como possível reflexo deíctico ou elucidativo das ideias até este ponto apuradas sobre o livre movimento do pensar, no contexto cinematográfico. Na esperança de que se torne o mais concreta e profícua possível, a análise restringir-se-á aos dois primeiros filmes do chamado ciclo da prisão⁴⁵, na expressão de Keith Reader, composto por: *Un Condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* (1956), *Pickpocket* (1959) e *Procès de Jeanne d'Arc* (1962)⁴⁶. Esta trilogia trata o tema do aprisionamento e da profunda luta humana pela liberdade, a par de um desejo de explorar a manifestação da graça. O critério da escolha prende-se, justamente, com a rima que o tema que une os três filmes faz com toda a argumentação da tese até aqui delineada. Todavia, é importante fazer a ressalva de que ainda que este ciclo apresente de forma assaz directa o tema da liberdade, as restantes obras continuarão a ter como motor a aspiração a essa recusa feroz das restrições, sejam elas sociais ou espirituais, por parte dos seus personagens.

Bresson partilha com alguns cineastas da *Nouvelle Vague* como Eric Rohmer ou Jean-Luc Godard, uma concepção moderna do cinema que se prende precisamente com um

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Reader, K., *Robert Bresson*, p. 43.

⁴⁶ *Procès de Jeanne d'Arc* não será analisado, pois, ainda que partilhando do tema dos outros dois, bem como de grande parte das estratégias comuns à restante cinematografia, é de uma natureza diferente no que diz respeito ao uso da palavra na banda sonora, sendo ela, em articulação exemplar com as imagens, um elemento com grande peso para o próprio assunto do filme. Resumindo, a análise de tal filme tão particular na obra do cineasta, apesar de se enquadrar absolutamente no espírito desta investigação, iria requerer um redireccionar de foco.

cinema que não é concebido noutra forma que não a sua. Afirmo Louis Malle, a respeito de *Pickpocket*:

(...) se rejeitas este filme, é como se duvidasses da possibilidade do cinema como uma arte autónoma.⁴⁷

Un Condamné à mort s'est échappé e *Pickpocket* fundam uma determinante ruptura com a vigente padronização do fazer cinema, bem como com a própria obra de Bresson até à data, marcando o início do seu estilo particularíssimo, pela concretização daquilo que ele entende por cinematografia. Como tal, os predicados e dispositivos a ser analisados em diálogo com os dois filmes serão retomados na sua seguinte filmografia, pelo que muitos deles agirão enquanto sinédoque, uma vez que são endémicos a toda a sua obra.

Começemos então por *Un Condamné à mort s'est échappé*, filme baseado na fuga real de André Devigny da prisão de Montluc em Lyon, e que, no entanto, não se poderá colocar em qualquer categoria arquetípica de filmes que tratam do mesmo género de situação pois o que é evocado é o processo individual e espiritual de Fontaine, a personagem principal. Fontaine representa uma complexa dialéctica entre livre arbítrio e graça, tal como o confirmou Bresson:

Quero mostrar este milagre: uma mão invisível por cima da prisão dirigindo os eventos e fazendo com que algo triunfe para uma pessoa e não para outra.⁴⁸

Contudo, esta é uma mão invisível que nunca age excepto pela mão de Fontaine, pela sua mão obstinada que pacientemente fabrica ferramentas e força os objectos a tomarem uma outra forma com o propósito de se encaixarem nas necessidades do prisioneiro. Neste processo, as tentativas de dominar a matéria tornam-se mais do que isso, uma espécie de transformação espiritual. Como afirmou Allan Thiher:

(...) a manifestada luta pela liberdade no mundo é duplicada pelo determinismo espiritual, sendo que é a graça que lhe permite alcançar os seus feitos.⁴⁹

⁴⁷ Louis Malle citado por Joseph Cunneen em *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*, p. 71.

⁴⁸ Bresson citado em *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*, p. 62.

⁴⁹ Allan Thiher citado em *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*, p. 66.

Bresson parece levar o espectador mais perto da experiência que retrata, pelos olhos da própria personagem, e encorajar a reflexão sobre o significado de liberdade ao concentrar-se nos detalhes da rotina da prisão, e principalmente, evitando todos e quaisquer efeitos melodramáticos que o tema poderia eventualmente inspirar. Assevera Bresson, acerca deste tópico:

Histórias dramáticas devem ser desconsideradas. Elas não têm nada que ver com o cinema. Tenho a impressão de que quando alguém tenta fazer algo dramático com o cinema, é como um homem que tenta martelar com um serrote. O cinema teria sido maravilhoso se não houvesse arte dramática a atrapalhar o seu caminho.⁵⁰

Ao usar a construção do *plot* no sentido do desenvolvimento de uma cadeia de eventos normalmente ligados causalmente, o cineasta limita as reacções do público às do seguimento lógico narrativo, e, muitas vezes, ao fazê-lo ele está no fundo a restringir a resposta deste a um nível somente emocional, após estabelecer também uma fácil e condescendente relação entre o espectador e os eventos, que é a da identificação empática. Siegfried Kracauer previne ainda que ao impor subtilmente uma afinidade do espectador com uma acção de um personagem, ele irá sentir mais tarde um prazer quase presunçoso na resolução do drama, como se tivesse tido mão nessa resolução dos eventos. Ainda que o espectador não conheça à partida o desenvolvimento do *plot*, o que quer que aconteça na resolução deste será uma consequência directa dos sentimentos que a ele lhe foram induzidos.

Em *Pickpocket*, Bresson é indiferente ao realismo narrativo fílmico comum e deixa deliberadamente irresolutas as ligações entre diferentes fases da acção, recusando-se a entrar numa lógica narrativa clássica. Por outro lado, os eventos parecem estar predestinados, sem que nenhuma expectativa que o espectador possa forjar seja correspondida – um exemplo gritante desta asserção é o próprio final, onde toda a expectativa relativa à transformação de Michel é frustrada.

Já em *Un Condamné à mort s'est échappé*, o próprio título parece eliminar toda a possibilidade de expectativa envolvida num filme de fuga. Ao invés da ênfase num *suspense* em torno do sucesso ou insucesso da fuga, Bresson leva os seus espectadores a apreciar o detalhe envolvido no planeamento do prisioneiro. A expectativa centraliza-se agora no mais pequeno dos gestos e no mais ordinário dos objectos, à medida que o espectador ganha noção da sua essencialidade no esquema da fuga. E o *suspense* passa a estar não na resolução, mas nos processos que culminam na fuga de Fontaine. Ainda relativamente à construção do *plot*,

⁵⁰ Bresson citado por Paul Schrader em *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, p. 65.

certos detalhes que parecem pouco relevantes numa primeira instância podem mais tarde significar uma consequência significativa que afectará a acção central. Note-se que a mudança de Fontaine para a cela ao lado de Blanchet revela-se inicialmente inútil pela sua recusa em comunicar com Fontaine, e, todavia, é ele quem lhe passa o lençol essencial à sua fuga depois do término do seu isolamento.

