

O gesto de mostrar em Abbas Kiarostami
Análise a partir de Wittgenstein e Agamben

Cátia Sofia Ferreira Rodrigues

Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos

Outubro, 2023

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, com especialização em Cinema e Fotografia, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paolo Stellino, e co-orientação do Professor Doutor Daniel Ribas.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

À minha mãe

Só se queixará de monotonia ou de repetição quem não perceber que todos os dias nascemos e todos os dias morremos e que nascimento e morte são vida continuamente inesgotada.

– João Bénard da Costa

E, no entanto, é nesses espaços intersticiais, nessas falhas, nesses lugares insituáveis entre o dito e o não-dito, o visível e o invisível, que procuro, sabendo que nunca os dominarei, os sentidos de poemas e filmes, na ânsia de neles encontrar uma razão para as coisas: para o poema, para o filme ou para o mundo.

– Abílio Hernandez Cardoso

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Prof. Doutor Paolo Stellino, agradeço a generosidade da atenção durante este processo, assim como a confiança no meu trabalho.

Ao meu co-orientador e querido amigo, Daniel Ribas, um tão especial agradecimento pela amizade inabalável, pelo carinho e pelo abraço que sempre me reservas.

À Camila Lobo, um especial agradecimento pela ajuda neste processo e a amizade de uma década que nos viu crescer com orgulho, uma certa paciência e cumplicidade.

À Raquel Schefer, agradeço a eterna conversa inacabada sobre cinema e a generosidade da partilha.

À Ana Resende, à Ângela Silva, à Catarina Rosária e à Violeta Amélia Magalhães, agradeço-vos por serem uma fonte de admiração.

Ao Hugo Miguel Santos, faço do teu agradecimento o meu: que o abraço continue interminável e das nossas conversas não desapareceram os nossos poetas mais queridos.

À Inês Mourão Dias, agradeço a contagiante gargalhada.

Ao José Filipe Alexandre, agradeço as confidências entre nós.

Ao Guilherme Oliveira, agradeço a cumplicidade diante da crueza do mundo.

Ao João Cruz, agradeço todas as gargalhadas e foram muitas.

Ao Francisco M. Gomes, agradeço a inigualável firmeza de carácter e a enorme presença na nossa amizade.

À Patrícia Pereira, agradeço a amizade e a força dada no último ano.

À Francisca Marques Pereira, agradeço a leveza e a alegria que trazes à minha vida.

À Benedita Roby, à Francisca Salema, à Laila Nuñez e à Matilde Aires Mateus agradeço a cumplicidade sem-fim e cada momento de aprendizagem e crescimento que me ofereceram.

À Maria Brás Ferreira, agradeço o verão inacabável de cinema, poesia e música pimba.

Às amigas e amigos do Mito, agradeço-vos por me terem acolhido entre vós.

À minha mãe, tudo agradeço, porque tudo devo. A minha admiração por ti é inesgotável.
À minha irmã, agradeço o início da viagem que me trouxe até aqui – “Ama como a estrada começa.”

Ao Carlos, agradeço a descoberta do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida fora. Para ti meu amor:

Porque nos outros há sempre qualquer nojo

Que me gela e me afasta

E em ti há sempre um pouco de mar largo

Que de olhos cegos atrás de ti me arrasta.

Sophia de Mello Breyner Andersen, *Mar Novo*

O gesto de mostrar em Abbas Kiarostami

Análise a partir de Wittgenstein e Agamben

Cátia Sofia Ferreira Rodrigues

RESUMO

O ensaio *Notes on gesture*, de Giorgio Agamben, é considerado o *gestural turn* da teoria do cinema, ao propor o cinema enquanto gesto a partir da sua análise em relação com a linguagem e o movimento. À luz da ideia do autor de que a comunicabilidade do e pelo cinema radica no *gesto*, bem como no que o gesto *necessariamente* deixa ver ou esconde, propomos explorar o limite do paradigma agambiano a partir do conceito de *gesto de mostrar*, desdobrando a relação entre o real, o filmado e o espectador na obra de Abbas Kiarostami. Com vista a defender o cinema enquanto *gesto de mostrar*, que ultrapassa a natureza representativa do meio cinematográfico, a relação entre os dois conceitos, gesto e *mostrar*, foi estabelecida pela leitura e análise das teses sobre o cinema e a linguagem de Agamben, assim como das duas obras principais da primeira fase da filosofia de Ludwig Wittgenstein, o *Tractatus Logico-Philosophicus* e a *Conferência sobre Ética*.

A relação entre a linguagem e o gesto, mas também a ética e a estética, enquanto objecto central desta dissertação, culmina na aproximação, outrora perspectivada por Gilles Deleuze (2015: 438), entre filosofia e cinema sob a égide da hipótese do cinema enquanto *gesto de mostrar*, pois “o cinema nada pode fazer além de nos *mostrar* o mundo como olhar.” (Comolli, 2008: 82). Para o empreendimento analítico em causa a questão sobre como pode o cinema permitir que o real se mostre a si mesmo, com que o real “inexprimível” se mostre é essencial para a determinação das condições que permitem situar a obra de Kiarostami também no campo da reflexão ética. Na análise dos elementos estético-formais mais expressivos de um conjunto de filmes de Kiarostami realizados na década de 1990 – *Onde fica a casa do meu amigo?*; *E a vida continua*; *Através das oliveiras*; *Close-up*; e *O sabor da cereja* – o real figura-se na constituição de um *regime*

*de mostraçã*o enquanto movimento de poetização e re-encantação éticas, e não apenas estéticas, do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Gesto, Mostrar, Olhar, Ocultar, Linguagem, Cinema, Ética, Estética, Wittgenstein, Agamben, Kiarostami

ABSTRACT

Giorgio Agamben's essay *Notes on Gesture* is credited with initiating the gestural turn in film theory. Through the analysis of cinema's relationship to language and movement, the essay proposes that cinema should be understood as a form of gestural expression. Building on the author's notion that communication in cinema relies on gesture, as well as on what gesture necessarily shows and/or hides, we propose to explore the limits of Agamben's paradigm from the concept of the *gesture of showing*, unfolding the relationship between the real, the filmed and the spectator in the work of Abbas Kiarostami. To justify cinema as a *gesture of showing* that goes beyond the representational nature of the cinematographic medium, the relationship between the two concepts, gesture and *showing*, is established by reading and analyzing not only Agamben's theses on cinema and language, but also the two main works of the first phase of Ludwig Wittgenstein's philosophy, the *Tractatus Logico-Philosophicus* and the *Conference on Ethics*.

The relationship between language and gesture, but also between ethics and aesthetics, as the central object of this dissertation, culminates in the rapprochement, once envisioned by Gilles Deleuze (2015: 438), between philosophy and cinema, under the aegis of the hypothesis of cinema as a *gesture of showing*. In order to determine the conditions under which Kiarostami's work can also be placed in the field of ethical reflection, the question of how cinema can allow the real to *show* itself, how the "inexpressible" real can *show* itself is essential for this analytical endeavor. By analyzing the aesthetic and formal elements of several of Kiarostami's films from the 1990s - including *Where is my friend's house?*, *And life goes on...*, *Through the olive trees*, *Close-up*, and *Taste of cherry* - a *regime of showing* is presented as a movement toward the poeticization and ethical re-enchantment of the world, in addition to purely aesthetic ends.

KEYWORDS: Gesture, Show, Look, Hide, Language, Cinema, Ethics, Aesthetics, Wittgenstein, Agamben, Kiarostami

CONVENÇÕES

Convencionou-se utilizar a abreviatura «TLP» para nos referirmos a observações provenientes do *Tractatus Logico-Philosophicus* (2015), «CE» para observações provenientes da *Conferência sobre Ética* (2017) e «CV» para nos referirmos a observações provenientes de *Culture and Value* (1984). No caso de TLP, a referência é seguida do número da proposição em questão; no caso de CE e CV, a referência indica a página; e no caso de *Cadernos 1914-1916*, a referência indica a data da entrada. No caso das obras wittgensteinianas, seguimos as traduções portuguesas de M.S. Lourenço (TLP), de António Marques (CE), e de João Tiago Proença (*Cadernos 1914-1916*), com excepção de *Culture and Value*.

A menos que indicado em nota de rodapé, todas as restantes traduções são da nossa autoria. O mesmo acontece com o destaque de conceitos em itálico.

A respeito dos filmes, convencionou-se mencioná-los pelo título original seguido do título português oficial. Para maior clareza, após a menção do título original adopta-se apenas o título português.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. Wittgenstein – entre o <i>Tractatus Logico-Philosophicus</i> e a Conferência sobre Ética	8
1.1 A exigência de sentido	8
1.1.1 A teoria pictórica da linguagem – da imagem à proposição	9
1.2 <i>Mostrar e Dizer</i> – os limites da linguagem (ou do sentido ao sem-sentido)	13
1.3 Ética e estética	17
1.4 <i>Mostrar</i> é um gesto	24
CAPÍTULO 2. O cinema enquanto <i>gesto de mostrar</i> – de Wittgenstein a Agamben	31
2.1 Uma primeira aproximação de Agamben a Wittgenstein – o <i>experimentum linguae</i>	31
2.2 O problema da existência de uma linguagem cinematográfica – à procura da especificidade do cinema	34
2.2.1 André Bazin – por uma linguagem cinematográfica	35
2.2.2 Christian Metz – <i>Cinema: Língua ou Linguagem?</i>	38
2.2.3 Gilles Deleuze – <i>Nem língua nem linguagem?</i>	41
2.3 O <i>gestural turn</i> na teoria do cinema – o cinema enquanto gesto	43
2.3.1 O estatuto da imagem na modernidade a partir da <i>imagem-movimento</i>	45
2.4 O que é o gesto? Entre a acção e a expressão, a potência e o acto, o possível e o real	49
2.4.1 As influências de Benjamin e Kant na formulação do conceito <i>puro gesto</i>	51

2.5 Da natureza do gesto – interrupção e repetição	54
2.5.1 De uma ontologia do gesto ao seu significado ético-político	57
2.6 A aproximação de Wittgenstein a Agamben, da filosofia ao cinema, através da analogia entre gesto e linguagem	59
2.7 O cinema é <i>gesto de mostrar</i>	60
CAPÍTULO 3. A dimensão ético-estética do <i>gesto de mostrar</i> no cinema de Abbas Kiarostami	63
3.1 O não visível como condição do visível – o <i>gesto de ocultar</i>	64
3.1.1 A trilogia dos olivais	65
3.1.2 A estética da repetição e da suspensão	80
3.2 A visibilidade do dispositivo cinematográfico – do <i>ocultar ao mostrar</i>	82
3.2.1 O fora-de-campo em <i>Close-up</i>	85
3.2.2 O <i>gesto de mostrar</i> final de <i>O sabor da cereja</i>	93
3.3 Sobre uma poética do real em Kiarostami – o cinema enquanto <i>gesto de mostrar</i> e as suas implicações éticas	99
3.3.1 O real ambíguo, a imagem aberta e a multiplicidade de sentido	99
3.3.2 <i>A necessidade do olhar</i> como mediação, condição e interrogação – o <i>gesto de mostrar</i>	107
CONCLUSÃO	112
BIBLIOGRAFIA	116
FILMOGRAFIA	124
LISTA DE FIGURAS	126

INTRODUÇÃO

I.

É conhecido o interesse de Ludwig Wittgenstein pelo cinema. Conta-se que frequentava com regularidade as salas de cinema, no final das aulas na Universidade de Cambridge. O filósofo austríaco tinha uma preferência cinéfila pelos filmes de Hollywood, musicais, *westerns* e filmes de detectives, estes dois últimos géneros os seus predilectos. As suas idas ao cinema foram por muitos encaradas como tentativas de fuga ao trabalho da filosofia, como se Wittgenstein deixasse o filósofo à porta da sala de cinema.¹ Fosse maior ou menor o entretenimento ou escape, certo é que nos comentários que dedica à arte cinematográfica, nomeadamente a partir de 1929 até aos finais da década de 1940, publicados na obra *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia* (2014), o cinema surge como parte integrante e instrumento de investigação da actividade conceptual que acompanhava vários dos problemas epistemológicos presentes ao longo do seu percurso filosófico. Ainda que transpareça, por parte do filósofo, um fascínio pelo cinema e um reconhecimento das suas potencialidades como instrumento de pensamento relacionado com conceitos de tempo, espaço, sentido, etc., Wittgenstein não parecia considerar o cinema revolucionário em termos epistemológicos e/ou linguísticos (Klagge e Nordmann, 2003: 30). Para ele, o cinema partilhava com a poesia, a arquitectura e a música o estatuto de forma artística na e a partir da qual a vida e o seu sentido emanam no olhar e no sentir.

Não se pretende aqui avaliar o alcance e a relevância dos contributos de Wittgenstein para o pensamento sobre cinema, nem tão pouco analisar e problematizar o papel que desempenha ou pode desempenhar para o desenvolvimento da actividade filosófica.² As possíveis relações que se têm vindo a estabelecer³, sobretudo no seio da filosofia do cinema, entre o pensamento de Wittgenstein, quer da primeira fase da sua filosofia, quer da segunda, são alvo de crescente interesse para o estudo do estatuto

¹ Sobre a relação de Wittgenstein com o cinema cf. Klagge, James C. e Nordmann, Alfred (eds.), (2003). *Ludwig Wittgenstein: Public and Private Occasions* (29-31). Lanham: Rowman and Littlefield Publishers; Malcolm, Norman (2001). *Ludwig Wittgenstein: A Memoir* (27-28). Oxford: Clarendon Press; Monk, Ray (1990). *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* (266; 423). Nova Iorque: Penguin.

² Cf. Rennebohm, Kate (2020). “The “Cinema Remarks”: Wittgenstein on Moving-Image Media and the Ethics of Re-viewing.” (47–76). In *October* 2020 (171).

³ O exemplo mais relevante para o presente estudo é cf. Abbott, Mathew (2018). *Abbas Kiarostami and Film-Philosophy*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

ontológico, ético e estético do cinema. Essa relação, nesta dissertação, será desenhada a partir da distinção entre *dizer e mostrar*, que se destaca como um par de conceitos operatórios fundamentais no *Tractatus Logico-Philosophicus* (TLP).

Na filosofia do cinema, a distinção wittgensteiniana entre *dizer e mostrar* tem sido particularmente abordada no contexto da investigação sobre a possibilidade ou impossibilidade de o cinema ser considerado uma actividade de igual relevo e rigor em relação à actividade filosófica. Em torno desta problemática colocam-se, por exemplo, questões como: o que significa um filme *ser filosófico*? Haverá um pensamento cinemático ou cinematográfico de cariz filosófico? Haverá, de todo em todo, um pensamento especificamente cinemático ou cinematográfico? Contribuirá o filme para a actualização de doutrinas filosóficas ou reduz-se a uma mera ilustração das mesmas? Ou nenhuma destas hipóteses?