Claro que os filmes, apesar da clara rejeição da linha de intriga clássica e do quase desdém que o autor demonstra pela drama, não são totalmente alheios a uma construção de *plot*, pois não obstante a sua subtilidade, a sucessão dos eventos possui as variáveis dinâmicas de tensão e relaxamento características à construção dramática. Consequentemente, pelo termo “drama”, Bresson não refere apenas a manipulação dos eventos mas sim a manipulação das emoções pela manipulação dos eventos – algo que tem sido imposto aos filmes e que, contudo, não é específico do cinema.

No caso de *Un Condamné à mort s'est échappé*, o contexto prisional não é uma via fácil para a violência de uma privação ou para a emoção empática de um homem em sofrimento à espera da morte. É, sim, como considera René Prédal:

(...) ao mesmo tempo metáfora para a existência e uma condição necessária a todo o exercício cinematográfico.⁵¹

Ou seja, as etapas levadas a cabo por Fontaine para forjar a sua fuga, são “condição necessária” para que a câmara possa, com tamanha precisão, concentrar-se pacientemente no trabalho das mãos de Fontaine, que com a colher de aço tenta abrir uma fenda na porta de madeira da sua cela. Quando a voz *off* nos indica que 5 dias passaram até a tarefa ser bem conseguida, a necessidade desta observação parece corroborar aquilo que Bazin apontou, em *O que é o Cinema?*, como consequência da atenção extremada que o cineasta devota à minúcia dos detalhes físicos, a saber, uma indiferença sistemática do tempo e do espaço. A luta pela liberdade é expressa pela luta com os materiais: na colher que se curva e se afia no chão da sala para mais tarde fissurar a porta, nos pedaços de madeira que se desintegram da porta sob o perigo de denunciar o projecto de Fontaine, no grampo que força o destrancar das algemas, na armação da cama e na estrutura da lanterna transformadas em ganchos, ou nas camisas e lençóis transformados em cordas.

Os objectos têm, sem sombra de dúvida, um papel central em *Un Condamné à mort s'est échappé*. E não só naqueles que lhe permitem materialmente a fuga, mas aqueles que adquirem valor anormal por terem implicações nas relações entre as personagens: é de fazer-se notar que as dúvidas de Fontaine em relação à confiabilidade de Jost são concretizadas

⁵¹ René Prédal citado em *Robert Bresson*, p. 44.

pelo facto de ele aparecer com uma mistura de uniforme francês e alemão; e que, mais tarde, é quando o lápis de Fontaine que – depois de ser mantido dentro da cela contra as regras e sem motivação lógica aparente – é por ele revelado a Jost, que se funda a relação de confiança entre os dois, cuja retirada já não é possível.

Em suma, Bresson é um realizador que devota a sua atenção à superfície, erguendo-a a principal elemento operativo, na procura de um cinema cuja manifestação seja apenas feita das suas revelações concretas, num laço fundamental com uma objectividade mecânica que é a mesma da câmara e do gravador de som. E que poderá ser bem traduzida pela seguinte afirmação do próprio Bresson:

Há uma boa citação de Leonardo Da Vinci que diz qualquer coisa como isto:
'Pensa na superfície da obra. Acima de tudo, pensa na superfície.'⁵²

A este respeito é de essencial relevância convencionar que o plano transcendente que o cineasta deseja alcançar é totalmente sustentado por esse trabalho formal – a superfície mais prosaica é o próprio transitivo de tais ideias da razão. Estamos em crer que é no sentido de um estilo rigoroso em que o conteúdo é indiscernível da forma que Paul Schrader, na sua obra *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, apelida o realizador francês de formalista – e não no sentido de um formalismo vazio que classificaria a sua cinematografia enquanto mera proposta estética.

De forma a melhor tratar este aspecto formal de Bresson, importa debruçarmo-nos sobre a sua preocupação com a superfície, em confronto com o tratamento que é dado ao corpo. Talvez nenhum cineasta tenha antes dado tamanha importância ao papel das posturas corporais, ao das tarefas manuais ou do movimento dos pés e mãos. As acções de clímax podem até ser elididas, mas raramente o mesmo acontece com os momentos em que uma personagem fecha uma porta ou sobe umas escadas.

Como tal, a razão desses planos em tais apêndices serem tão fulcrais provém, além dos fundamentos acima mencionados, da vontade de uma violação da convenção largamente instaurada na montagem, que ditava apenas serem utilizados planos de pormenor no caso de se pretender enfatizar detalhes relevantes do *plot* ou da acção, sendo ainda especialmente dotados na instituição de empatia com a expressividade do rosto humano. Por oposição, os pés e mãos sempre foram convencionalmente incapazes de traduzir estados interiores e, todavia, tal revela-se evidentemente desacertado, se contemplarmos a primeira cena de *Un Condamné à mort s'est échappé*.

⁵² Bresson citado em *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, p. 62.

O primeiro plano que vemos após o genérico de *Un Condamné à mort s'est échappé* é das mãos de Fontaine. Ao seu lado, no carro, estão dois homens com as mãos algemadas com quem troca olhares – olhares esses que são (principalmente o de Fontaine) neutros. Fontaine tem as mãos soltas. A tensão estabelece-se entre esta troca de olhares, os planos de pormenor deste olhar neutro de Fontaine que olha na direcção da sua mão esquerda, que por sua vez, faz um discreto caminho até à maçaneta da porta, e um plano da estrada por onde olha. Olha na expectativa de um momento propício ao salto, mas isto já é inferência do espectador. Depois de abrir a porta e correr um par de metros, é trazido de volta por dois oficiais nazis e as mãos são algemadas. O mote do filme está dado, e tal foi cumprido quase somente pelas acções das mãos e dos olhos:

Do choque e do encadeamento de imagens e sons deve nascer uma harmonia de relações.⁵³

Veja-se que o trabalho da câmara sobre o corpo de Fontaine nesta primeira cena é um trabalho de fragmentação, onde essas mãos e olhares nunca cabem num mesmo enquadramento. O tratamento bressoniano do corpo prende-se com a técnica da fragmentação, que, é sem dúvida de um grande valor e recorrência na sua cinematografia:

DA FRAGMENTAÇÃO. Ela é indispensável se não queremos cair na REPRESENTAÇÃO. Ver os seres e as coisas nas suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência.⁵⁴

O apogeu desta fragmentação quase fetichista será talvez encontrado em *Pickpocket* e mais especificamente, talvez, na cena da Gare de Lyon. As sequências mais marcantes do filme são precisamente estas dos roubos, em que o corpo não é um todo orgânico, antes um repertório de funções que por vezes se poderiam dizer autónomas ou desconexas: as mãos parecem ter vontade própria. A cena que retrata a derradeira ida de Michel ao hipódromo substantia bem esta análise, e ainda melhor se comparada com a primeira sequência, sua simétrica. Em ambas as cenas, Bresson move-se entre os planos médios de Michel de torso imóvel no meio da multidão, e os extremos planos de pormenor da sua mão a trepar lenta e habilmente o corpo alheio para finalmente lhe roubar o dinheiro – os dois parecem vectores independentes, unidades ainda por conjugar para criar a figura de Michel. A diferença entre as

⁵³ *Notas sobre o Cinematógrafo*, p. 89.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 82.

duas cenas reside no facto de, na primeira, o olhar de Michel se dirigir para baixo, para as suas mãos (à semelhança da supramencionada cena de *Un Condamné à mort s'est échappé*), e inclusive reagir quando consegue abrir a fivela; enquanto que na segunda, o olhar é menos expressivo e no momento em que a mão se aproxima do casaco do homem, o olhar acompanha imperturbado a direcção da corrida dos cavalos – as mãos tornaram-se verdadeiramente autónomas e independentes do corpo, como se o impulso de roubar de Michel já não fosse controlada pelo próprio.

Além disso, este corpo fragmentado não existe dentro de um entorno pré-dado – a escassez de *establishing shots* obriga o espectador a entrar dentro dos espaços, a atravessá-los e a explorá-los através do movimento do corpo dos personagens. Na sequência situada na Gare de Lyon, esta proposição é bastante perceptível: é através da quase dança das mãos dos ladrões, que vão passando os objectos furtados de mão em mão, que o espaço é construído pelo espectador. É conseguida, pelas palavras de Deleuze:

(...) a construção de um espaço pedaço a pedaço, de valor tátil, onde a mão acaba por tomar a função directriz.⁵⁵

Em *Un Condamné à mort s'est échappé*, o espaço é também deliberadamente fragmentado, impossibilitando a noção do espaço total da cela e da prisão – só se vê aquilo que Fontaine vê. Novamente, esta escolha prende-se com a natureza do tema aprofundado, deixando o espectador em estado de vigília ao encontrar o mesmo tipo de dificuldades com que Fontaine se depara, restringido ao espaço da sua cela.

É importante frisar que a fragmentação não se efectiva apenas pela escala de planos, mas que a montagem detém um papel indispensável a esse espaço e corpo fragmentados. Por outras palavras, o material cru e absoluto captado pelo cinematógrafo na sua insignificante imanência integra o todo por via da montagem, e é só nessa dependência ganha entre os planos na mesa de montagem que as relações de proximidade e distância entre as imagens (e os sons) são operadas. Mas atente-se que é requerido das imagens, para que tal se opere, a sua insignificância:

Dedicar-me às imagens insignificantes (não-significantes).⁵⁶

A fragmentação das imagens em movimento, na sua articulação com a falta de ênfase no trabalho da montagem, tem como principal fito evitar a todo o custo a representação. Por

⁵⁵ *A Imagem-Movimento*, p. 168.

⁵⁶ *Notas sobre o Cinematógrafo*, p. 22.

outras palavras, a atomização prévia de cada plano permite à montagem sujeitar a sua insignificância fundamental a novas conexões ao mesmo tempo que os deixa exactamente como são, sem os reinventar em montagens metafóricas.

Poder-se-ia, então, falar da fragmentação como uma forma de acautelar o poder totalizador da imagem e garantir a indeterminação de que nos fala Mondzain. Além disso, esta estratégia tem ainda o efeito de incitar a uma leitura horizontal – é na soma sucessiva das partes autónomas que se extrairá um novo sentido. E nesse sentido, de um caminho a percorrer, a montagem que Bresson alia à fragmentação consegue, ainda mais, aproximar o cinema da lógica do modelo auditivo e que é própria de um discurso e de um pensar a interpretar no tempo pela sucessão de palavras (encontradas pelo contemplador). Atente-se a nota do cineasta que de maneira muito precisa corrobora esta consideração:

O CINEMATÓGRAFO É UMA FORMA DE ESCRITA COM IMAGENS EM MOVIMENTO E SONS.⁵⁷

Ou mesmo:

É preciso que uma imagem se transforme no contacto com outras imagens como uma cor no contacto com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não há arte sem transformação.⁵⁸

Com efeito, Joseph Cunneen chama a atenção para o facto de Truffaut considerar que Bresson revolucionou a montagem no cinema, uma vez que regra geral:

(...) um plano de alguém a olhar para algo é válido apenas em relação com o próximo plano que mostra aquilo para que estava a olhar – uma forma de montar que tornou o cinema uma arte dramática, uma espécie de teatro fotografado. A abordagem de Bresson é muito diferente; se em *Un Condamné à mort s'est échappé* os *close-ups* das mãos e objectos levam a *close-ups* das faces, a sucessão está ao serviço de uma harmonia pré-estabelecida de relações subtis entre os elementos visuais e aurais. Cada plano das mãos ou do olhar é autónomo.⁵⁹

⁵⁷ Ibid., p. 17.

⁵⁸ Ibid., p. 21.

⁵⁹ François Truffaut citado em *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*, p. 68.

E Schrader parece concordar em absoluto:

A forma, nos filmes de Bresson é anti-dramática, embora assaz linear. As cenas são curtas, estabelecidas de uma ponta à outra sem nenhuma ênfase evidente (...) Não há interlúdios de nenhum tipo. É uma construção extremamente inexpressiva que coloca um forte travão no envolvimento emocional.⁶⁰

Em conformidade com restantes técnicas, também a montagem – ainda que convencional, ou seja, sem ostentação e em condição de invisibilidade – nega a informação editorial e o clímax emocional, negando, por arrasto, o envolvimento artificial que este promove. E, contudo, paradoxalmente, poder-se-á dizer que a montagem é, ao mesmo tempo, a principal responsável por os filmes de Bresson conseguirem tocar profundamente quem se preste à sua experiência:

Comover não com imagens comoventes mas com relações entre imagens que as tornam ao mesmo tempo vivas e comoventes.⁶¹

É precisamente aqui que reside a particularidade irredutível do génio de Bresson: em mostrar-nos tão nitidamente que, quando a montagem é uma escrita, o cinematógrafo é uma escrita. E é assim que ele origina a possibilidade de uma articulação mais justa entre pensamento e comoção, derivando num tipo de emoção singular e isenta.

A supramencionada condição de invisibilidade da montagem pode igualmente ser encontrada na composição dos planos, que Bresson preferia discretos a preclaros, se isso significasse que não chamariam a atenção para si mesmos. Com efeito, para ele, o cinema não é a arte do realizador ou do director de fotografia, mas a arte de colocar as coisas em ordem, orquestrando-as de uma maneira quase musical, o que consequentemente o leva a preferir o título de *metteur en ordre* ao de *metteur en scène*.

Quanto ao tratamento do som, e à semelhança da imagem e montagem, o intuito é não ilustrar, mas sim sublinhar a realidade, tornando cada som patente pelo espaço permitido ao silêncio, numa depuração que se estende às restantes técnicas e que pode ser traduzida por uma proposição visual numa nota do próprio:

Esvaziar o tanque para apanhar os peixes.⁶²

⁶⁰ *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, p. 68.

⁶¹ *Notas sobre o Cinematógrafo*, p. 78.

⁶² *Ibid.*, p. 84.

De forma a acentuar o material, a banda sonora consiste maioritariamente em sons ditos naturais, ou documentais, se preferirmos. Em *Un Condamné à mort s'est échappé*, a qualidade claustrofóbica do *décor* e atenção minuciosa aos pormenores facilitam essa materialidade crua, principalmente nas cenas do labor dos objectos pertencentes ao esquema da fuga. E como o som nessas situações é literalmente uma questão de vida ou morte, a atenção do espectador para o som está especialmente aguçada. A sequência em que esta importância vital do som chega a um apogeu é a da própria fuga onde cada som deixa o espectador receoso do fracasso da fuga. Primeiro, o barulho do seu andar na gralha do telhado pode lançar o alerta aos guardas e, como tal, esperam pela passagem do comboio que camuflará o seu ruído. Depois, os sons servem de guia para o que está a ocorrer na cena; uma vez que as pistas visuais são reduzidas, o espectador encontra-se no mesmo tipo de desvantagem que os dois fugitivos e intensifica a sua atenção sonora para perceber os movimentos dos oficiais nos pátios em baixo, o chiar misterioso (que mais tarde se vem a descobrir ser uma bicicleta), o progresso do tempo pelas badaladas do sino da igreja, ou a direcção do caminhar do guarda enquanto Fontaine se prepara para o atacar. Ao fazer culminar o ataque com a passagem do comboio, Bresson evita a figuração do assassinio, remetendo-o não só para o fora-de-campo imagético como para o inaudível. E porque a audição é mais criativa do que a visão, ela consagra uma liberdade ao ouvinte e contemplador: os espaços e acções em *Un Condamné à mort s'est échappé* são muitas vezes, no lugar de mostrados, sugeridos pelo som, podendo mesmo chegar a suprimir a imagem, a neutralizá-la ou, mesmo, a substituí-la:

Um grito, um ruído. A sua ressonância faz-nos adivinhar uma casa, uma floresta, uma planície, uma montanha. O seu eco indica-nos as distâncias.⁶³

Até *Un Condamné à mort s'est échappé* o trabalho da banda sonora em Bresson ainda funcionava como complemento ou parceiro igualitário da imagem, mas neste filme este revela-se tão excepcional que, em *Robert Bresson*, Reader recorda-nos o esquema que Michel Chion elabora com o intuito de distinguir os cinco espaços sónicos do filme: dentro da cela – que, como já vimos, é necessariamente circunscrito devido à acção clandestina de Fontaine; na prisão à volta da cela – reverberante e possivelmente maior do que é mostrado e onde se incluem o som dos tiros que denunciam mais uma execução e que materializam a consequência de um eventual fracasso da fuga de Fontaine; a cidade fora da prisão – os carros e eléctricos que passam, entre outros; o fora da prisão – a forçosa limitação de Fontaine obriga a que o seu sentido de orientação sobre o que não é possível ver da cela seja baseado

⁶³ Ibid., p. 87.

pelo som do comboio que ali passa perto e que materializa, por sua vez, a liberdade que este tanto deseja; e, por fim, o som não-diegético – que Chion descreve como som *off* da música. Não seria demais atrevimento acrescentar ainda um sexto espaço, que é aquele do relato em voz-*off* de Fontaine, que, surgindo por vezes tautologicamente como comentário à acção depois da imagem no pretérito imperfeito do indicativo, próprio da descrição, e no pretérito mais-que-perfeito do Indicativo, próprio da narração de factos passados e que nos indica um outro espaço temporal que não aquele das imagens. Do mesmo modo, podemos encontrar em *Pickpocket* este espaço de uma voz-*off*, na mesma articulação de tempos verbais, correspondente à leitura do diário de Michel feita por ele próprio, já depois do que nos vai ser dado a ver no filme – havendo muitas vezes a sobreposição da leitura com um plano da escrita do diário. Tal dispositivo convida-nos a ler o filme como uma autobiografia ou um meta-texto com a verdade essencial, quase confessional, não fosse o relato realizado apenas com comentários factuais, excluindo qualquer explicação psicológica. Contudo, podemos dizer, sim, e de longe válido para as duas vozes-*off*, que estas nos permitem alcançar algumas emoções que Bresson prefere transmitir mais pela palavra dita do que pela expressividade facial.

Em *Pickpocket*, também o som testemunha uma grande consideração pela minúcia da vida, sendo a proximidade que se sente aos sons dos passos, do ranger da madeira – no espaço privado – semelhante à dos planos de pormenor sobre as mãos de Michel. Já nos espaços públicos, o tratamento do som é mais convencional, exceptuando alguma especial atenção ao som dos passos, e ao tipo de retrato sonoro que é feito dos espaços das cenas de roubo. Tanto nas cenas passadas no metro, como na derradeira cena do hipódromo, instaura-se um estranhamento pelo carácter quase hipnotizante que o som adquire, ora pelo ruído ensurdecador e constante do andamento do metro, ora pela voz do altifalante que relata a corrida de cavalos fora-de-campo, aliada ao crescente burburinho dos apostantes.