Antes de mais, a filosofia do cinema encontra um problema de fundo a respeito da especificidade do meio de concretização de ambas as actividades, pelo facto da linguagem discursiva ser tradicionalmente o médium da filosofia.⁴ Inultrapassável que é, para já, a diferença entre as actividades filosófica e cinematográfica, esperar que a última possua conteúdo filosófico suscita a necessidade de uma tradução para a linguagem discursiva, que subordina a especificidade do meio cinematográfico ao meio filosófico. Resta, no entanto, a dúvida sobre se a defesa de uma especificidade do cinema, ou da linguagem cinematográfica, independente como é da linguagem discursiva, não redundaria num obscurantismo da possível experiência de reflexão veiculada por ela e na indizibilidade da mesma. Nesta dissertação nunca esteve em jogo averiguar a possibilidade de o filme igualar ou não, por exemplo, o argumento filosófico e para ele contribuir significativamente, tarefa de resto cara à filosofia do cinema, mas sim a de defender a especificidade do médium cinematográfico no *gesto de mostrar*.

É a partir da distinção wittgensteiniana, previamente aludida, que se pretende determinar essa especificidade, alicerçando-a no conceito de *mostrar* wittgensteiniano, na forma do gesto. O recurso ao conceito de *gesto de mostrar* afirma-se, não tanto para

⁴ Cf. Baggini, Julian (2003). “Alien Ways of Thinking: Mulhall’s on Film” (12-23). In *Film Philosophy* 7(3). Edimburgo: Edinburgh University Press; Cox, Damian e Levine, Michael P. (2012). *Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*. Chichester: Wiley Blackwell; Falzon, Christopher (2014). *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. Londres: Routledge; Jarvie, Ian (1987). *Philosophy of the Film*. Nova Iorque: Routledge; Mulhall, Stephen (2016). *On Film*. Londres: Routledge.

distinguir o cinema da filosofia, como para lançar pistas sobre o solo que poderão partilhar.

II.

Em afinidade com Wittgenstein, o filósofo italiano Giorgio Agamben estabelece uma analogia entre gesto e linguagem, na qual se inscreve a tese do cinema enquanto gesto (ou do gesto do cinema). Com efeito, Agamben poderá ser assumido como herdeiro de Wittgenstein ao formular o problema da linguagem na articulação com os seus limites enquanto condição do pensamento (Agamben, 2008: 10) e potência de significação (*Ibid.*: 12). No primeiro prefácio à edição francesa de *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, originalmente publicado em 1978, intitulado *Experimentum Linguae*, Agamben expressa uma aproximação ao pensamento wittgensteiniano através da pressuposição de uma dimensão *inefável, indizível*, expressa nos limites da linguagem proposicional, a que pertence o conceito de *mostrar* na acepção do filósofo austríaco. O *indizível*, por ser tudo aquilo que se mostra e não pode ser dito na linguagem proposicional, pertence à ética e à estética, isto é, a ética e a estética mostram-se, sem, contudo, se dizerem (em proposições com sentido, note-se). É precisamente no domínio da ética e da estética, mas sobretudo da primeira, que Agamben esboça uma relação analógica entre o gesto e a linguagem, primeiro no ensaio intitulado *Kommerell, ou do gesto*, prefácio ao livro *Max Kommerell, Il poeta e l'indicibile*, depois em *Notes on gesture* e, por fim, em *Por uma ontologia do gesto*, no qual essa relação é alargada à ontologia. Na senda do *Tractatus*, essa relação deve-se ao conceito de *mostrar* se situar no limite da expressão proposicional com sentido, isto é, no limite do *dizer*. Não obstante, *mostrar* excede, escapa e não se contém na linguagem proposicional, não deixando, por isso, de ser uma manifestação do inexprimível sob outras formas que não a forma lógico-proposicional.

Coloca-se, então, a seguinte questão: tendo em conta que o nosso objeto de estudo é o cinema, especificamente enquanto *gesto de mostrar*, qual a razão para dedicar uma parte significativa deste estudo à primeira filosofia de Wittgenstein? Sendo evidente o objeto do ensaio *Notes on gesture* de Agamben (o cinema enquanto gesto), o que acerca dele é dito e a tentativa de definição da noção de gesto são, contudo, suficientemente

enigmáticas e inconclusivas para trazer à colação a necessidade e pertinência da leitura de Wittgenstein, nomeadamente do *Tractatus* e da *Conferência sobre Ética*. Para justificar esta necessidade, encontramos, pelo menos, duas razões. A primeira diz respeito ao problema e aos limites da representação: propomo-nos a pensar o cinema para lá da finalidade de reprodução mimética da realidade, a que comumente é reduzido. No encaixe da posição agambeniana, trata-se de pensar a natureza do meio cinematográfico, e não tanto a sua função representativa, assim como as novas configurações de espaço, tempo e sentido que veicula. Consideramos que o *gesto de mostrar* poderá abrir o cinema a outra dimensão para lá da representação, a dimensão do sentido articulada no gesto. O objectivo é avançar a hipótese de um *regime de mostraçã*o, no qual se complexificam as relações entre o cinema e o real. A segunda razão, em linha com a primeira, prende-se com a inscrição do cinema, pelo *gesto de mostrar*, na esfera da ética, para lá da estética ou do esteticismo puramente formal, como assim o pretende Agamben. No limite, somos orientados pelas possibilidades imanentes rasgadas pela afirmação atribuída a Jean-Luc Godard: “O *travelling* é uma questão moral.” (Godard apud Daney, 1994: 16).

Nos estudos filmicos, o conceito de linguagem é abordado *lato sensu* e foi historicamente marcado pela defesa ou recusa da existência de uma linguagem cinematográfica. A importância deste problema prende-se com a possibilidade de aferir uma especificidade cinematográfica que demarcasse o cinema não só de outras práticas artísticas, como também de outros sistemas linguísticos, de que se destaca como paradigma a língua. Sendo necessário apontar os principais contornos deste debate, sobretudo no que diz respeito ao primado da montagem nas primeiras décadas do séc. XX, circunscreveu-se a sua exposição a três teóricos: André Bazin, Christian Metz e Gilles Deleuze. Para Bazin, é indiscutível que “o cinema é uma linguagem” (Bazin, 2011: 17) e que, enquanto linguagem, o cinema reporta-se ao real assumindo uma função reveladora. A teoria baziniana, situa-se, assim, do lado das teorias de cariz “realista”, tendo Bazin sido um dos seus principais defensores. Por sua vez, a Christian Metz deve-se o surgimento da semiótica no campo dos estudos filmicos. Também ele defensor de uma linguagem cinematográfica, que não deve em momento algum ser confundida ou equiparada a uma língua, Metz dedica-se ao apuramento das condições que tornam possível falar de uma linguagem cinematográfica. Por fim, Gilles Deleuze, ao contrário dos seus predecessores, nega a existência de uma linguagem cinematográfica a favor de um sistema de imagens e signos, que tem como eixos centrais o movimento (a *imagem-*

movimento) e o tempo (a *imagem-tempo*). Os conceitos de montagem e *imagem-movimento* (na acepção deleuziana) assumem um papel particularmente importante nas diferentes teses de Agamben sobre cinema, que não poderia ser ignorado. A título ilustrativo, o papel da montagem é determinado, em *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*, em relação à repetição e à interrupção, as suas condições de possibilidade. Indissociáveis uma da outra, ambas dizem respeito a uma pergunta primordial: *Como se mostra a imagem?* Em causa estão sempre as possibilidades do *mostrar* sobre as quais se constitui o cinema se inscrito num regime de *mostração*.

No ensaio *Notes on gesture*, escrito em 1992 e posteriormente publicado em 2000 no livro *Means without Ends*, Agamben aproxima, através do cinema, duas das suas principais preocupações filosóficas – a linguagem e o gesto. Tendo como objecto o cinema, Agamben propõe uma análise que diferencia os gestos *no* cinema e o gesto *do* cinema, ou o cinema *enquanto* gesto. Ao fazê-lo, opera uma radicalização na defesa de que “*o elemento do cinema são os gestos e não as imagens.*”⁵ (Agamben, 2000: 55). Considerado o *gestural turn*⁶ na teoria do cinema, o que está em causa é o “profundo entrelaçamento entre o que o meio cinematográfico retrata e representa e a própria natureza do meio em si, a busca de uma identidade entre os gestos no cinema e o gesto do cinema como partes de uma mesma episteme, de uma mesma racionalidade.” (Grilo, 2013: 370). O segundo capítulo da presente dissertação procura traçar um percurso na filosofia de Agamben que permita clarificar o que o filósofo entende por gesto, isto é, sugerir uma possível resposta à pergunta central do ensaio em questão “O que é o gesto?” (Agamben, 2000: 56). A definição de gesto proposta por Agamben é, como veremos, imensamente influenciada por filósofos tais como Aristóteles (distinção entre *facere* e *agere*), Immanuel Kant (*finalidade sem fim*), Friedrich Nietzsche (*eterno retorno*), Walter Benjamin (*puro meio*), Gilles Deleuze (*imagem-movimento*) e, evidentemente, Wittgenstein (*mostrar*).

⁵ Itálico do autor.

⁶ O *gestural turn* desencadeado por Agamben tem vindo a ser extensivamente analisado, por exemplo, pelos seguintes autores: Cf. Noys, Benjamin (2004). "Gestural Cinema?, on two texts by Giorgio Agamben, 'Notes on Gesture' (1992) and 'Difference and Repetition: On Guy Debord's Films' (1995)." (4-10) In *Film-Philosophy*, 8(2).; Gustafsson, Henrik e Grønstad, Asbjørn (eds.) (2014). *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. Nova Iorque: Bloomsbury; Chare, Nicholas e Watkins, Liz (eds.) (2017). *Gesture and Film. Signaling New Critical Perspectives*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

III.

O cinema de Abbas Kiarostami é comumente descrito como um cinema da revelação do real, da relação do cinema com este e consigo mesmo e da ambiguidade que permeia de um a outro, enunciada e mediada pelo olhar. Portanto, um cinema enquanto *gesto de mostrar*. Atente-se na definição de cinema proposta por Serge Daney: “O cinema não é uma técnica de apresentação de imagens, é uma *arte de mostrar*. E *mostrar* é um gesto, um gesto que obriga a ver, a olhar. Sem esse gesto, nada mais há do que representação.” (Daney, 1994: 78). Para além de uma problematização da representação cinematográfica, no cinema de Kiarostami está em causa “uma axiologia do olhar” (Nancy, 2001: 13), como dá conta Nancy no seu tratado à filmografia do realizador iraniano (à data da sua publicação), *L'évidence du film*.

Neste capítulo procedemos, então, à análise a partir de dois eixos, o cinema enquanto *gesto de mostrar*, que contém no seu interior a sua outra face, o *gesto de ocultar*, dos seguintes filmes de Kiarostami: a trilogia de Koker, ou dos Olivais, constituída por *Khane-ye dust kojast? (Onde fica a casa do meu amigo?, 1987)*, *Va zendegi edame darad (E a vida continua, 1992)*, e *Zir-e derakhtan-e zeytun (Através das oliveiras, 1994)*; *Nema-ye Nazdik (Close-up, 1990)*; e, por fim, *Tam'e-ghilas (O sabor da cereja, 1997)*. O critério de escolha destes filmes assenta em dois princípios: primeiro, consideramos que cada um destes filmes reúne os principais aspectos estético-formais e narrativos da totalidade da obra do realizador iraniano, assim como da Nova Vaga Iraniana, movimento do qual Kiarostami é precursor. Por conseguinte, são considerados paradigmáticos tanto pela crítica quanto pela academia. Segundo, ao abordá-los em conjunto é possível delinear um reconhecimento do *gesto de mostrar* como meio ético-estético da relação entre o cinema, pensado aqui na sua constituição como linguagem cinematográfica, e o real. O espectador é, assim, conduzido à reflexão sobre o seu posicionamento ético no espaço intermédio de interrogação a que essa relação nos lança. Acima de tudo, como meio no qual o cinema se revela a si mesmo enquanto tal, *gesto de mostrar*.

A estrutura do capítulo organiza-se de acordo com itinerário analítico e crítico pelos filmes seleccionados para integrar esta dissertação. Neste itinerário, presta-se maior atenção aos elementos narrativos e estético-formais que veiculam as noções de *gesto de mostrar* e *gesto de ocultar*, como duas faces de uma mesma intenção cinematográfica,

uma mesma ideia de cinema. São eles, por exemplo, o *travelling*, a profundidade de campo, o plano fixo, o campo/contra-campo, o plano geral, a disjunção entre o som e a imagem, o *plongée*, entre outros. Embora esta estrutura nos pareça excessivamente fragmentada, foi nossa intenção respeitar e alcançar a ideia de que “na obra de Kiarostami todos os filmes rimam e todos os filmes se reenviam uns aos outros.” (Bénard da Costa, 2019: 781), isto é, que cada filme deve, a nosso ver, ser pensado sem perder de vista a tendência para um todo e, igualmente, sem sacrificar a especificidade de cada um. Bénard da Costa considera mesmo a classificação de trilogia tão pertinente quanto impertinente, porque fracassa em perceber a rima, cuja matéria é a luz e a vida. Para Bénard da Costa, é tão ou mais importante o “díptico” que se forma entre *Mashq-e shab* (*Trabalhos de casa*, 1990) e *Onde fica a casa do meu amigo?*, entre *E a vida continua* e *O sabor da cereja*, entre *Através das oliveiras* e *Dah* (*Dez*, 2002) (*Ibid.*: 781), e tantos outros quantos os filmes que só uma obra tão vasta em todos os sentidos deixa imaginar. No nosso caso, não procederemos a uma análise temática, que se divide nos conceitos transversais à obra de Kiarostami, estrutura adoptada por Jean-Luc Nancy. Porém, tencionamos, isso sim, não ignorar as inesgotáveis relações que se podem estabelecer entre os filmes que escolhemos para *mostrar* o gesto do cinema, princípio vital da obra de Abbas Kiarostami, que ele nos deu a ver.

CAPÍTULO 1. Wittgenstein – entre o *Tractatus Logico-Philosophicus* e a *Conferência sobre Ética*

1.1 A exigência de sentido

Se pudéssemos resumir o *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein, num só propósito, encontrá-lo-íamos na conhecida resposta do filósofo à carta que Bertrand Russell lhe enviou, em 1919, após a leitura da obra. Nela, Wittgenstein afirma que o principal objectivo do *Tractatus* é a distinção entre o que pode ser expresso em proposições com sentido, através da linguagem, e o que, não podendo ser dito, só pode ser mostrado (McGuinness, 2008: 98). O par *dizer/mostrar* presente nesta distinção está relacionado com a distinção entre factos e os valores absolutos, desenvolvida na *Conferência sobre Ética*, os primeiros correspondendo ao *dizer* e os segundos ao *mostrar*. A concomitância estabelecida no *Tractatus* entre pensamento-linguagem-mundo diz respeito exclusivamente ao mundo dos factos, que se opõe firmemente aos valores. Enquanto tentativa de organização lógica do pensamento e da linguagem, e, portanto, da realidade factual, a procura pelas condições de sentido da proposição (*Satz*) delimitará a fronteira que permite separar *dizer* e *mostrar*: o que é dito com sentido e o que, escapando à linguagem proposicional, só pode ser mostrado, colocando em evidência o que o filósofo considera ser essencial à linguagem, a saber, os limites da mesma. Wittgenstein está convencido de que o que escapa aos limites da linguagem extravasa igualmente os limites do pensamento, motivo pelo qual o *dizer* corresponde também ao pensar (TLP 5.61). Subjacente a esta procura, encontra-se o sentido ético que Wittgenstein atribui ao *Tractatus*, exactamente como uma vontade de querer ir além dos limites da linguagem proposicional.

No *Tractatus*, o que pode ser expresso através da linguagem é o que Wittgenstein define como proposições com sentido que consistem na “descrição de um estado de coisas” (TLP 4.023). Por outras palavras, na representação de um facto (*Tatsache*) do mundo, a ser entendido como tudo o que nele acontece e a sua substância. Para a análise da estrutura lógica das proposições, ou seja, das condições de sentido da proposição, Wittgenstein começa, antes de mais, pela apresentação, descrição e identificação da estrutura lógica do mundo, dos seus elementos, a saber – factos, estados de coisas e

objectos –, e das condições necessárias à sua representação. Esta tarefa afigura-se fundamental ao propósito da primeira parte do *Tractatus*: a defesa da linguagem proposicional como descrição, representação e modelo da realidade.

Se, por um lado, nos primeiros dois conjuntos de proposições da obra, que abarcam todas as proposições de 1 a 2.225, se afigura difícil uma distinção clara entre cada um desses elementos, como se verifica na demarcação conceptual anterior, por outro lado, a organização hierárquica afigura-se evidente num percurso que se estende do todo, neste caso o mundo, até às partes – factos, estados de coisas e objectos – que o constituem. Atente-se num exemplo dessa organização hierárquica: “O mundo é tudo o que é o caso.” (TLP 1), é “a totalidade de factos, não das coisas.” (TLP 1.1). Por sua vez, “[o]s factos no espaço lógico são o mundo.” (TLP 1.3) e “[o] mundo decompõe-se em factos.” (TLP 1.2). “O que é o caso, o facto, é a existência de estados de coisas.” (TLP 2), que são “uma combinação de objectos (entidades, coisas)” (TLP 2.01). Não menos importante do que a distinção clara entre cada uma das partes é a relação que elas mantêm entre si, relação recíproca e constituinte do mundo como produto da totalidade dos factos, estados de coisas e objetos, dominada pela representação proposicional lógica-linguística. Uma elucidação sucinta dessas relações é avançada por João Tiago Oliveira na *Introdução* à tradução portuguesa de M. S. Lourenço do *Tractatus*: “Parece, pois, estabelecer-se a hierarquia: o mundo é constituído de factos; para a sua descrição usamos os estados de coisas que são combinações de objectos ou coisas, os quais [na sua totalidade] são a substância do mundo.” (TLP 2015: XXVII).

Assim, em causa estão as condições de sentido das possíveis descrições do mundo. O esqueleto *onto-lógico* do *Tractatus* visa estabelecer todos os elementos que compõem o mundo enquanto espaço lógico, descritível em proposições com sentido, para as quais Wittgenstein delinea as condições de possibilidade.

1.1.1 A teoria pictórica da linguagem – da imagem à proposição

A relação de concomitância entre a linguagem e o mundo, estabelecida na primeira parte do *Tractatus*, depende da capacidade representativa da proposição. Neste sentido, a análise lógica da proposição está na base de uma *teoria pictórica da linguagem* (ou teoria

da linguagem como modelo), cujo princípio assenta na ideia de que a proposição é uma imagem daquilo que representa, os factos do mundo. Nela, linguagem, lógica e mundo são coincidentes. Na medida em que “a proposição é uma imagem (*Bild*) da realidade.” (TLP 4.01), toda e qualquer proposição, desde que tenha sentido, está sujeita aos factos e só se lhes pode atribuir um valor de verdade enquanto modelos da realidade. Aquilo que dota a linguagem proposicional dessa capacidade representativa é a forma lógica que ela e o mundo partilham, sendo, por isso, imagem e realidade isomórficas. “O que a imagem, qualquer que seja a sua forma, tem de ter em comum com a realidade para a poder de todo representar pictoricamente – correcta ou incorrectamente – é a forma lógica, isto é, a forma da realidade.” (TLP 2.18). Portanto, linguagem e mundo relacionam-se à luz de possuírem a mesma forma lógica e é dessa relação que se principia a determinação do modo como uma proposição é dotada de sentido, na medida em que ela é uma imagem (TLP 4.03) dos factos que representa, um modelo da realidade. Porque descreve os factos do mundo, a proposição é manifestação da isomorfia entre imagem e mundo.

À conta do espelhamento do mundo na lógica e, conseqüentemente, na linguagem, (TLP 4.121), o isomorfismo faz equivaler a forma da realidade com a forma da representação, através da forma lógica. “Se a forma da representação pictórica é a forma lógica, então a imagem chama-se imagem lógica.” (TLP 2.181). Por sua vez, uma “imagem lógica dos factos é o pensamento.” (TLP 3). Com efeito, se a proposição é uma imagem descritiva ou representativa do mundo, correspondendo, por isso, àquilo que pode ser dito com sentido, então o pensamento é equivalente à proposição. Daí que Wittgenstein identifique o que é dito com o que é pensado. O mesmo acontece com a proposição, que em si é uma imagem lógica de um facto. Esclarece Wittgenstein em conversa com Waismann:

“Quando escrevi ‘uma proposição é uma imagem lógica de um facto’, eu queria dizer que posso inserir uma imagem, literalmente um desenho, numa proposição e depois continuar a minha proposição. Podia assim usar uma imagem como proposição. Como é que isto é possível? A resposta reza assim: porque, de um certo ponto de vista, ambas concordam, e a este comum chamo *imagem*. A expressão ‘imagem’ já é tomada em sentido alargado.

(...)

Quando, pela primeira vez, me foi claro o que é comum entre proposição e imagem, utilizava constantemente diferentes frases para o indicar e umas vezes comparava a

imagem com um quadro vivo, outras com um modelo, ou dizia: a proposição representa, ela mostra as coisas como se passam, etc.” (Waismann, 1979: 185)

Portanto, verifica-se na *teoria pictórica* wittgensteiniana um uso alargado de imagem (*Bild*), expressão para a qual encontramos, no *Tractatus*, três sentidos ou três usos diferentes. Em primeiro lugar, como imagem lógica (*logisches Bild*) (TLP 4.01), enquanto representação de um facto ou estado de coisas do mundo; depois, como imagem-modelo, uma vez que partilha com o mundo a mesma forma lógica, a qual se mostra a si mesma; por fim, como imagem viva (*lebendes Bild*)⁷, ou *tableau vivant*, como é comumente designado (TLP 4.0311 e *Cadernos* 4.11.1914). Na sua relação com o mundo, o conceito de imagem apresenta diferentes faces, às quais se atribuem dois conceitos distintos: *Darstellung* e *Abbildung*, respectivamente, representação ou apresentação e reprodução ou cópia, embora a sua utilização ao longo do *Tractatus* não seja estanque tendo em vista o significado que lhes é atribuído. A partir destas relações, Wittgenstein afirma que “[a] imagem está assim em conexão com a realidade; chega até ela.” (TLP 2.1511).

Em *Cries, False Substitutes and Expressions in Image* (2011), Maria Filomena Molder identifica, a partir das proposições 6.43 e 4.0311, o que considera ser a dupla natureza do conceito de imagem, enquanto modelo de inteligibilidade lógica do mundo, simultaneamente mecânica e performática (Molder, 2011: 73).⁸ À natureza performática da imagem, pertence, segundo Molder, o *tableau vivant* como um dos seus usos. O termo, oriundo de uma técnica do teatro barroco, refere-se à representação teatral cristalizada num período suspenso e imóvel do fluxo temporal da obra. Nela, pessoas, comumente actores, representam uma outra obra, como por exemplo uma pintura, cenas isoladas de obras literárias ou uma escultura, dando origem a uma outra imagem estática. Não obstante a sua origem no teatro barroco, existem inúmeros exemplos do *tableau vivant* no cinema⁹, em estreita relação precisamente com a pintura¹⁰, ainda que Wittgenstein

⁷ A tradução em português do termo em francês *tableau vivant* mais correcta é quadro vivo pela sua clara alusão à pintura, todavia escolheu-se seguir a tradução do *Tractatus* de M.S. Lourenço para imagem viva.

⁸ De notar aqui a óbvia coincidência entre a dupla natureza da imagem e a dupla natureza da prática cinematográfica, também ela inevitavelmente mecânica e performática.

⁹ A respeito da relação do cinema com a técnica do *tableau vivant* cf. Jacobs, Steven (2011). *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edimburgo: Edinburgh Film Studies.; Wiegand, Daniel (2018), “Tableaux Vivants, Early Cinema, and Beauty-as-Attraction” (9-32). In *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 15(1).

¹⁰ Cf. Aumont, Jacques (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify.

decerto deles não tivesse conhecimento. Por essa razão, não lhe pode ser atribuída qualquer relação entre este específico uso e o cinema. Contudo, deve reconhecer-se no *Tractatus* a imobilidade característica do *tableau vivant*, tornando-se ele próprio exemplo desta técnica ao colocar a descoberto a composição lógica da linguagem que permite expressar o mundo enquanto espaço lógico, onde coexistem os factos e estados de coisas, determinados *a priori* e estaticamente dispostos no *Tractatus*.

Num primeiro momento, pode ter-nos parecido que imagem e proposição são noções que significam o mesmo, motivo pelo qual intentaremos descortinar a relação entre um termo e o outro, com vista a clarificar a sua distinção. Note-se que, embora sejam análogos, e por vezes até mesmo indistinguíveis no uso que Wittgenstein lhes dá, não devem ser confundidos ou considerados semelhantes, como teremos oportunidade de explicar. A primeira e mais notável diferença entre o que é a imagem e o que é a proposição no *Tractatus* é que a primeira, ao contrário da segunda, não *diz*. A imagem, embora tenha poder representativo, não tem poder discursivo, porque possui uma relação interna com o que nela é representado. Por sua vez, os factos estão em relação interna com outros factos, graças à “forma pictórica”. Em virtude da sua capacidade de representação pictórica da realidade, a imagem gera a proposição com sentido, dotando-a da capacidade de descrição da realidade, da qual é, por isso, modelo ou imagem do estado de coisas que retrata. Para que uma imagem possa ser designada uma imagem lógica (TLP 2.182), ela deve ser modelo do que é comum entre a imagem e a realidade, a forma pictórica, garantindo o acesso ao mundo a partir de uma determinada posição. A partilha da forma lógica com a proposição concede-lhe a capacidade representativa, da qual ela não consegue desvincular-se (TLP 2.174). Neste sentido, a imagem lógica serve de mediação entre o sentido da proposição e a realidade passível de ser descrita, representada. Assim, enquanto a imagem é anterior à proposição, o sentido da última é dependente da primeira, como se constata nas palavras de Wittgenstein: “A proposição só afirma alguma coisa na medida em que é uma imagem!” (*Cadernos* 3.10.1914).

À abrangência de significados do conceito *Bild* atribui-se três usos correspondentes ao conceito de imagem: a proposição torna-se imagem do estado de coisas que representa; modelo, porque mostra a forma lógica que tem em comum com a realidade (e todas as outras proposições com sentido); e quadro vivo, no sentido já anteriormente explicitado. Tal significa que o poder representativo de uma proposição com sentido depende do poder de representação pictórica da realidade que a imagem

possui. A partir da imagem, a proposição garante o seu sentido, porque a imagem é a mediação entre a proposição e um determinado estado de coisas que ela visa descrever. A relação projectiva da proposição com o mundo é adquirida na sua qualidade de imagem, no qual se revela a forma lógica, que torna visível a relação entre linguagem e mundo. O único aspecto capaz de delimitação da verdade e falsidade da proposição é a comparação com a realidade, a qual torna possível a projecção da imagem no mundo, o meio pelo qual a proposição e, conseqüentemente, a linguagem, chegam ao mundo. Na verdade, a relação da imagem com o mundo é uma relação de projecção enquanto proposição, porque a proposição é uma imagem dos factos, dos estados do mundo, ela pode ser comparada com ele.

Todavia, de acordo com Wittgenstein, a imagem não representa a condição que lhe permite ser representação da realidade. Pelo contrário, ela “exibe-a” (TLP 2.172). Atendendo que a imagem é também um facto (TLP 2.141), de um tipo que representa outros factos que não possuem essa capacidade, ela encontra-se no interior do mundo e não fora dele. Relembrando as palavras do filósofo no Prólogo do *Tractatus* que assertavam a impossibilidade de saída para fora do mundo, da linguagem e da lógica, neste caso é postulada a impossibilidade de saída para fora da imagem. Dessa impossibilidade impõe-se que a imagem, ao representar pictoricamente a realidade, apenas exiba, mostre a forma lógica, ou forma da realidade, que partilha com ela.

1.2 *Mostrar e Dizer* – os limites da linguagem (ou do sentido ao sem-sentido)

A delimitação entre o que pode ser dito e o que apenas pode ser mostrado é, como comumente se define, o *problema cardinal* do *Tractatus*. A determinação das condições de sentido de uma proposição é o que nos permite “esbarrar” contra os limites da linguagem e, por consequência, erigir uma fronteira¹¹ entre o *dizer* e *mostrar*. Ao fazê-lo,

¹¹ Wittgenstein divide as proposições em três categorias: proposições *sinnvol*, que são dotadas de sentido e, por isso, pertencem às ciências naturais; as proposições *sinnlos*, que são as proposições de Lógica e não possuem sentido; e, por último, as proposições *unsinning*, ou seja, as proposições sem-sentido que dizem respeito à ética, à estética e ao místico. Sobre o conceito de fronteira no *Tractatus* cf. Molder, Maria Filomena (2003). “Énigme De La Deuxième Partie. Au sujet d'une lettre de Wittgenstein” (28-40). In *Rue Descartes: Wittgenstein et L'Art, Revue du collège International de Philosophie* (39). Paris: Presses Universitaires de France.

Wittgenstein preserva na relação do sujeito com o mundo um domínio essencial do sem-sentido, para onde remete a lógica, a ética, a estética, o místico, e o sentido da vida.¹²

O sentido de uma proposição define-se como a capacidade de representação, através da forma lógica, ou forma da realidade, de um estado de coisas, de um facto possível. Só o que tem sentido pode ser dito, o que equivale a afirmar que só a proposição com sentido pode *dizer* sobre o mundo enquanto a totalidade dos factos. Sobre a forma lógica, a proposição nada *diz*, mas apenas torna evidente – *mostra*, portanto. *Dizer* é sempre *dizer* sobre o mundo através da proposição com sentido. Por esta razão, o sentido da proposição é anterior à relação da proposição com o mundo, assegurada pela equivalência da sua forma lógica. Por outras palavras, a lógica é condição *a priori* (TLP 5.4731) da representação do mundo, porque “está antes de qualquer experiência de que algo é assim.” (TLP 5.552). A delimitação das condições que permitem distinguir o *sentido* do *sem-sentido* são o alicerce da distinção entre *dizer/mostrar*, no qual culmina a filosofia do *Tractatus*.

Separado o domínio do dizível, a que pertence a linguagem proposicional, do domínio do mostrável, onde se inscrevem a ética, a estética, o místico e o sentido da vida, Wittgenstein reserva para este último o silêncio como o único método capaz de lhe fazer justiça, porque “[a]cerca daquilo que não se pode falar tem que se ficar em silêncio” (TLP 6.54). Enquanto actividade, cujo principal objecto é o esclarecimento lógico dos pensamentos (TLP 4.112), a filosofia tem ao seu alcance *mostrar* o limite do pensável, equivalente ao dizível. Deste modo, evoca o que não pode ser dito por palavras, ou seja, mostrando o que excede a linguagem proposicional – os valores éticos e estéticos, a lógica, o místico e o sentido da vida – “gestos mudos que ocorrem ao longo do *Tractatus* (...)”, nas palavras de Nuno Crespo (2011: 229).