Ao longo da sua cinematografia, Bresson tentou sempre usufruir da potencialidade expressiva do som, sem contudo dar azo à relação manipulativa e totalizante que essa expressividade inúmeras vezes estabelece com as imagens, e que no cinema é maioritariamente empreendida pelo uso da música. Escreve Bresson:

Quantos filmes remendados grosseiramente com a música! Inundam um filme de música. Impedem que se veja que não existe nada nas imagens.⁶⁴

Estando ciente do extremo poder dramático da música, porque esta carrega consigo o artifício de uma entoação que ilustra um sentimento, Bresson evita o uso da música no sentido

⁶⁴ Ibid., p. 118.

tautológico e condescendente de um comentário musical que reforce a emoção da imagem cinematográfica.

Só há pouco tempo e a pouco e pouco é que suprimi a música e me servi do silêncio como elemento de composição e como meio de emoção. Dizê-lo, sob pena de seres desonesto.⁶⁵

Contudo, e porque a nota acima transcrita data de 1975, nos filmes de que nos ocupamos na presente investigação a música ainda é utilizada, ainda que não com o intuito de sentimentalizar mas sim pontuar eventos decisivos. Em *Un Condamné à mort s'est échappé*, esta pontuação musical é consumada por um *leitmotif* de cordas da missa em dó menor de Mozart que surge aquando do esvaziar diário dos baldes dos prisioneiros por ser um momento auspicioso à comunicação entre Fontaine e os restantes, que por sua vez é decisiva na premeditação da fuga. Voltamos a ouvir este apontamento quando Fontaine reflecte a possibilidade de matar Jost ou torná-lo seu cúmplice e, no fim, no momento em que os dois se abraçam em gratidão, quando o Kyrie de Mozart reverbera. No caso de *Pickpocket*, a música não-diegética (havendo música diegética na missa fúnebre da mãe de Michel) é restringida à peça barroca de Jean Baptiste Lully, que é usada sempre que Michel escreve no seu diário, bem como em alguns momentos decisivos, como a sequência de montagem em que Michel se inicia na arte do *pickpocketing*, no ápice em que decide fugir de Paris, ou na cena final enquanto Jeanne e Michel se unem apesar das grades.

No que concerne à voz-off, esta ganha um tom ora informativo ora confessional. Em *Un Condamné à mort s'est échappé*, por exemplo, esta revela-se importante para transmitir a informação que as conversas furtivas da prisão não deixa explícita ou chamar a atenção para pequenos detalhes. Mas fora isso, nos dois filmes a voz-off encontra-se ao serviço de dar a conhecer alguns dos pensamentos ou emoções dos personagens – sendo talvez os exemplos mais marcantes quando Fontaine reflecte sobre o facto de ter sido impossível escapar sozinho ou quando Michel admite o seu coração bater violentamente ao ler a carta de Jeanne.

Assim, é feito por Bresson, e muito explicitamente, um trabalho anti-fusional pelos já mencionados métodos empregues no trabalho de câmara, montagem, ou desenvolvimento do *plot*. Todavia, ainda ficou por cogitar aquele que é possivelmente o ponto mais vezes destacado na cinematografia bressoniana, e que muito contribui para a salvaguarda das distâncias: o tratamento que dá às suas personagens e a direcção que o autor faz daqueles que as desempenham. Como modo de evitar o apelativo empático de uma actuação dramática,

⁶⁵ Ibid.

Bresson substitui os actores profissionais por sujeitos que jamais tiveram experiências em contexto performativo, referindo-se a estes por “modelos” nas suas notas:

Actores, não.

(Direcção de actores não.)

Papéis, não.

(Estudo de papéis, não.)

Encenação, não.

Mas utilizar modelos, vindos da própria vida.

SER (modelos) em vez de PARECER (actores).

(...)

O importante não é o que me mostram mas o que me escondem, e sobretudo *o que não suspeitam que existe neles*.⁶⁶

Normalmente, a abordagem mais conveniente a uma personagem é feita pela psicologia, mas Bresson despreza a caracterização e consequente actuação psicológica que o actor faz da personagem, pois aquilo que o ocupa, como já vimos, não é a psicologia, mas uma imanente espiritualidade aliada à fisiologia da existência material:

Modelo. Alma, corpo inimitáveis.⁶⁷

É exactamente nos particulares insubstituíveis dos seus modelos, enquanto pessoa que não representa outra, que se encarnará a ideia universal. Os corpos filmados não deveriam representar um terceiro, mas simplesmente apresentar-se a si mesmos, ou aparecer no lugar de parecer – e, para este aparecer, foi necessário que Bresson eliminasse toda a tentativa de interpretação pessoal dos sujeitos que filmou:

Modelo. Reduzir ao mínimo a parte da sua consciência. Reapertar a engrenagem na qual ele já não pode deixar de ser ele e onde já não pode fazer senão o que é útil.⁶⁸

Neste sentido, Bresson treinava os seus modelos numa espécie de automatismo ao fazê-los repetir exaustivamente os gestos que empregam em cada plano. Ao fim de muitos *takes* e ensaios, ele está a desempenhar as acções sem consciência de si. E é nesse momento

⁶⁶ Ibid., p. 16.

⁶⁷ Ibid., p. 52.

⁶⁸ Ibid.

que o cineasta espera trazer à luz algo intrínseco ao seu modelo, de que ele próprio pode ainda não se ter apercebido e que poderia não ter aparecido de outra forma. Assim, eles não são nem eles próprios, nem outros quaisquer – não se projectam a si mesmos em nenhum dos sentidos que um actor de Hollywood o faz, e não interpretam ninguém – acabando o cinematógrafo por captar exactamente o que de imprevisto, desconhecido e irreflectido aparece:

Modelos que se tornam automáticos (tudo pesado, medido, cronometrado, repetido dez, vinte vezes) e são largados no meio dos acontecimentos do teu filme; as suas ligações com as pessoas e os objectos em seu redor serão justas porque não serão pensadas.⁶⁹

Quando lhes mata a intencionalidade por via da repetição, Bresson transforma gradualmente o movimento fresco pela acção mecanizada e a entoação expressiva em monotonia amena, despiando a *performance* dos seus modelos de toda e qualquer expressão (facial, vocal ou tonal). Estes modelos são exactamente como aparecem (poderíamos dizer que eles são involuntariamente expressivos e não propositadamente inexpressivos). Paralelamente à naturalidade que acreditava alcançar através do automatismo, Bresson confiava na existência de uma estreita ligação deste com a sorte ou o destino. O automatismo na sua cinematografia é então mais que um sofisma teórico, pois ele relaciona-se com as ideias do cineasta.