O conceito de *mostrar*, enquanto aquilo que não se pode dizer (TLP 4.1212), surge pela primeira vez no *Tractatus* justamente em relação à Lógica:

“A proposição não pode representar a forma lógica, esta espelha-se nela.

O que se espelha na linguagem, ela não pode representar.

¹² Sobre a distinção entre dois tipos de sem-sentido cf. Conant, James (2000). “Elucidation and Nonsense in Frege and the early Wittgenstein” (174-217). In *The New Wittgenstein*. A. Crary e R. Read (eds.). Londres: Routledge.

O que se exprime na linguagem, nós não podemos exprimir através dela.

A proposição *mostra* a forma lógica da realidade.

Aponta para ela.” (TLP 4.121)

Enquanto matriz transcendental de representação do mundo em proposições, a lógica não é um facto, e se não é um facto, não está no mundo, mas sim fora dele. O que está fora do mundo é “transcendental” (TLP 6.13). Ao contrário da proposição, a lógica é irrepresentável, ou inexprimível, e os seus limites coincidem com os limites do mundo (TLP 5.61). Por esse motivo, a lógica é necessária e não está sujeita ao carácter accidental e contingente dos acontecimentos no mundo (TLP 6.375). Pretender *dizer* a lógica através da proposição equivaleria a pretender *dizer* a linguagem através da linguagem. Por isso, a lógica só pode *mostrar-se* na proposição com sentido. Embora a sua posição não traduza inteiramente a posição wittgensteiniana do *Tractatus*, Pierre Hadot (2004: 45-46) apresenta, na citação que aqui transcrevemos, um complemento, senão mesmo uma crítica, à ideia de que os limites da linguagem estão correlacionados com os limites do pensamento:

“Descubro (...) que todo o ‘*pensar*’ não se reduz ao ‘*dizer*’, já que não posso ‘*dizer*’ a forma lógica, mas que posso vê-la, ela mostra-se a mim [*elle se montre à moi*]; e descubro igualmente que a minha própria linguagem é em certo sentido um inefável, que não posso dizê-la, que posso simplesmente vê-la ou ainda, que a linguagem cessa de ter sentido assim que queremos exprimir a linguagem enquanto linguagem.” (2004: 45-46)

A principal ideia a reter da posição de Hadot sobre o *mostrar* wittgensteiniano é que este corresponde ao que não se deixa representar na linguagem proposicional, sem que tal implique uma total ausência de relação entre o *mostrar* e a linguagem, já que no uso que fazemos dela, a linguagem se mostra a si mesma. Num certo sentido, o conceito de *mostrar* está absolutamente relacionado com a linguagem porque se situa no limite da expressão proposicional com sentido, isto é, no limite do *dizer*. Os limites do sentido e, por consequência, o sem-sentido, mostra-se no uso da linguagem proposicional, e não através do sem-sentido (McGinn, 2001: 28). Por detrás da distinção entre *dizer* e *mostrar*, Wittgenstein coloca, respectivamente, a distinção entre *a priori* e *a posteriori*, contingente e necessário, ou seja, entre o mundo e o que nele acontece, descritível através da proposição com sentido, e o que é mais essencial, não obedece aos princípios da sintaxe

lógica e, por isso, não pode ser dito, mas apenas mostrado. O essencial, como sabemos, encontra-se para lá do limite do contingente, do que é possível *dizer*, representar, e, com efeito, tem com ele uma relação, pois o mundo e a linguagem manifestam-se nesse limite (McGinn, 2001: 29). Portanto, *mostrar* excede a palavra, mas nem por isso deixa de ser um gesto expressivo, ainda que não sob a forma lógico-proposicional, como teremos oportunidade de esclarecer adiante. O conceito de *mostrar* vai para lá da sua relação com as tautologias, as contradições e proposições com sentido, a que Anne-Marie Christensen (2004: 122) o parece reduzir¹³. Não obstante, Christensen afasta-se da análise do conceito de *mostrar* como algo que, através do sem-sentido, aponta para verdades inefáveis que se encontram fora da linguagem e do mundo¹⁴, tendo como intenção estender o *mostrar* aos domínios da ética e da estética.

Numa carta a von Ficker, de 1919, Wittgenstein esclarece a verdadeira intenção que predomina por detrás do *Tractatus*:

"(...) o sentido do livro é ético. Em tempos, quis colocar uma frase no prefácio, que de facto não está nele, mas que vos escreverei agora, esperando que sirva como uma espécie de chave. Queria, de facto, escrever que o meu trabalho consiste em duas partes: aquela aqui apresentada, e tudo o que não escrevi. E é a segunda parte a mais importante. A ética é, por assim dizer, delineada pelo meu livro a partir do interior. E estou convencido de que essa é a única forma de ser estritamente delineada."

Para Wittgenstein, “[e]xiste no entanto o inexprimível. É o que se revela [mostra], é o místico.” (TLP 6.522). Ao olhar-se para a definição de místico nas proposições 6.44 e 6.45, sobretudo nesta última, a experiência dele surge em pé de igualdade com a da ética e da estética no seu “sentir o mundo como um todo limitado”, a que corresponde a contemplação *sub specie aeterni*. Além disso, a ética e a estética partilham o mesmo

¹³ “Mas, pelo contrário, pretendo argumentar que Wittgenstein nunca liga o conceito de mostrar a verdades inefáveis, uma vez que só o usa em relação a tautologias, contradições ou frases com sentido, o que permite combinar a aceitação do facto de o *Tractatus* apenas oferece um conceito austero de *nonsense* (sem-sentido) com uma nova interpretação do mostrar.” (Christensen, 2004: 122)

¹⁴ Cora Diamond e James Conant são os principais responsáveis pela designada “nova” interpretação do *Tractatus*, intitulada *the resolute reading*, em português “a leitura resoluta ou austera”, que propõe uma leitura da penúltima secção do *Tractatus*, nomeadamente da proposição 6.54, como proposições sem-sentido, rejeitando a ideia de que nelas estaria em causa um sem-sentido mais elevado com algum tipo de significado. Sobre a “nova” interpretação do *Tractatus* cf. Conant, James e Diamond, Cora (2004). “On Reading the Tractatus Resolutely” (42-97). In *Wittgenstein’s Lasting Influence*. M. Köbel e B. Weiss (eds.). Londres: Routledge.; Conant, James e Diamond, Cora (2004). “On Reading the Tractatus Resolutely” (42-97). In *Wittgenstein’s Lasting Influence*. M. Köbel e B. Weiss (eds.). Londres: Routledge.; Diamond, Cora (2000). “Ethics, imagination and the attractions of Wittgenstein’s Tractatus” (149-173). In *The New Wittgenstein*. A. Crary e R. Read (eds.). Londres: Routledge.

domínio do sem-sentido, porque, ao não possuírem a mesma forma lógica que o mundo e a proposição partilham, nada representam.

1.3 Ética e estética

Todo o percurso que percorremos até aqui pelo *Tractatus* encontra neste estudo um único objectivo: delinear o que são a ética e a estética, a partir da distinção entre *dizer* e *mostrar*. A par da lógica, a ética e estética também são, de acordo com Wittgenstein, “transcendentais”, mas sê-lo-ão do mesmo modo ou com o mesmo sentido que a lógica? Antes de avançarmos para uma resposta, para qual será necessária a leitura da *Conferência sobre Ética*, começaremos por analisar o estatuto da ética e da estética no quadro do *Tractatus*.

Do mesmo modo que as proposições com sentido não podem representar a sua forma lógica, isto é, embora a lógica permita à proposição *dizer* os factos e os estados de coisas do mundo, ela própria é indizível, o que significa que apenas se *mostrar*. Para além da determinação das condições de sentido necessárias ao *dizer* da proposição, Wittgenstein reserva uma dimensão para o que excede a palavra e que apenas se nos mostra, que é a dimensão do sem-sentido, a dimensão transcendental, para onde são remetidas a ética e a estética. Todavia, existe uma diferença entre uma e outra enquanto transcendentais e, por isso, condições do mundo. Por um lado, a lógica é a condição do sentido de representação do mundo, sob a forma de proposição, ou seja, é a condição da nossa relação e da nossa compreensão da linguagem. Por outro lado, a ética e a estética são condições do sentido, que “tem que estar fora do mundo.” (TLP 6.41).

Para além de transcendentais, a ética e a estética são sobrenaturais (CE: 59), distinguindo-se da lógica na sua dupla natureza.¹⁵ Elas não admitem de forma alguma

¹⁵ “Agora devo dizer que se contemplo o que a ética teria que ser se houvesse tal ciência, este resultado parece-me bastante óbvio. Parece-me óbvio que nada do que pudésemos pensar ou dizer deveria ser a coisa. Que não podemos escrever um livro científico, cujo assunto pudesse ser intrinsecamente sublime e acima de todos os outros assuntos. Só posso descrever o meu sentimento através da metáfora de que se alguém pudesse escrever um livro sobre ética que fosse realmente um livro sobre ética, este livro destruiria, com uma explosão, todos os outros livros do mundo. As nossas palavras usadas como as usamos na ciência, são recipientes capazes de conter e de transmitir apenas sentido, significado e sentido natural. A ética, se é alguma coisa, é sobrenatural e as nossas palavras expressarão apenas factos (...).” (CE: 59). Sobre a

nenhuma proposição com sentido acerca de si. Nem mesmo proposições *sinnlos*, e não *unsinnig* (duas ausências de sentido distintas), a saber, as tautologias e contradições, as quais são o limite do sentido compreendido pela lógica, porque estão para lá da natureza factual do mundo, que a lógica espelha na forma da proposição com sentido.

Para Wittgenstein “[é] óbvio que a Ética não se pode pôr em palavras. A Ética é transcendental. (A Ética e a Estética são um.)” (TLP 6.421). Do mesmo modo, irá afirmar a identidade entre a ética e a estética na *Conferência sobre Ética*: “o termo ética num sentido um pouco mais amplo, num sentido que, de facto, inclui (...) a parte mais essencial daquilo a que geralmente se chama Estética.” (CE: 51). Será pelo facto de ambas serem indizíveis em linguagem proposicional que Wittgenstein identifica a Ética com a Estética? Qual é a extensão desta identificação? O cruzamento da leitura do *Tractatus* com a leitura dos *Cadernos 1914-1916* e de *A Conferência sobre Ética* é fundamental para o esclarecimento desta questão. Apesar de menos sistemáticos, os *Cadernos* antecipam um grande número das proposições constituintes do *Tractatus* e é sobretudo em relação à Ética e à Estética que a sua leitura se apresenta indispensável à compreensão da proposição 6.421. É na relação entre as duas esferas, mencionada apenas uma vez na *Conferência sobre Ética*, que compreendemos as poucas passagens que o filósofo dedicou à primeira, estendendo, através da identificação entre as duas, a sua reflexão sobre a ética à estética.

Ambas dizem respeito a uma relação com o mundo, mas a uma relação de diferente ordem da linguagem proposicional. Tratando-se daquilo que é mais elevado do que os factos e os estados de coisas do mundo, a ética e a estética não podem ser colocadas em palavras, ou seja, elas não podem constituir-se em proposições com sentido (TLP 6.42), porque não são verificáveis em factos. A isto segue-se que qualquer tentativa filosófica de tratar problemas éticos e/ou estéticos cai inevitavelmente no domínio do sem-sentido.

A relação que a ética e a estética têm com o mundo é mediada pelo olhar, na medida em que elas se constituem como um determinado modo de olhar. A esse outro modo de olhar Wittgenstein chama *sub specie aeternis* (*Cadernos 7.10.16.*), em português, *sob a forma do eterno*, que constitui uma perspectiva da eternidade. No

diferença entre a transcendentalidade da ética e da estética e a transcendentalidade da lógica Cf. Barrett, Cyril (1991). *Wittgenstein on Ethics and Religious Belief*, Oxford: Blackwell.

pensamento de Wittgenstein, a inscrição do sujeito na ética e na estética parte de um “exercício perceptivo”¹⁶ em relação ao mundo. Por um lado, a representação do mundo através da linguagem, por outro, a percepção do mundo através do olhar. A serem algum tipo de doutrina, a ética e a estética só poderão ser uma actividade do olhar. Em nada contradizendo a identidade entre ambas, fundamentada na sua constituição enquanto olhar o mundo *sub specie aeternis*, pois “[t]al é a conexão que existe entre arte e a vida.” (*Cadernos* 7.10.16), Wittgenstein aponta uma diferença entre elas, a partir do duplo uso do termo estética: um diz respeito a obra de arte, que o olhar contempla *sub specie aeternis*, e o outro à vida, também ela contemplada *sub specie aeternis*. Olhar o mundo desta forma é olhá-lo de fora, testemunhá-lo “como um todo limitado” (TLP 6.45), enquanto a lógica olha o mundo a partir do seu interior, no qual os objectos, os factos e os estados de coisas se dispõem no espaço e no tempo (*Cadernos* 7.10.1916). O que se olha é transformado em obra de arte pelo olhar dirigido ao mundo que a estética e a ética significam.

Na *Conferência sobre Ética*, Wittgenstein, partindo da definição de Ética dada por G.E. Moore em *Principia Ethica*¹⁷ (CE: 49), afasta-se de uma caracterização da ética cimentada em valores absolutos como, por exemplo, o bem ou o bom. Pelo contrário, o seu propósito consiste em alicerçar a experiência ética numa “tendência do sujeito” (CE: 44) de correr contra os limites da linguagem. Para Wittgenstein, uma aproximação ao tema da ética implica pensar nela como “a investigação sobre o sentido da vida, ou sobre o que faz valer a pena viver, ou sobre o modo certo de viver.” (CE: 51). Essa mesma experiência do limite é a estrutura e condição do nosso olhar, do nosso acesso ao mundo e à vida, cujo sentido se revela na ética e na estética, e da experiência de participação que delas faz o sujeito (*Cadernos* 24.7.16). A unidade entre o mundo e a vida, que encontramos nos *Cadernos*, cessa a possibilidade do *dizer* e dá lugar ao *mostrar* como única possibilidade expressiva da ética, já que toda e qualquer proposição que lhe diga respeito carece de sentido, porque nada diz acerca de factos do mundo. Neste sentido, essa unidade constitui-se como abertura para a unidade entre ética e estética, já nela contida pelo olhar.

¹⁶ Expressão de Fernando Gil cf. Gil, Fernando (2005). “Entre o aspecto e o eterno, a arte” (439-456) In *Modos de Evidência*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

¹⁷ “A Ética é a investigação geral sobre aquilo que é bom.”

Um juízo para ser ético deverá ser um juízo de valor absoluto, pois “[t]odo o juízo de valor relativo é uma mera afirmação de factos (...)” (CE: 55). A diferença entre valor relativo e valor absoluto¹⁸ vem, no contexto da obra, reafirmar a total ausência de relação entre o que é enunciado, os factos do mundo, e aquilo do qual nenhum enunciado é possível, a ética e a estética. Os juízos éticos são portadores de valores absolutos e radicalmente distintos de afirmações de facto, nas quais se encontram os juízos de valor relativo. Ao contrário do que acontece no mundo, onde tudo é contingente e da ordem do acaso (TLP 6.41), o valor é absoluto e necessário, porque reside fora dele. O único meio de dar significado ou valor ao mundo é, como veremos, da responsabilidade do sujeito, isto é, apenas através do posicionamento ético e estético adquire o mundo valor ou significado.

Com o intento de nos aproximarmos de uma ideia de valor absoluto, fundamental para a compreensão da delimitação do que é ético, Wittgenstein apresenta a descrição de duas experiências como exemplos por excelência: “fico assombrado com a existência do mundo” (CE: 63) e “a experiência de segurança absoluta” (CE: 67), entre as quais destacamos a primeira. Para o filósofo, existe uma razão deveras simples para o nosso espanto perante a existência do mundo não se poder expressar numa proposição com sentido, a saber – o mundo não poderia não existir, nem tão pouco nos é possível imaginar a sua não existência. Explica: “[d]izer ‘fico assombrado que isto ou aquilo aconteça’, sendo o caso, só tem sentido se conseguir imaginar que isso não seja o caso.” (CE: 65). Da impossibilidade da inexistência do mundo conclui-se que o mundo, na sua necessária existência (Wittgenstein *sabe* que o mundo existe (*Cadernos* 11.6.1916)) possui o carácter de uma evidência. A natureza valorativa absoluta da experiência de espanto perante a existência do mundo impede toda e qualquer possibilidade de descrição da mesma em linguagem proposicional, na medida em que a descrição só é possível se for acerca dos factos. Qualquer tentativa de lhe dar uma “expressão verbal” (CE: 65,73) levaria ao desaparecimento da natureza ética dessa experiência para dar lugar ao valor relativo como um facto entre outros factos descritíveis. Perante o paradoxo em causa, o filósofo evoca “a experiência de ver o mundo como um milagre.” (CE: 75). O que é fonte de admiração para os nossos olhos é que o mundo exista e a sua existência é o que se constitui como

¹⁸ Sobre a distinção entre valor e facto e o papel que ela desempenha na *Conferência sobre ética* cf. Murdoch, Iris (1992). “Fact and Value” (25-57). In *Metaphysics as a Guide to Morals*. Londres: Penguin Books.

milagre. Já no *Tractatus*, tinha afirmado “[o] que é místico é que o mundo exista, não como o mundo é” (6.44). A ligação entre a existência do mundo, o milagre e o místico têm em comum o inexprimível, que “[é] o que se revela [mostra], é o místico.” (TLP 6.522). Continua na descrição do milagre:

“Agora estou tentado a dizer que a expressão certa na linguagem para o milagre da existência do mundo, embora não seja nenhuma proposição na linguagem, é a existência da própria linguagem. Mas o que significa então estar consciente deste milagre às vezes e outras vezes não? Pois tudo o que disse ao mudar a expressão do miraculoso, de uma expressão por meio da linguagem para a sua expressão da existência da linguagem, tudo o que disse é novamente que não podemos expressar o que queremos expressar e tudo o que queremos dizer sobre o absolutamente milagroso permanece sem-sentido.” (CE: 76-77)

Daqui conclui-se que, para além do mundo, também a linguagem é um milagre. Maria Filomena Molder identifica na visão da linguagem como “fonte de admiração” a ruptura e avanço da *Conferência sobre Ética* face ao *Tractatus*, onde Wittgenstein não foi para lá da problematização e crítica da linguagem como conceito representativo (Molder, 2014: 146-147). Esta ruptura tem o ponto de partida no conceito de *mostrar*, o qual adquire, na *Conferência sobre Ética*, um outro modo de expressão autónomo da linguagem. A inefabilidade da linguagem que o *Tractatus* põe a descoberto estende-se à ética, completamente separada do domínio dos factos do mundo sobre o qual a linguagem incide. Nas palavras do filósofo, “[a] ética não trata do mundo. A ética deve ser uma condição do mundo, como a lógica”, ou seja, a ética é condição da nossa experiência do real, a qual é a estrutura e condição do nosso olhar, do nosso acesso ao mundo e à vida, cujo sentido se revela na ética e na estética, e da experiência que delas tem o sujeito (*Cadernos* 24.7.16).

Do mundo não podemos *dizer* que seja bom ou mau, pois não possui atributos éticos. Só o sujeito volitivo possui na sua vontade o bem e o mal, a qual “alcança o mundo todo do exterior como se ele fosse um todo limitado.” (*Cadernos* 8.7.1916). Em termos estéticos, isto equivale a afirmar que não existem propriedades intrínsecas à obra de arte, como por exemplo o belo. Importa notar que o sujeito metafísico de que nos fala Wittgenstein, assumindo uma perspectiva solipsista, é um limite do mundo, encontrando-se fora dele (*Cadernos* 8.7.1916). O seu ponto de vista transforma, através de um movimento de cariz sentimental, o mundo no “meu mundo” (TLP 5.62), distinto daquele

a que se chega com a proposição através da projecção imagética. A título clarificativo do que Wittgenstein quer dizer com “estar fora do mundo”, o filósofo dá o exemplo da relação do olho com o campo de visão. O que se vê e é passível de ser descrito no campo de visão corresponde a um ponto de vista específico. Tudo o que está para lá dos seus limites escapa ao olhar e à consequente descrição pelo sujeito que representa, porque ele não é visto no mundo nem há garantias de que o mundo seja por ele visto. Porém, o que de todo não é possível ver-se no campo de visão é o olho ele próprio, que se mostra somente enquanto condição necessária e invisível do ver. Tal como o olho é o limite do campo de visão, porque não se encontra nele, o sujeito metafísico é o limite do mundo e, por isso, não se encontra nele. Entre os limites do mundo e os limites da linguagem a coincidência é total (*Cadernos* 23.5.15; TLP 5.6), ponto no qual, não obstante os avanços da *Conferência sobre Ética* em relação ao *Tractatus*, as duas obras se encontram em continuidade.

Pergunta-se: como é que a minha vontade penetra o mundo, ainda que, note-se, ele seja independente dela (TLP 6.373)? Por um lado, através do olhar *sub specie aeternis* sobre o mundo, por outro lado, pela “tendência do sujeito” (CE: 44) de correr contra os limites da linguagem, na qual a possibilidade ética, e estética, se mostra a si mesma. Essa tendência é, como afirma Wittgenstein, digna do nosso respeito e seriedade. Ao dar conta que na sua primeira filosofia o que está em causa é uma atitude, nomeadamente uma atitude ética do sujeito¹⁹, constata-se que a ética e a estética inevitavelmente possuem, através do sujeito, uma relação com o mundo e a vida. A identificação entre mundo e vida (*Cadernos* 24.7.16 e *Tractatus* TLP 5.621) cessa a possibilidade do *dizer* e dá lugar ao *mostrar* como único meio de expressão da ética, já que toda e qualquer proposição que lhe diga respeito carece de sentido, porque não possui uma plataforma de verificação, como por exemplo os factos do mundo.

A ética e a estética são, portanto, indizíveis e delas não nos é concebível, pelo menos para Wittgenstein, fazer teoria (CE: 81), aspecto sobre o qual o filósofo é muito crítico em relação à tradição filosófica. Todavia, a impossibilidade de se fazer ciência sobre a ética não implica que Wittgenstein defenda a aniquilação de toda e qualquer

¹⁹ Sobre a ausência de uma definição do que é uma atitude para Wittgenstein cf. Christensen, Anne-Marie (2012). “Wittgenstein on Aesthetics” (587-603). In *The Oxford Handbook of Wittgenstein*. O. Kuusela e M. McGinn (eds.). Nova Iorque: Oxford University Press.

interrogação ou investigação sobre a matéria.²⁰ Segundo Anne-Marie Christensen, o objectivo do filósofo é, antes, clarificar e esclarecer o uso da linguagem (2012: 2), o qual atravessa as “expressões éticas e religiosas.” (CE: 69). Ao querer *dizer* o que não pode ser dito, a ética e a estética vão contra os limites da linguagem proposicional, excedendo-os.

“Estas expressões sem-sentido não eram sem-sentido por eu ainda não ter encontrado a sua expressão correcta, mas que o seu sem-sentido era a sua própria essência. Pois, tudo o que quis fazer com elas foi unicamente ir para além do mundo e isso quer dizer ir para além da linguagem significativa.” (CE: 79)

Enquanto manifestação de um *querer dizer* o indizível, para Wittgenstein, o que não pode ser dito pode, contudo, ser mostrado. Por outras palavras, *mostrar* é manifestar, expressar o inexprimível, o indizível e, por isso, o irrepresentável.

De forma semelhante, no cinema, como iremos ver, *mostrar* é tornar visível o invisível. Dito por Jean-Luc Godard, em *Film Socialisme (Filme Socialismo, 2010)*, “*montrer l’invisible*”, em português “*mostrar o invisível*”, o que significa ver para além do que nos é dado a ver, correr contra os limites do visível. Fica evidente, numa primeira instância, a aproximação entre a ética e a estética wittgensteinianas e o que se pretende analisar como sendo a especificidade do cinema, com a diferença de que a ética e a estética assumem forma na consciencialização dos limites da linguagem e o cinema na consciencialização dos limites do visível, porque, explica Jean-Louis Comolli, “[a]ntes de *mostrar*, para melhor *mostrar*, o quadro começa por subtrair à visão ordinária uma parte importante do visível.” (Comolli, 2008: 139). Ambos constituem tentativas de apontar, *mostrar* o que está para lá da sua forma inteligível, mas não totalmente constitutiva, porque nesse *mostrar* está subjacente uma tendência de aproximação ao que excede a sua forma. Assim sendo, parece-nos existir no pensamento ético de Wittgenstein uma aproximação ou, até mesmo, uma correspondência com a forma cinematográfica.

Qualquer tentativa de resposta teórica ou filosófica a problemas éticos será em vão. Só o silêncio, mais especificamente o silêncio das palavras, é a única saída possível, uma exigência até, uma vez que “[a]cerca daquilo que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio.” (TLP 6.54). Porém, a suspensão da linguagem proposicional a que nos

²⁰ Contudo, existe quem defenda essa conclusão, por exemplo, cf. Richter, Duncan (1996). “Nothing to be said: Wittgenstein and Wittgensteinian Ethics” (243-256). In *The Southern Journal of Philosophy* 34(2).

remete o filósofo pelo silêncio intencional no final do *Tractatus* é apenas um silêncio linguístico, que diz respeito exclusivamente à impossibilidade de a linguagem abarcar a ética e a estética, e não um silêncio expressivo (Crespo, 2011: 72), precisamente porque se pode *mostrar* os assuntos mais elevados, eles próprios mudos.

À luz da *Conferência sobre Ética*, a inefabilidade da ética não deve ser considerada como uma incapacidade total e absoluta de expressão, pois, como dá conta António Marques na *Introdução* à tradução da obra anteriormente mencionada, “a linguagem da ética não pode deixar de ter a dimensão expressiva como a sua marca essencial.” (CE: 25). Tratando-se de uma continuidade do núcleo filosófico do *Tractatus*, surgem algumas reservas na atribuição por parte de António Marques de uma linguagem à ética, preferindo manter o silêncio expressivo “como a sua marca essencial”. Por detrás do silêncio e nele contido encontra-se um sentimento ou sensibilidade do sujeito que reveste a ética e a estética, não de uma impossibilidade linguística, mas de uma subjectividade, que transforma essa impossibilidade em experiência, vivência do sujeito metafísico, fora dos princípios da sintaxe lógica. O encontro entre mundo e vida, sujeito e realidade ocorre através dessa vivência.

1.4 *Mostrar é um gesto*

Não se deve atribuir a Wittgenstein um pensamento estético sistemático em torno de conceitos como o belo, o sublime, comuns às teorias estéticas. Com efeito, Wittgenstein não usa o termo estética para se referir a uma disciplina filosófica, afastando-se de qualquer tentativa de teorização, mas sim à arte, enquanto modo de olhar artístico que penetra a vida, e não como um determinado objecto artístico, obra de arte, passível de se lhe imputar um valor estético.²¹ Neste sentido, é possível, com a leitura da sua obra,

²¹ O maior número de reflexões de Wittgenstein sobre a estética estão reunidas na obra *Aulas e Conversas Sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*, trad. M. Tamen, 4ª edição. Lisboa: Cotovia, uma compilação de Cyril Barrett das notas tiradas por três dos seus alunos – Rush Rhees, Yorick Smythies e James Taylor – durante um conjunto de aulas dadas pelo filósofo em Cambridge, durante o ano de 1938. Entre as muitas entradas dedicadas ao assunto, encontra-se uma crítica à investigação estética centrada em adjectivos como, por exemplo, o *belo*. Para Wittgenstein, o problema começa logo com o uso do termo Estética: “1. O tema (Estética) é muito vasto e tanto quanto posso ver completamente mal-entendido. O uso de uma palavra como ‘belo’ é ainda mais passível de ser mal-entendido, se olharmos a forma linguística das frases em que ocorre, do que o da maior parte das outras palavras. ‘Belo’ [e ‘bom’ - R] é um adjectivo, e por isso, tendemos a dizer: ‘Isto tem uma certa qualidade, a de ser belo.’” (AeC, 2009: 15).

nomeadamente os *Cadernos* e, mais tarde, o *Culture and Value* (CV), falar de uma experiência estética no encaço da experiência ética – a experiência da contemplação do mundo e da vida. Entendida como um “exercício da percepção”, na acepção de Fernando Gil, a estética, assim como a ética, possuem a capacidade de transformação do mundo. O que quer isto dizer? Que o nosso olhar transforma aquilo que olha. Na contemplação de uma determinada obra de arte, seja ela qual for, não se trata tanto de traduzir para linguagem proposicional um conjunto de características a ela intrínsecas, mas sim de lhe dirigir um olhar portador de valor. Consequentemente, a relação do sujeito com o mundo enquanto obra de arte e a arte, em sentido abrangente, é tudo menos indiferente. Privilegiando sobretudo a poesia, a música e a arquitectura, como exemplos por excelência da criação artística, para Wittgenstein a arte é um elemento da vida, introduzindo-se nela e trespassando-a pelo olhar, constituído pelo sentimento, por uma disposição do sujeito.