Deste modo, ainda que *Un Condamné à mort s'est échappé* e *Pickpocket* sejam as suas duas primeiras experiências nestes moldes (que se mantiveram até ao final da sua filmografia), *Pickpocket* parece refinar a ideia de modelo a um nível bastante superior, guiando o domínio novo dos automatismos inconscientes do cinema lado a lado com a vontade quase autónoma das mãos de Michel, enquanto *Un Condamné à mort s'est échappé*, segundo Philippe Arnaud, é ainda um filme de uma “vontade inflexível e consciente”⁷⁰.

⁶⁹ Ibid., p. 31.

⁷⁰ Philippe Arnaud citado em *Robert Bresson*, p. 52.

Capítulo V

Torna-se claro, após a análise dos dois filmes, e nunca esquecendo que esta reenvia para a sua concepção de cinematografia, que Robert Bresson é um autor totalmente dedicado à superfície da matéria sensível (que é a mesma do ecrã) – por oposição à qualidade onírica e subsequente comunhão e substancialização do conteúdo que as imagens em movimento tendem a administrar nos ecrãs.

É definitivamente pela aparência, conforme explorada no primeiro capítulo, que o cineasta consegue a mais forte analogia com as ideias da razão pura – tal como foi possível comprovar em *Un Condamné à mort s'est échappé*, onde a transformação dos objectos não-significantes em armas de fuga é a via para a liberdade. Mas recorde-se ainda outros exemplos disso como o da sequência inicial do mesmo filme, onde os gestos das mãos de Fontaine são passados para primeiro plano associando-se a uma troca de olhares com um homem algemado e a questão do cárcere e da luta pela liberdade é imediatamente edificada sem que uma palavra audível seja proferida. Ou ainda em *Pickpocket*, em que a já descrita independência das mãos de Michel face ao seu corpo, conseguida por via da fragmentação, nos faz questionar se esses gestos são livres e reflectidos ou se aquele hábito automático é em si mesmo uma prisão.

Dadas as considerações acerca da afirmação de um conteúdo que se constitui na dinâmica das próprias formas, parece assaz acertado aludir à aceção de Mondzain acerca das operações encarnantes:

Encarnar é dar carne e não dar corpo. É operar na ausência das coisas. A imagem dá carne, isto é, carnação e visibilidade, a uma ausência, mediante uma diferença intransponível relativamente àquilo que é designado.⁷¹

Recapitulando a ideia da imagem que encarna como aquela que propõe à voz designar simultaneamente o que se deixa ver e aquilo que se sugere invisivelmente ao olhar, e, juntamente com a ideia já assente de um trabalho bressoniano sobre uma materialidade crua que permite a leitura livre de uma invisibilidade que lhe é imanente, poderíamos dizer, com certeza, que Bresson promove um cinema verdadeiramente capaz de encarnar as suas imagens. Porém, não se entenda necessariamente pelo termo “invisibilidade” um além ou transcendência como aquela que é referida até agora (por influência dos autores que sustentam esta argumentação, como Cunneen, Reader ou Schrader) com a denominação de

⁷¹ *A imagem pode matar?*, p. 26.

graça, pois também outras invisibilidades do campo das ideias e coisas-pensamento são passíveis de estar encarnadas na concretude das imagens.

Assim, um realizador que acredita que o papel do cinema consiste menos em revelar do que em sugerir – pelo trabalho da fragmentação – e menos em comunicar um pensamento do que em pôr diante dos olhos a imagem “indecisa e indecível”⁷² em coincidência com as relações constituídas pela montagem que motiva o movimento do pensar, é um realizador que acredita no devir de uma imagem que apenas poderá proceder da pluralidade das vozes dos espectadores.

As operações encarnantes restituem às imagens uma vida e liberdade tais, que as impede de representar ou produzir evidências, pois aquilo que constitui a imagem encarnada é a expectativa de uma voz que dará sentido ao espaço de uma indecisão constituinte. E a questão da expectativa é aqui de suma importância:

A força da imagem provém do desejo de ver, a do visível na sua capacidade de ocultar, de constituir a distância entre o que é dado a ver e o objecto de desejo. Sem desejo de ver não há imagem, mesmo se o objecto desse desejo não é senão o próprio olhar.⁷³

O desejo de ver é proporcional à capacidade do visível ocultar. Em *A imagem pode matar?*, Mondzain considera que a distância entre a superfície e o oculto que é objecto de desejo decide a força da imagem – aquela que continua a encarnar o desejo sem nunca o satisfazer totalmente é aquela que mais liberta. Esta ideia poderá ser igualmente encontrada em “Nada Tudo Qualquer Coisa”:

A imagem não é um reino.

A criação só é possível se produzir a abolição dos reinos. Renunciar ao duplo gozo sucessivamente prometido pelo Tudo e pelo Nada é o que constrói o advento da imagem.⁷⁴

Aqui, a filósofa considera que a imagem que não é um reino, ou, por outras palavras, a imagem que liberta, que, como já havíamos visto não pretende a comunicação de uma mensagem unívoca e totalizadora, é aquela que a meio caminho entre o Tudo e o Nada simplesmente sugere sem reinar, mantendo-se como algo indeterminável e possibilitando a

⁷² Ibid., p. 30.

⁷³ Ibid., p. 31.

⁷⁴ “Nada Tudo Qualquer Coisa”, p. 112.

promessa de um sentido ainda em devir. Esta indispensabilidade de uma indeterminação remete-nos de forma certa para as imagens insignificantes de Bresson:

Se uma imagem, vista separadamente, exprime com nitidez qualquer coisa, se ela comporta uma interpretação, não se transformará em contacto com as outras. As outras imagens não terão nenhum poder sobre ela e ela não terá nenhum poder sobre as outras imagens. Nem acção, nem reacção. Ela é definitiva e inutilizável no sistema do cinematógrafo. (Um sistema não regula tudo. É o rastilho de qualquer coisa.)⁷⁵

Em “Nada Tudo Qualquer Coisa”, Mondzain coloca a ênfase da questão neste “qualquer coisa” em devir como um poder de transformação que é concedido às vozes a que se dirige. Analogamente, e porque daí provém a enunciação, Sieyès exige o mesmo poder para o povo quando escreve “O que exige ele? Devir qualquer coisa”, e diz Mondzain acerca desse devir indecído à partida:

Este é o campo prometido aos novos actores da História. Exigir ser o sítio do devir é exigir a reapropriação das potências que abrem o possível e o advento das formas que permitem uma redistribuição completa da partilha dos lugares.⁷⁶

Mondzain define aquilo que entende por povo como a “incarnação do devir e a promessa do futuro”⁷⁷, e reflectindo paralelamente sobre a acepção kantiana de progresso mencionada no primeiro capítulo, descortinamos (e uma vez que terá sido influenciado por este último), o fundamento que leva Sieyès a reivindicar um “Devir qualquer coisa”⁷⁸ para o Terceiro Estado. Consideremos então, as apreciações de Arendt em *Lectures on Kant's Political Philosophy*:

Este processo não tem fim; o “destino da raça humana é o progresso perpétuo”. Neste processo as capacidades da espécie humana são actualizadas, desenvolvidas ao “mais elevado grau” – excepto que um mais elevado, em sentido absoluto, não existe.⁷⁹

⁷⁵ *Notas sobre o Cinematógrafo*, p. 22.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁷ “Nada Tudo Qualquer Coisa”, p. 103.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Lectures on Kant's Political Philosophy*, p. 58.

Ora, o sempiterno progresso é o próprio desígnio da humanidade para Kant, e segundo a interpretação política que Arendt leva a cabo, não se apresenta, todavia, nenhum propósito final para esse constante devir – o devir do povo é indefinido e, como tal, há uma indeterminação originária que torna impossível uma fixação do seu conceito. E será justamente na indeterminação que residirá a já mencionada abertura de novos horizontes. Com efeito, depreende-se que aquilo que a Revolução Francesa vem incendiar é uma ânsia do campo de indeterminação aberto a todos os possíveis. E, todavia, a História confessa a tentativa incessante de uma fixação totalitária do Terceiro Estado. A exigência do pressuposto de que este Terceiro Estado é indeterminável será a única salvaguarda de que o devir do povo e, naturalmente, o povo desse devir serão verdadeiramente livres.

Do mesmo modo, e mais uma vez, só na livre inconsistência e insignificância que um autor como Bresson celebra é que a imagem poderá devolver o poder efectivo do devir ao povo de espectadores:

(...) é a partir do nada das imagens que o desejo do tudo deve conduzir os gestos criadores à construção de um devir qualquer coisa destinado a um povo em devir.⁸⁰

O “desejo do tudo” acima referido é compreendido como aquele já mencionado que mantém o contemplador numa expectativa à orla da palavra, mas também aquele que Mondzain denuncia no estudo do segundo tempo da fórmula de Godard *O que quer o Cinema? Tudo*, a saber, o de uma inicial e fundamental ambição de reinar por parte do criador e à qual é impreterível renunciar. Diz-se fundamental porque é interpretada pela filósofa à luz da concepção de um gesto criador que é a construção posterior a um confronto com o insucesso da onipotência mas que, porém, mantém acesa essa energia do desejo dominador:

É preciso ter querido tudo para passar a prova que triunfa sobre o fracasso e a angústia, ou seja, para inventar as figuras de uma resposta viva à presença das trevas.⁸¹

Por via a inventar uma resposta – que é a da concepção de um visível que encarna uma ausência – é necessário que o criador renuncie ao seu reinado. E esta renúncia passa pela percepção angustiante de que não pode dominar, posta a necessidade dessa indeterminação

⁸⁰ “Nada Tudo Qualquer Coisa”, p. 106.

⁸¹ Ibid., p. 114.

que oferece a possibilidade do “lugar ténue dos gestos subjectivantes”⁸². Ou seja, o espectador está já no processo de fazer do criador, agindo como elemento castrador do seu desejo do tudo. Por outro lado, esse indispensável espaço indeterminado implica, de acordo com as reflexões de Mondzain em *Homo Spectator*, que também o espectador terá a responsabilidade, posteriormente, de “pôr à prova a sua própria capacidade de criar”⁸³ e cumprir a tarefa de completar o espaço de indeterminação da obra – dando-se uma partilha de autoridade entre o espectador e o criador.

Note-se também que este elemento castrador no gesto criador é, na investigação que Kant desenvolve na *Crítica da Faculdade do Juízo*, de uma natureza idêntica ao carácter disciplinador do gosto que torna as ideias do génio comunicáveis, revelando essa comunicabilidade como bem essencial à criação estética. E reflecte Mondzain acerca dessa comunicabilidade na imagem:

A imagem exige uma gestão nova e singular da palavra entre aqueles que cruzam os seus olhares na partilha de imagens.⁸⁴

Na citação feita acima, Mondzain aclara que a imagem fomenta a partilha da palavra encontrada por cada contemplador com a sua comunidade e que nos recorda as ideias de Arendt sobre a importância da *publicidade* para um detectar das contradições do nosso próprio pensar e subsequente prosperar deste, bem como para a formação da própria moralidade de cada indivíduo no tornar pública a máxima privada. Será porventura frutífero acrescentar a reflexão feita em “Nada Tudo Qualquer Coisa”:

(...) a imagem opera a ligação ao manter as distinções, os desajustes e as dissensões. A imagem não é o lugar da reconciliação e da identificação. Ela não é o operador do Mesmo mas o agente da heterogénese e do desajustado. (...) A imagem faz surgir uma relação imaginária entre os sítios, entre os corpos radicalmente separados.⁸⁵

A indeterminação aberta a todos os possíveis é, como tal, a condição de abertura às operações subjectivantes, ao pensamento e discurso de cada espectador na sua singularidade, sem exclusões. Tal como assegura Mondzain:

⁸² Ibid., p. 118.

⁸³ Mondzain, M., *Homo Spectator*, p. 241.

⁸⁴ *A imagem pode matar?*, p. 36.

⁸⁵ “Nada Tudo Qualquer Coisa”, p. 125.

Defender a imagem é resistir a tudo o que elimina a alteridade dos olhares que constroem a invisibilidade de sentido. A força da imagem é proporcional à potência das vozes que a habitam.⁸⁶

E será justamente por via dessa alteridade, e não pela incorporação de um discurso unívoco e homogeneizador, que o povo permanecerá infixável:

Viver em comum não é viver como um.⁸⁷

A filósofa entende a imagem como o espaço para essa alteridade e esta última como condição do advento do povo impassível de fixação, pelo que não é gratuita a escolha de *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl em *A imagem pode matar?*. As imagens do filme de propaganda política operam no campo de uma fusão, de uma incorporação, empregando um acordo entre os signos e emblemas que devem todo o seu significado a um discurso totalitário nazi – o objectivo, claro está, é a unificação do país pela determinação do conceito de povo alemão, impossibilitando o seu devir livre. Se já antes era evidente o envolvimento político das imagens em movimento, aqui torna-se incontestável. E, contudo, é necessário salvaguardar, mais uma vez, que ainda que aliado ao conteúdo de um estado totalitário, são as escolhas formais que respondem por esta privação de distância. Para provar isso mesmo, no seu livro *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*, James E. Combs encara Woodstock (1970), como um equivalente contra-cultural do filme de Leni Riefenstahl: os enquadramentos de carácter épico sobre a eufórica e abundante plateia em articulação com os planos contra-picados da figura carismática dos *performers* são da mesma natureza que aqueles da multidão indistinta que aplaude arrebatada por detrás das costas de Hitler enquanto este discursa, singular e soberano, com uma eloquência tempestuosa.