Falámos do inexprimível como tudo aquilo que escapa, excede a linguagem, dizendo, por isso, respeito ao domínio do não-factual, onde se encontram a ética e a estética. O inexprimível assume um papel fundamental para a possibilidade da expressão com sentido, na medida em que serve de pano de fundo no qual o exprimível se *mostra* e adquire sentido (MS 112 1: 5.10.1931 e CV: 23). Acerca da relação entre exprimível e inexprimível, e a importância que o último exerce sobre o primeiro, Wittgenstein, numa carta escrita em 1917 a Engemann, descreve o poema *O Espinheiro-alvar do Conde Eberhard*, do poeta alemão Ludwig Uhland, do seguinte modo:

(...) O poema de Uhland é realmente magnífico. E é assim: se não nos esforçamos por *dizer* o inexprimível, nada fica perdido. Ao invés, o inexprimível está – inexprimivelmente – contido no que é expresso! (Engemann, 1967: 7)

Sabemos que não há palavras que digam o que é a ética ou a estética e sabemos também que qualquer tentativa de descrever as suas questões mais elevadas está, de princípio, votada ao fracasso. Porque o sabemos, não negamos que existe um inexprimível intrínseco à ética, à estética e ao místico, que estão fora do espaço lógico a que corresponde o mundo sobre o qual é possível construir uma análise descritiva. Note-se que não devemos interpretar literalmente o “fora do mundo”, para onde Wittgenstein remete as questões mais elevadas, sob pena de tal significar a anulação do mesmo quando se trata de abordar essas questões. Um olhar estético ou ético, embora não se enquadre no

modelo lógico de representação da realidade, não implica a ausência total de vínculo entre o olhar e o real, do qual a proposição é modelo e imagem. Na verdade, a primeira experiência de espanto é a constatação de que algo existe. Não existem dois mundos, mas existe sim um olhar estético ou ético em relação ao mundo radicalmente diferente da relação entre o mundo e as ciências naturais, ou seja, da relação do mundo com a linguagem proposicional. Retomando o inexprimível, observe-se que, ainda antes do *Tractatus*, Wittgenstein refere-se nos *Cadernos* à arte, definindo-a como “uma expressão” e “[a] boa obra de arte é a expressão consumada.” (19.9.1916). Inicialmente, esta afirmação parece-nos contraditória à luz da posição wittgensteiniana a respeito da estética nas obras que se seguem. Porém, se tomarmos a obra de arte como a materialização do olhar estético, não nos surpreende que esse mesmo olhar seja considerado pelo filósofo como uma expressão do que já dissemos ser um determinado modo de relação com o mundo por ele mediado, no qual está contido um sentimento, uma disposição do sujeito. A “expressão consumada” torna boa a obra de arte quando nela se manifesta a relação entre a vida e a arte, o cruzamento entre ambas e, até mesmo, a sua indistinção – a vida apresentada na obra de arte e a obra de arte conforme à vida. Por conseguinte, Wittgenstein dá primazia ao olhar estético, e ao ético, como modo de conhecer a vida, em contradição ao conhecimento obtido pela lógica. Conquanto não devemos ignorar o uso da palavra “expressão” na definição da obra de arte, um uso que deixa pairar dúvidas acerca da linguagem proposicional das ciências naturais como único meio de expressão existente, dúvida que já acometia Wittgenstein pelos anos em que escrevia os *Cadernos*:

“Mas é a *linguagem* a *única* linguagem? Porque é que não deve haver um modo de expressão com o qual posso falar *acerca* da linguagem, de tal forma que esta me possa parecer em coordenação com outra coisa?

Suponhamos que a música era um tal modo de expressão: então é, em qualquer caso, característico da *ciência* que *nenhuns* temas musicais nela ocorram.

Eu próprio, aqui, só escrevo em proposições. E porquê?

Como é que a linguagem é única?” (*Cadernos* 29.5.15)

A possibilidade de uma outra linguagem capaz de espelhar a essência do mundo, inexprimível de acordo com Wittgenstein, será por ele posteriormente abandonada, com a justificação de que qualquer sistema linguístico estaria sujeito às mesmas limitações e

aos mesmos limites com que nos deparamos na linguagem lógico-proposicional. Não obstante, esta não é primeira nem última vez que Wittgenstein formula uma analogia entre a linguagem e a música, que em si contém, como veremos, uma outra analogia entre a linguagem e o gesto.

A analogia entre a linguagem e a música procura demonstrar que a música, ou um certo sentido musical, apenas se pode *mostrar*; tornando-se um exemplo artístico por excelência do inefável lógico do *Tractatus*. Quando evocada pelo silêncio tractariano, a música é uma expressão que não se esgota no seu carácter audível, isto é, nada tem que ver com a presença ou ausência de som. O que um tema musical *mostra* é a sua forma mais do que *diz* o seu conteúdo (as notas musicais, por exemplo). Perante a impossibilidade de existir uma descrição discursiva de um tema musical, Wittgenstein escolhe os gestos para dela dar conta, para nos *mostrar* o que nela há de mais enigmático e fascinante, inscrevendo-se na vida. Diz-nos: “Esta frase musical é para mim um gesto. Intromete-se na minha vida. Torno-o meu.” (Ms 137 67a: 4.7.1948, CV: 83). Na medida em que os gestos apenas possuem função expressiva, e nunca representativa, assevera-se que eles são a expressão possível do inefável, irrepresentável do *Tractatus* e, por isso, são tidos como paradigmas expressivos do sem-sentido. Nesta acepção, a obra de arte é, antes demais, um gesto mudo.

Segundo Alfred Norman, o filósofo nunca deixou, ao longo de toda a sua vida, de se espantar pela forma como os gestos, vazios de conteúdo linguístico, possuem significado na forma sem, contudo, fazerem sentido num quadro lógico-proposicional (Norman 2005: 171). O sentido de um gesto é expressivo do sem-sentido, ao passo que, no *Tractatus*, o sentido só se verifica na proposição que representa o mundo seguindo os princípios lógico-linguísticos. Assim, o gesto compara-se ao *querer dizer* que encontramos na *Conferência sobre Ética*. Não só a música é identificada com os gestos, também a arquitectura e a poesia o são. É em *Culture and Value* que Wittgenstein afirma a identidade entre arquitectura e gestos: “A arquitectura é um gesto. Nem todo o movimento intencional do corpo humano é um gesto. Tal como nem todo o edifício funcional é arquitectura.” (MS 126 15r: 28.10.1942 e CV: 49). Que nem todo o edifício que cumpra as funções para as quais foi construído é arquitectura significa tão simplesmente que nem todo o edifício é uma obra de arte, sendo que só na qualidade de obra de arte se poderá identificá-lo com um gesto. Tal como uma grande maioria dos movimentos humanos, intencionais ou não, não são gestos porque nem todos são

expressões com significado, ou seja, manifestações externas de um sentimento, de uma ideia, de um pensamento, de um movimento, etc. associados a um determinado gesto, a uma determinada expressão não-proposicional. Poder-se-ia então enunciar que um gesto só é um gesto na medida em que possui significado. Para isso, um gesto deve comunicar. Esta exigência de comunicação, ou melhor, o simples facto de o gesto subscrever uma função semântica não significa que dele seja possível retirar um conteúdo proposicional. Daí conclui-se que o estatuto do gesto se encontre configurado na ética e na estética e nunca na lógica.

Sempre que Wittgenstein interdita o uso da palavra, seja no contexto da proposição que *mostra* o seu sentido, mas não o *diz*, ou no contexto da ética e estética, que se *mostram* na impossibilidade de se *dizerem*, o que se *mostra* é uma relação. No primeiro caso, uma relação com a realidade orientada por regras de sintaxe a que a linguagem deve obedecer, e, no segundo caso, uma relação ético-estética, “tendência do sujeito”, com a vida e o seu sentido, na qual essas regras não se aplicam. No entanto, a ausência de tais regras não implica que nas outras formas de expressão não discursivas, por exemplo as formas visuais, que vão desde a imagem em movimento e a pintura, até às cores e às linhas, não sejam possíveis relações ou combinações entre si, tão complexas e infinitas quanto as combinações de palavras. Portanto, *mostrar* trata sempre de uma relação, de colocar perante o nosso olhar uma coisa ao lado da outra. Veja-se um exemplo facultado por Wittgenstein: "Lembrar a impressão feita pela boa arquitectura, que exprime um pensamento. Gostaríamos também de lhe responder com um gesto". (MS 156a 25r: ca. 1932-1934, CV: 26). Neste caso, a relação da arquitectura com o sujeito que dela tem uma impressão, no sentido de impacto que essa lhe possa causar aos sentimentos e às ideias, é mediada por um gesto, que em si *mostra* essa mesma impressão. Poder-se-ia objectar, contudo, que nem todo o gesto é um *gesto de mostrar*, mas o contrário já não nos parece possível. Enquanto expressão que não tem lugar no sistema tractariano, no qual a lógica ocupa o lugar central de acesso ao mundo pela representação em proposições obedientes de uma noção estrita de sentido, o gesto pertence ao domínio do *mostrar*.

Em si, *mostrar* é um gesto, isto é, uma actividade que revela, coloca diante do nosso olhar. Independentemente dos objectos serem sempre os mesmos, os nossos modos de olhar irão sempre incidir uma nova luz sobre eles e é nessa luz que reside a fonte de transformação.

"Se eu soubesse exactamente como ele se expressaria, se moveria, não haveria expressão facial, não haveria gesto. - Mas será isso verdade? - Afinal, posso ouvir repetidamente uma peça de música que conheço (completamente) de cor; & poderia até ser tocada numa caixa musical. Os seus gestos continuariam a ser gestos para mim, embora eu saiba sempre o que vem a seguir. De facto, posso até continuar a ser surpreendido uma e outra vez. (Num certo sentido)." (MS 137 67a: 4.7.1948, CV: 83-84)

Em última instância, essa relação é a do sujeito com a vida, com o mundo, obras de arte contempladas *sub specie aeterni* pelo modo de olhar ético-estético. De acordo com Leonel Lucas Azevedo e Mário Jorge de Carvalho, nas notas à edição da Imprensa da Universidade de Coimbra da *Conferência sobre Ética*, “[b]asta reter que, seja como for, a própria arte tem que ver com a emergência de um “espectador”, neste sentido: alguém que fundamentalmente vê (...)” (Lucas Azevedo e Jorge de Carvalho, 2015: 228). Por outras palavras, do modo de olhar ético-estético nasce um espectador, alguém cuja relação com o objecto, com a obra de arte, com o mundo é mediada principalmente pelo olhar.

O termo espectador veio ocupar o nosso léxico, com a proeminência que lhe é dada actualmente, sobretudo com o advento do cinema, a arte que gravita essencialmente em torno do olhar. O nascimento do olhar desperta, provoca o nascimento do espectador como aquele que olha o mundo. No caso de Abbas Kiarostami, que analisaremos no último capítulo da presente investigação, é a partir do interior do *gesto de mostrar*, que em si contém o *gesto de ocultar*, que se origina uma abertura para interpelar esse nascimento. Neste sentido, o espectador do cinema é aquele que olha o mundo através do filme e o espectador wittgensteiniano é aquele que olha o mundo e a vida como uma obra de arte. Em ambos os casos, trata-se de uma relação com o mundo que não é de natureza representativa, mas que exige uma mobilização do olhar, assim caracteriza Jean-Luc Nancy a obra de Kiarostami (2001: 15), para ultrapassar as *amarras* da representação nas quais se pode encerrar a linguagem proposicional, mas também o cinema. Se não é de natureza representativa nem diz respeito exclusivamente à representação, o olhar é dominado, atravessado pela ética e pela estética, ou seja, é tudo aquilo que apenas pelo *gesto de mostrar* se lhes torna inteligível. Pela sua qualidade de espectador, ele é alguém que está de fora, “do mundo”, do filme (obrigatoriamente), mas que nesse meio de vínculo com o mundo, que o cinema veio actualizar na modernidade, encontra perspectiva, uma outra, sempre uma outra, de transformar o que está dentro do limite do qual não pertence. Por essa razão, o espectador, do mundo e do cinema, é mais do que uma testemunha,

porque possui a capacidade de transformação do mundo num gesto de poetização e re-encantação ético-estética do mundo.

CAPÍTULO 2. O cinema enquanto *gesto de mostrar* – de Wittgenstein a Agamben

2.1 Uma primeira aproximação de Agamben a Wittgenstein – o *experimentum linguae*

No prefácio à edição francesa de *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, originalmente publicado em 1978, intitulado *Experimentum Linguae*, a ressonância das teses sobre a linguagem do *Tractatus* de Wittgenstein em Agamben torna-se evidente logo nas primeiras páginas e confirma-se nas últimas, com a referência directa ao filósofo austríaco. No centro deste texto, Agamben coloca o problema do que é o *experimentum linguae* sob a forma das seguintes questões:

“Mas o que pode ser uma tal experiência? Como é possível ter experiência não de um objecto, mas da própria linguagem? E, quanto à linguagem, não desta ou daquela proposição significante, mas do puro facto que se fala, de que haja linguagem?”²² (Agamben, 2008: 12)

O ponto de partida do filósofo italiano é a articulação da linguagem com os seus limites enquanto “condição própria de cada pensamento” (*Ibid.*: 10), na qual ressalta a coincidência formal entre linguagem e pensamento estabelecida no *Tractatus*. Os limites da linguagem, como vimos no capítulo anterior, compreendem aquilo que se encontra para lá deles, *o inefável, o indizível*. Neste sentido, Agamben propõe um percurso filosófico que atravessa a história da filosofia, focando-se sobretudo em Kant e Aristóteles, para chegar à definição do *experimentum linguae* como “uma experiência que se sustenta somente na linguagem, um *experimentum linguae* no sentido próprio do termo em que aquilo de que se faz experiência é a própria língua” (*Ibid.*: 11), é a “linguagem como tal, na sua pura autorreferencialidade” (*Ibid.*: 12). Traduzindo para termos wittgensteinianos, podemos reescrever esta definição do seguinte modo: o *experimentum linguae* é a experiência do *mostrar* de si mesma da linguagem, que não pode ser colocada em proposições dotadas de sentido, ou seja, o *mostrar* enquanto aquilo que escapa à linguagem proposicional. Sabemos que a distinção de Wittgenstein entre o *dizer* e o *mostrar*, analisada no primeiro capítulo do presente estudo, abre o espaço para a ética.

²² Itálico do autor.

Para o filósofo austríaco, lembre-se, “[é] óbvio que a Ética não se pode pôr em palavras.” (TLP 6.421), podendo, contudo, mostrar-se. Não por acaso, a relação directa que Agamben estabelece com Wittgenstein assenta no seguinte excerto da *Conferência sobre Ética*, citado pelo filósofo italiano (*Ibid.*: 17):

“E descreverei agora a experiência de assombramento com a existência do mundo dizendo: é a experiência de ver o mundo como um milagre. Agora fico tentado a dizer que a expressão correcta na linguagem para o milagre de existência do mundo, embora não seja uma proposição *na* linguagem, é a existência da própria linguagem.” (Wittgenstein, CE: 75)

De acordo com Agamben, a experiência de fascínio com o milagre da existência do mundo corresponde, ao modo wittgensteiniano, ao *experimentum linguae* – “a existência da própria linguagem” (Wittgenstein, CE: 75), que está para lá dos limites do dizível pela linguagem proposicional. Por outras palavras, o *experimentum linguae* é o mostrar-se da linguagem em si mesma. É por essa razão que Agamben coloca o *que* não se pode *dizer* no seio da linguagem como a sua potencialidade para “poder significar” (Agamben, 2008: 12).