Recordando os assuntos debatidos nos capítulos anteriores que deliberaram a intersubjectividade como condição basilar tanto para a faculdade de julgar como para a confrontação das insuficiências e contradições do nosso pensamento e subsequente movimentar e evoluir deste, é-nos permitido assumir que uma carência de alteridade irá certamente diminuir o alcance do pensamento dos espectadores. E assim, tendo em conta este risco efectivo de a imagem silenciar o pensamento crítico do povo, evidencia-se a indispensabilidade de assentar, em definitivo, que o lugar oferecido ao espectador pelas imagens – de liberdade de ou falta dela – é uma questão eminentemente política, fazendo daqueles que as criam necessariamente responsáveis, a nível ético, por essa liberdade. Por

⁸⁶ *A imagem pode matar?*, p. 72.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

outras palavras, o gesto criativo é sempre indissociável do seu destino político e o fazedor de imagens encerra em si o poder de conferir ao público, pelo movimento do pensar que a sua obra mobiliza, a oportunidade de uma emancipação do espectador, bem como o advento de uma humanidade possível.

Talvez esteja aí a magia do cinema. Quanto mais encarna, mais liberta.⁸⁸

Magia esta que Bresson mostrou, como nunca antes, ser não só realizável como basilar à arte do cinematógrafo.

⁸⁸ Ibid., p. 66.

Conclusão

Encontrámos em Bresson o exemplo assombroso de um cinema que convoca os espectadores para o campo da transformação e parece tornar livres os espíritos daqueles que compõem a humanidade. Se não for muito audaz dizê-lo, parece que o convite ao pensamento que da experiência da expressão puramente cinematográfica de Bresson brota, a aproxima do acto filosófico.

Assim, e tal como se procurou mostrar com a investigação feita ao longo deste trabalho, Godard foi extraordinariamente certo quando decretou o comprometimento da arte específica da imagem em movimento com o dom da palavra e do pensamento do povo. Porém, e lastimavelmente, a evolução do estado de coisas nas sociedades cada vez mais sedentas de espectáculos, prova-nos, em 2015 – um momento em que o cinema fácil da apurada falta de enigma toma todo o terreno – que tal desígnio foi frustrado.

O mundo da sujeição é o do saciamento, o das imagens exige a manutenção de uma sede. Sede de ver o invisível, sede de ouvir as vozes que não exigem que nos amaremos a um mastro para nos protegermos de um naufrágio. Não existe imagem que não seja tempestade e figuração de um perigo. Na tempestade é preciso saber governar o barco.⁸⁹

O grande público, procurando no cinema apenas o prazer imediato do entretenimento, vai perdendo a sua capacidade de exercer essa “coragem que qualquer exercício da liberdade implica”⁹⁰, a saber, aquela necessária no encontro com uma cinematografia como a de Bresson. É urgente uma reeducação dos olhares, não no sentido de uma censura, mas sim, numa aprendizagem do “saber governar o barco”, que apenas se aprende com a experiência dessas obras superiores como *Un Condamné à mort s'est échappé*, ou *Pickpocket*. Mas também, *Au Hasard Balthazar*, *L'argent*, *Mouchette*, *Le Diable Probablement* e outros do autor, e poderíamos igualmente pronunciar exemplos sintomáticos como o *Sunrise* e o *Tabu* de F. W. Murnau, o *Tokio Story* ou o *Late Spring* do Ozu, *El sol del membrillo* ou *El Espíritu de la Colmena* de Victor Erice, *Trás-os-Montes* ou *Jaime* do António Reis, *Ossos* ou *Juventude em Marcha* do Pedro Costa, ou até o *Playtime* de Jacques Tati e o *Modern Times* do Chaplin, mesmo empregando, por vezes, estratégias radicalmente opostas às da concepção algo estrita (embora sempre fértil) de cinematógrafo de Bresson. E a lista certamente não acabaria aqui. Contudo, os elementos que *a priori* enquadram tais exemplos

⁸⁹ Ibid., p. 71.

⁹⁰ “Nada Tudo Qualquer Coisa”, p. 121.

na linhagem de um cinema libertador e impulsionador da reflexão não dispensam a sua análise particular.

Numa próxima oportunidade, e dado o carácter restrito e inacabado deste género de trabalhos, poderíamos alargar o campo de pesquisa e, pelo estudo de alguns destes filmes, perceber se são efectivamente solidários com aquele pensamento especulativo sobre as questões irrespondíveis, tão preciosas e necessárias ao movimento circular, e nunca conclusivo, dos espíritos que partilham e constroem o mundo.

Quem encontrar solução aí onde só há enigma. (Pascal.)⁹¹

⁹¹ *Notas sobre o Cinematógrafo*, p. 74.

Bibliografia

- ALLEN, Richard. *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*, Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- ARENDT, Hannah. *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Brighton: The Harvester Press, 1989.
- ARENDT, Hannah. *The Life of the Mind: One/Thinking*, London: Secker & Warburg, 1978.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*, Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*, Porto: Porto Editora, 2003.
- CUNNEEN, Joseph. *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*, London: Continuum, 2003.
- COMBS, James E. *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*. London: Routledge, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento: Cinema I*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- GRILO, João Mário. *As Lições do Cinema - Manual de Filmologia*, Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford: Oxford University Press, 1971.
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?*, Lisboa: Vega, 2009.
- MONDZAIN, Marie-José. “Nada Tudo Qualquer coisa: Ou a arte das imagens como poder de transformação”, in Rodrigo Silva e Leonor Nazaré (orgs.), *A República por vir: arte, política e pensamento para o Século XXI.*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*, Paris: Bayard Jeunesse, 2013.
- READER, Keith. *Robert Bresson*, Manchester: Manchester University Press, 2000.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

SHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley: University of California Press, 1972.