A mesma referência ao excerto da *Conferência sobre Ética* de Wittgenstein pode ser encontrada na introdução à edição italiana de *In cerca di frasi vere*, de Ingeborg Bachmann²³, escrita em 1989, intitulada *O silêncio das palavras*. Nesse texto, Agamben debruça-se especificamente sobre a relação da linguagem com os seus limites, o *indizível*. Esta relação é tratada através do cumprimento da tarefa essencial da exposição do *indizível* pela poesia e pela filosofia. O filósofo declara a falência de ambas, sem, contudo, deixar de notar que essa é a sua tarefa essencial, firmando a sua derradeira aproximação, ao invés da exclusão de uma na outra. Agamben chega, então, ao *indizível* e, por consequência, ao silêncio final do *Tractatus*:

“O que é o *indizível* que, segundo uma outra proposição do *Tractatus* (4.115), à qual Bachmann volta várias vezes, só é significado por meio da clara exposição do dizível? [...] O *indizível*, para Wittgenstein, por certo não é algo, um *quid* do qual se poderia eventualmente dizer o que seja, bastando para isso encontrar a expressão correcta (em termos filosóficos: ele não é da ordem de uma essência),

²³ Escritora e poeta austríaca (1926-1973).

mas é uma pura existência, o puro *facto* de que o mundo seja.” (Agamben, 1989: VI)

E o *puro facto* de que o mundo seja, que a linguagem seja, comporta o seu lugar nas proposições com sentido enquanto silêncio. A linguagem mostra-se silenciosa no *facto* de que ela simplesmente *é*. Do mesmo modo, também o silêncio, que não se *diz*, mas *mostra*, é parte integrante da linguagem, pois emana na palavra. Agamben justifica do seguinte modo:

“O que nela se mostra não é o não-linguístico (que, como tal, é apenas um obscuro pressuposto da palavra), mas a “inteira língua” (*die ganze Sprache*),²⁴ [...] Essa visão da inteira língua, “que ainda não reinou”²⁵, é a *Klarheit der Darstellung*, de que falavam Hölderlin e Wittgenstein, e, por isso, “ver o mundo como um todo limitado” só pode significar, nessa perspectiva, ver a linguagem como um todo silencioso.” (*Ibid.*: XII)

De ambos os textos, ressaltam-se os dois aspectos mais importantes: primeiro, quando falamos do *indizível* estamos e continuamos no domínio da experiência da linguagem enquanto tal. No seguimento do maravilhar-se com o mundo wittgensteiniano, que vimos na citação retirada da *Conferência sobre Ética*, Agamben pergunta em *Experimentum Linguae*: “Se a expressão mais adequada para a maravilha da existência do mundo é a existência da linguagem, qual será então a expressão justa para a existência da linguagem?” (*Ibid.*: 17). A resposta é clara: a ética, “a vida humana enquanto *ethos*” (*Ibid.*: 17). Por outras palavras, a ética é a expressão por excelência da experiência da linguagem, porque nela a linguagem mostra-se enquanto tal, uma posição, de resto, wittgensteiniana no seu princípio. Este é o segundo aspecto mais importante deste texto – o *experimentum linguae* está intimamente relacionado com a ética –, que, na verdade, atravessa a obra do filósofo italiano até, pelo menos, *Notes on gesture*.

Dois anos mais tarde, em 1991, a questão da linguagem, dos seus limites e do *indizível*, surge novamente sob uma nova perspectiva: a da sua relação com o gesto, em *Kommerell, ou do gesto*, prefácio ao livro *Max Kommerell, Il poeta e l'indicibile*, que em muito antecipa as teses de *Notes on gesture*. Nele, Agamben analisa a centralidade do gesto no pensamento do crítico alemão, procurando definir o que é o gesto: “O gesto não

²⁴ I. Bachmann, *Werke*, vol. IV, cit., p. 268, nota de rodapé 20.

²⁵ I. Bachmann, *Werke*, vol. IV, cit., p. 268, nota de rodapé 22.

é um elemento absolutamente não linguístico, mas algo que mantém com a linguagem uma relação mais íntima e, sobretudo, uma força que opera na própria língua mais antiga e originária do que a expressão conceptual.” (Id., 2013: 209). Ao invés de separar o gesto da linguagem, ou sequer averiguar a sua primariedade, Agamben aproxima-os, não através da palavra, mas antes através do silêncio. Neste sentido, o gesto, evidentemente distinto da palavra, emana da linguagem enquanto tal, assim como a palavra emana do gesto, ligados pelo silêncio que lhes pertence e no qual se mostram. Por outras palavras, o filósofo reforça o que não pode ser dito como acompanhante primeiro da linguagem: “E quanto mais o homem tem linguagem, tanto mais forte é nele o peso do indizível [...]” (*Ibid*: 210), ao qual o gesto pertence por inteiro e pelo qual ele pertence por inteiro à linguagem.

“Precisamente por isso – isto é, na medida em que não tem propriamente nada a exprimir e nada a dizer além do que é dito na linguagem, mas deve exprimir o próprio ser na linguagem – o gesto é sempre gesto de não conseguir compreender-se na palavra, é sempre *gag* no significado do próprio termo, que indica em primeiro lugar algo que se mete na boca para impedir a palavra e, depois, a improvisação do actor para remediar uma impossibilidade de falar.” (*Ibid*: 211)

Agamben repete *ipsis verbis* este excerto em *Notes on gesture*, desta vez, acerca do cinema enquanto gesto, destacando da análise os diferentes tipos de gestos determinados por *Kommerell*, a relação entre o gesto e a linguagem que atravessa a obra de Wittgenstein e vai culminar no *gestural turn* da teoria do cinema.

2.2 O problema da existência de uma linguagem cinematográfica – à procura da especificidade do cinema

Quando se trata de estabelecer e determinar os contornos da relação do cinema com a linguagem, problema cardinal da filosofia do cinema e dos estudos fílmicos, a montagem ocupa um lugar central enquanto elemento específico do cinema, a partir do qual é pensado e se distingue das demais formas e práticas artísticas. Do lado teórico, destacam-se André Bazin, em *Qu'est-ce que le cinéma?*, Christian Metz, na obra *A significação no cinema*, Gilles Deleuze no díptico *Cinema 1, A imagem-movimento*, e

Cinema 2, A imagem-tempo, e Giorgio Agamben em *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*; do lado da prática cinematográfica, destacam-se os realizadores Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, Dziga-Vertov, entre outros da escola soviética, para quem a montagem era um conceito fundamental, não esquecendo D. W. Griffith, o inventor da montagem.

De acordo com Bazin, quando a montagem perde o seu estatuto dominante, com o advento do cinema moderno na segunda metade dos anos 1940 e no início da década de 1950, do qual a *Nouvelle Vague* e o Neo-Realismo italiano são as maiores expressões, o plano-sequência assume o seu lugar e a montagem torna-se, nas palavras do teórico francês, *interdita* (Bazin, 2011: 272). Nesse momento, intensifica-se a procura e a análise dos elementos constituintes da linguagem cinematográfica, intensificando-se o debate em torno da questão: pode ou não o cinema constituir-se uma linguagem?

2.2.1 André Bazin – por uma linguagem cinematográfica

À semelhança de Gilles Deleuze, umas das maiores influências de André Bazin foi o filósofo Henri Bergson, de acordo com Dudley Andrew (2013: XXV). Apesar do interesse do crítico francês pela filosofia, nomeadamente pela fenomenologia de Bergson e Merleau-Ponty, o objecto da sua produção teórica foi inegavelmente o cinema, tendo sido igualmente influenciado pela literatura e pela política, na relação que desenvolve entre o cinema e a vida, o cinema e a experiência.

No final do seu conhecido ensaio *Ontologie de l'image photographique*, publicado no livro *Qu'est-ce que le cinéma?*, lê-se “Por outro lado, o cinema é uma linguagem.” (Bazin, 2011: 17). Uma primeira impressão deixa entrever a ideia de que o filme pode ser um veículo de significação e um gerador de sentido. Mas, para Bazin, o cinema é, antes demais, um revelador da potencialidade de sentido contida na ambiguidade do real. A questão reside no modo como o cinema o faz e que instrumentos tem ao seu dispor, tratando-se, por isso, de uma questão ontológica e, inevitavelmente, essencialista, sem deixar de ser também fenomenológica, sobre o que é o cinema. *Como mostra o cinema? Quais as formas de representação que tem a seu dispor?*

Distinguindo-se das teorias formalistas do cinema, comumente designadas por teorias “formativas”²⁶, desenvolvidas pelos formalistas soviéticos, para quem a montagem assumiu um estatuto fundamental na sua concepção cinematográfica, a teoria baziniana enquadra-se do lado dos “realistas”, os quais colocavam a especificidade cinematográfica na representação *objectiva* da realidade – *o mito do cinema total*. Entre uns e outros, abre-se a fissura imensa da Segunda Guerra Mundial, e firma-se a distinção entre “os realizadores que acreditam na imagem”, na qual é compreendida a montagem na importância que Malraux, citado por Bazin, lhe confere enquanto o meio pelo qual o filme devém arte, “e os que acreditam na realidade.” (*Ibid*: 64). Por outras palavras, estamos perante dois polos distintos geradores de significação: por um lado, “a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos do que no seu conteúdo objetivo” (*Ibid*: 65), tarefa que deve ser reconhecida pelo espectador, ao qual a significação do filme é imposta; por outro lado, a montagem desvanece para revelar a realidade ou, por outras palavras, o real filmado, cuja potencialidade de sentido advém da sua ambiguidade impressa no filme. A defesa de Bazin consiste, pois, em retirar o primado da montagem na linguagem cinematográfica, sem, contudo, a rejeitar ou fazer desaparecer completamente: “[...] de uma linguagem cuja unidade semântica e sintática não é de modo algum o plano; na qual a imagem vale, a princípio, não pelo que acrescenta, mas pelo que revela da realidade.” (*Ibid*: 67). Assim, o cinema assume para Bazin a função de revelador do real, ele “atinge a sua plenitude sendo a arte do real.” (Bazin, 1956: 201). O movimento baziniano consiste na passagem do formalismo para o realismo cinematográfico, reservado sobretudo para o neo-realismo italiano, Orson Welles e Jean Renoir. A posição baziniana recai sobre o domínio de uma ontologia do cinema, isto é, na procura pela determinação de uma especificidade cinematográfica, procura essa que revolve em torno do essencialismo da questão *O que é o Cinema?*, não por acaso a tradução do título do livro que reúne os seus ensaios e críticas, e que se encontra enraizada no carácter indexical da fotografia.

Em que é que consiste, então, o realismo baziniano? Segundo o crítico francês, a matéria-prima do cinema é aquilo que ele designou a “impressão da realidade” (Bazin, *op.cit.*: 20), pois que não seria possível dizer que o real está contido na tela ou que o cinema é uma reprodução mimética do mesmo. Quer isto dizer que, ao contrário do que

²⁶ Estas teorias tiveram como principais defensores Rudolf Arnheim (*Film as Art*) e Bela Bálázs (*Theory of the Film*).

possa inicialmente parecer, o realismo não se trata tanto de uma *mimesis* como de um veículo de revelação da realidade. Dudley Andrew, na monografia que dedica ao autor, identifica duas propriedades essenciais da “impressão da realidade”: é o espelho da realidade, estando por isso “geneticamente” ligada a ela, “como um molde está ligado ao seu modelo”; e é imediatamente inteligível, ou seja, não precisa de ser “lida” ou decodificada (Dudley Andrew, 1989: 117). O conceito de “impressão da realidade” é fundamentado logo no primeiro ensaio, *Ontologie de l’image photographique*. Nele, Bazin faz depender o realismo cinematográfico da objectividade da fotografia, no sentido em que esta, como explicita Dubois, é um traço, uma impressão do que foi, estando geneticamente ancorada no que lhe deu origem, na sua fonte – o real, que é a sua *raison d’être* (Dubois, 2016: 160):

“Esta génese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objectividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções ao nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado (...). A fotografia beneficia de uma transferência da realidade da coisa para a sua reprodução.” (Bazin, 2011: 13 - 14)

Eric Rohmer chamaria ao princípio baziniano o “axioma da objectividade” (Rohmer apud Vaughan, 2009: 104), que assegurava a relação indexical entre a representação e o representado. Atente-se que este princípio não possui uma função normativa, isto é, ele não procura estabelecer o que o cinema deve ser, algo que Bazin rejeitava inteiramente, mas sim dar conta do que ele é e como é. Partindo deste pressuposto, o trabalho de Bazin é, como se sabe, rico em análises de filmes que pretendem investigar o estilo e as formas da linguagem cinematográfica através dos quais o cinema se torna significativo a partir da multiplicidade de significações contidas na realidade. A questão de cariz ontológico sobre o que é o cinema é permeada pela interrogação do lugar do cinema no mundo, o que lhe confere igualmente uma dimensão ética. Se ao cinema cabe algum imperativo é o de *mostrar*, revelar o sentido do mundo. Por essa razão, o realismo privilegia no filme a relação do espectador com o mundo, procurando diminuir a distância entre arte e vida.²⁷

²⁷ Como não poderia deixar de ser, este é um desejo que Bazin partilhava com os críticos e teóricos italianos seus contemporâneos, dos quais se destaca Cesare Zavattini.

2.2.2 Christian Metz – *Cinema: Língua ou Linguagem?*

Não obstante o foco principal dos textos de Bazin não ter sido necessariamente o cinema enquanto meio gerador de sentido, mas sim como revelador, o crítico francês não deixa de ser considerado um predecessor do surgimento da semiótica nos estudos fílmicos, da qual Christian Metz terá sido o fundador. Para ele, esclarecida a existência de uma linguagem cinematográfica, e não de uma língua, a questão que se sobrepunha era a de saber quais os instrumentos de que dispunha esta linguagem e como é que ela se constituía enquanto tal, ou seja, “em que condições deve considerar-se o cinema como uma linguagem?” (Metz apud Deleuze, 2015: 44).

Em *Cinema: Língua ou Linguagem?*, da obra *A significação no cinema*, Christian Metz substitui as noções “cine-frase” e “cine-língua” de Vertov pelo *cinema-linguagem*.²⁸ As palavras de Metz são claras a este respeito: “É obviamente uma espécie de linguagem. (...) É por demais óbvio que o filme é uma mensagem para que não se lhe tenha imaginado um código.” (Metz, 2019: 55 - 56). Para o efeito, atente-se em dois aspectos evidenciados por Deleuze em *Imagem-tempo, Cinema 2* na análise da teoria de Metz: o primeiro, *facto histórico*, justifica o cinema como linguagem pelo facto de este ser narrativo, “O facto histórico é que o cinema se constitui como tal fazendo-se narrativo” (Deleuze, 2015: 44); o segundo, *uma aproximação* para Deleuze, é a equiparação do cinema e dos seus componentes, como por exemplo a imagem, o plano, uma sequência de imagens, uma sequência de planos, etc., aos componentes da linguagem que se verificam na língua. Assim sendo, “o plano será considerado como o mais pequeno enunciado narrativo.” (*Ibid.*: 44). Todavia, esta equiparação vem acompanhada de um problema de fundo, que a perturba, identificado por Metz nos seguintes termos: “o cinema é uma linguagem; o cinema é infinitamente diferente da linguagem verbal.” (Metz, *op. cit.*: 60), e, acrescenta Deleuze, opera “independentemente de uma língua.” (Deleuze, *op. cit.*: 45). Para ele, este é um problema que concerne quem analisa o cinema de uma perspectiva estritamente linguística, ou seja, através da aplicação de modelos linguísticos, que também se aplicam às línguas, à imagem. Essa aplicação tem o nome de semiologia do cinema, da qual a linguística, como dá conta Deleuze, é apenas uma parte (*Ibid.*: 52). Uma vez que a

²⁸ Expressão de Christian Metz (2019: 54).

semiologia se debruça sobre linguagens destituídas de línguas (linguagem gestual, musical, e, neste caso, cinematográfica), a analogia entre cinema e linguagem escapa à dupla articulação entre significante, no fonema (unidade sem-sentido), e significado, no monema. Metz coloca a razão para tal na ausência de distância entre um e o outro no cinema, ao contrário do que acontece na linguagem verbal, ou seja, numa língua. No cinema, uma separação, ou melhor, um corte no significante resulta também num corte no significado.

Mas, se, tal como Merleau-Ponty, não nos desvincularmos de uma perspectiva fenomenológica, o mesmo problema impõe-se, pois que se trata sempre de perceber como é que o cinema, enquanto fenómeno carregado de sentido, “começa a significar” (Merleau-Ponty, 1996: 146). Sob o ângulo linguístico, o cinema *começa a significar*, relembremo-lo, através da narração, dimensão sua constituinte enquanto linguagem, pelo menos ao nível histórico. O reverso da narração, enquanto alicerce da linguagem cinematográfica, seria o papel que as imagens, com a montagem, assumiriam enquanto meios especificamente cinematográficos, porque desempenham uma função que não é especificamente cinematográfica – contar uma, várias histórias (Metz, *op. cit.*: 61). Também o espectador, neste caso, não passaria de um autómato cuja única tarefa seria a de não se desviar do fio condutor da narrativa para dela ficar apenas com uma panorâmica discursiva e nunca imagética. A produção de Hollywood das últimas décadas é o exemplo perfeito de um cinema que se vê suprimido na sua natureza em benefício da história, fim que torna invisível os meios que o tornam possível. Não obstante, desde sempre, o cinema narrativo, inaugurado por D. W. Griffith, está fundamentado na ideia de “continuidade invisível”, isto é, na ocultação do dispositivo cinematográfico ao espectador.

Como o próprio Metz aponta (*Ibid.*: 53), desde muito cedo o cinema encontrou na montagem o elemento que o distanciava vis-à-vis das restantes formas artísticas, nomeadamente a literatura, da qual herdou a narratividade. Contudo, ao estabelecer a montagem, o “passar de uma imagem a duas imagens”, como a responsável formal da passagem da imagem à linguagem, o mesmo vai fazer coincidir essa mesma passagem com “a narratividade do filme” (*Ibid.*: 64). Metz inverte o argumento, para que o *cinema-linguagem* surja *a priori* da montagem, negando-lhe a sua primazia, ou seja, a sua dependência enquanto tal da potência de narrar: “Não é por ser uma linguagem que o cinema nos pode contar tão belas histórias, é porque ele nos contou tão belas histórias que se tornou linguagem.” (*Ibid.*: 64). Esta formulação é tanto verdadeira quanto nos referimos

a uma tradição de cinema, na qual se incluem o cinema clássico norte-americano, o realismo francês, até mesmo o cinema mudo, no exemplar *Sunrise: A Song of Two Humans* (*Aurora*, 1929), de F. W. Murnau, ignorando as imagens, a montagem, os efeitos de montagem, etc. Mas, mencionemos um filme mudo anterior ao aparecimento da montagem, *Repas de bébé* (*A refeição do bebê*, 1895), de Louis Lumière. Pode questionar-se a pertinência ou relevância deste exemplo tendo em conta que, sem montagem, este filme ainda não estaria sob a égide da linguagem cinematográfica. Ignorando tal objecção, eis a breve história do filme: o pai e a mãe dão a refeição do dia ao bebê. Neste filme, não é tão importante o acontecimento “narrativo”, o bebê que é alimentado pelos pais, quanto o é o vento que abana as árvores em segundo plano e, ao fazê-lo, constitui a evidência da *imagem-movimento*.²⁹

O advento do cinema sonoro veio ameaçar a hegemonia da montagem, ainda que, inicialmente, a introdução do som no filme fosse temida por conta do receio de perda da especificidade cinematográfica para a linguagem verbal. Daí resultou o que Metz apelida de paradoxo do cinema falado: “Quando o cinema era mudo, criticavam-no por falar demais. Quando começou a falar, declararam que, quanto ao essencial, ele permanece mudo e deve permanecê-lo.” (*Ibid*: 71). Por um lado, ao cinema mudo atribui-se uma gesticulação e expressão verborreica, por outro, ao cinema sonoro, no qual se inclui o cinema falado, recupera-se o gesto expressivo porque mudo. A exemplo, invoca *L'Année dernière à Marienbad* (*O último ano em Marienbad*, 1961), de Alain Resnais, no qual “o texto torna-se imagem, e a imagem texto” (*Ibid*: 73) para dar conta da tomada de lugar da palavra no cinema. Mas esse lugar suscitaria, segundo Metz, o “problema da especificidade do cinema”, que outrora repousava na montagem. A resolução deste problema encontrá-la-emos com Agamben através da realocação do essencial do cinema no gesto e não nas imagens. Aliás, se no horizonte teórico de Metz estivesse contido o gesto, este mesmo problema reconfigurar-se-ia, talvez inteiramente.

²⁹ Este exemplo evidencia, em parte, a crítica de Deleuze sobre a semiótica metziana.

2.2.3 Gilles Deleuze – *Nem língua nem linguagem?*

Nos anos 1980 do séc. XX, Deleuze será dos primeiros a rejeitar que o cinema seja constituído por uma linguagem cinematográfica, tendo como ponto de partida a análise semiótica do cinema de Metz. Se a preocupação de Metz tinha sido a rejeição do cinema enquanto língua, na qual se correspondiam imagem e palavra, sequência e frase (*Ibid.*: 67), a favor da defesa de uma linguagem cinematográfica, Deleuze irá negar a existência da última em prol de um sistema de imagens e signos que preserva o aspecto vital do cinema – o movimento. Diz-nos: “Mas precisamente, ao substituir-se a imagem por um enunciado deu-se à imagem uma falsa aparência, retirou-se-lhe o seu carácter aparente mais autêntico, o movimento.” (Deleuze, 2015: 47). A crítica de Deleuze ao teórico da semiologia passa precisamente por identificar no seu método aquele que foi o objecto inicial da sua crítica, a saber, termos linguísticos como paradigma e sintagma aplicados ao cinema. Para ele, a semiologia é a “disciplina que aplica às imagens modelos linguísticos, sobretudo sintagmáticos, que constituíram um dos “códigos” principais.” (*Ibid.*: 45). Mais: ao basear-se na relação entre significado e significante, esta disciplina é estática, porque se esgota na representação, encontrando-se nos antípodas do movimento como princípio vital do cinema.

Um dos principais problemas que Deleuze identifica na tarefa metziana é a comparação entre imagem e enunciado: segundo Metz, a imagem, equiparada a uma unidade linguística, corresponderia a um enunciado, e não a uma palavra, no seu caso, ou a uma frase, no caso de uma sequência. Exemplifica: uma imagem de um revólver não se traduz unicamente na palavra revólver, mas sim no enunciado “eis um revólver”. Nesta substituição, Deleuze vê um desmembramento do movimento na imagem (*Ibid.*: 47). De modo algo incerto, o filósofo interpreta a afirmação de Metz anteriormente citada, “passar de uma imagem a duas imagens é passar da imagem à linguagem” (Metz, 2019: 63), tomando a narratividade por linguagem, ao passo que, a nosso ver, a distinção entre imagem cinematográfica e fotografia estabelecida por Metz é operada não pela narratividade, embora esta desempenhe um papel fundamental, mas sim pela montagem. Tanto assim é que não se lê na teoria da significação de Metz uma redução da linguagem cinematográfica à potencialidade do filme apenas enquanto acto narrativo ou expressão narrativa. Para Deleuze, ignorar o movimento na *imagem-movimento* equivaleria a

ignorar a montagem enquanto operador distintivo do cinema. Assim, o problema aqui seria de representação, pois que a *imagem-movimento* não representa o objecto, o movimento, mas é ela própria objecto, isto é, movimento: “a *imagem-movimento* não é analógica no sentido de semelhança: não se assemelha a um objeto que representaria. [...] A *imagem-movimento* é o objeto; a própria coisa capturada em movimento como função contínua. A *imagem-movimento* é a modulação do próprio objeto.” (*Ibid.*: 47 – 48).

Ao afastar-se da semiologia de Metz, Deleuze aproxima-se da semiótica voltando-se para a classificação de signos de Charles Peirce. O seu objectivo, declarado desde logo no início de *Cinema 1*, é o de desenvolver uma taxinomia dos signos e das imagens do cinema, ou que ao cinema se podem atribuir, não linguística (*Ibid.*: 11). Contudo, na interpretação de Thomas Carl Wall acerca da posição deleuziana nesta problemática, o cinema “chega a igualar-se à linguagem enquanto tal. Equivaler à linguagem não é, no entanto, ser linguístico” (Wall, 2004: 2), porque em momento algum pode a *imagem-movimento* ou a *imagem-tempo* equivaler a um enunciado sujeito a um código linguístico. Esta leitura, ao invés de subordinar o cinema à linguagem, como acontece, por exemplo, na semiologia clássica de Metz, equivale-os. Por outro lado, Robert Stam chama a atenção para o que interessa a Deleuze: “o filme como evento e não representação” (Stam, 2000: 258). É neste sentido que o filme se inscreve na duração, num ou em múltiplos fluxos temporais, mais ou menos cronológicos, fragmentados ou modulares, consoante se trate do cinema pré ou pós II Guerra Mundial. Em suma, segundo Deleuze, as condições essenciais para a existência do cinema são o movimento e o tempo *tout court*, nos quais se desdobra a expressão cinematográfica e que não se esgotam numa função representativa. Não mais a representação do real, mas sim a apresentação, directa ou indirecta, do tempo propriamente cinematográfico. Neste aspecto, Deleuze distingue-se de André Bazin. Como se sabe, ambos os livros de Deleuze deixam transparecer um profundo conhecimento sobre a teoria e história do cinema, que servem de fundamento para as suas teses, as quais se propõem a actualizá-las e expandi-las. Stam dá-nos o exemplo do realismo, caro a Bazin, que Deleuze libertou da representação mimética à qual se exige uma adequação entre signo e referente, para lhe imprimir a *durée* bergsoniana (*Ibid.*: 259).

A partir desses dois conceitos, o filósofo procura desenhar uma aproximação entre filosofia e cinema que não assente exclusivamente, ou de todo, no problema da linguagem. Em poucas palavras, esclarece em que é que se constitui essa relação: “O

cinema em si é uma nova prática das imagens e dos signos da qual a filosofia tem de fazer teoria como prática conceptual. Porque nenhuma determinação técnica, seja aplicada (psicanálise, linguística) ou reflexiva, é suficiente para constituir os conceitos do próprio cinema.” (Deleuze, *op. cit.*: 438). O posicionamento em relação ao problema da linguagem é a marca distintiva entre Deleuze e Agamben, embora ambos procurem estabelecer essa aproximação.

2.3 O gestural turn na teoria do cinema – o cinema enquanto gesto

No ensaio *Notes on gesture*, escrito em 1992 e posteriormente publicado em 2000 no livro *Means without ends*, Agamben estabelece uma relação entre o gesto e o cinema, a partir de uma análise do conceito em relação com o movimento e com a linguagem. Considerado o *gestural turn* na teoria do cinema, no ensaio está em causa o “profundo entrelaçamento entre o que o meio cinematográfico retrata e representa e a própria natureza do meio em si, a busca de uma identidade entre os gestos no cinema e o gesto do cinema como partes de uma mesma episteme, de uma mesma racionalidade.” (Grilo, 2013: 370). Dando continuidade a esta perspectiva, é possível dizer que *Notes on gesture* se divide em duas partes, que passamos a analisar: os gestos *no* cinema e o gesto *do* cinema, ou o cinema *enquanto* gesto.

Tendo como mote as observações de Gilles de la Tourette sobre o passo, o caminhar humano, “o mais comum dos gestos humanos” (*Ibid.*: 49), em *Études cliniques et physiologiques sur la marche* (1886), Agamben primeiro identifica o gesto com o movimento. Na descrição de Tourette, que transcreve (*Ibid.*: 50), o filósofo encontra “um olhar que é já uma profecia do que viria a ser o cinematógrafo” (*Ibid.*: 50), um olhar proto-cinematográfico dirigido ao movimento no modo em que Tourette descreve o caminhar passo a passo, fragmentando o movimento. A ele compara as primeiras séries fotográficas de Eadweard Muybridge tiradas no mesmo período na Universidade da Pensilvânia no contexto dos seus estudos sobre o movimento. O estudo de Tourette sobre a marcha humana viria a dar lugar à descoberta científica da proliferação, para usar a mesma palavra que Agamben usa, de tiques e espasmos nervosos, que ficou conhecida como a síndrome de Tourette. Essa proliferação foi por ele definida como “uma catástrofe

generalizada da esfera dos gestos.” (*Ibid.*: 51), que se constitui na impossibilidade de realizar um *gesto do início ao fim*. Desaparecidas de qualquer registo literário ou clínico, estas perturbações involuntárias ao movimento só voltariam a ser observadas em 1971 por Oliver Sacks.³⁰ Uma possível explicação avançada por Agamben para este desaparecimento é a normalização dessas perturbações, resultante da perda de controlo sobre os próprios gestos, substituídos por um frenesim de movimentos que lhe fazem lembrar os primeiros filmes realizados por Étienne-Jules Marey e pelos irmãos Lumière na mesma altura (*Ibid.*: 52 – 53).

Portanto, essa perda dá-se ao mesmo tempo que surgem os primeiros filmes. No contexto de uma classe, a *bourgeoisie*³¹ (em português, a burguesia), que perdeu os seus gestos, ou, pelo menos, a naturalidade ou sentido de naturalidade dos mesmos, essa perda desencadeia uma obsessão pela sua preservação, que o cinema, com o advento da modernidade, satisfaz (*Ibid.*: 53). Perdidos, cada gesto assume a forma de destino, isto é, cada gesto torna-se inevitável quando inscrito na interioridade psicologizante para que a burguesia se voltou após a desagregação dos códigos simbólicos na transição do séc. XIX para o séc. XX. Num certo sentido, essa perda simboliza, numa escala social, a decadência do *Ancien Régime* com os efeitos simbólicos das revoluções liberais europeias.

Entre as várias imagens³² apresentadas por Agamben encontram-se o *Atlas Mnemosyne* (1927-1929), de Aby Warburg, projecto que consiste numa espécie de inventário de imagens, mais de mil, da cultura ocidental, nas quais se representam temas desde a Antiguidade Clássica até ao séc. XX, que permite a constante combinação e recombinação das mesmas entre os mais de 70 painéis em que se encontram dispostas. Portanto, uma biblioteca visual em constante movimento, ou, nas palavras de Agamben, “uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental desde a Grécia clássica até ao fascismo (...)” (*Ibid.*: 54). Todavia, como dá conta Agamben, na

³⁰ Cf. *O homem que confundiu a mulher com um chapéu* (2004); *Musicofilia* (2008); *Um antropólogo em Marte* (1996).

³¹ Não fica claro o que entende Agamben por *bourgeoisie*. Contudo, uma vez que o termo é utilizado para se referir a uma classe sócio-económica no contexto do final do séc. XIX, assume-se que ele recupera o significado que o termo assumia na época do *Ancien Régime*, distinto daquele que lhe é atribuído actualmente. Como Sarah Maza explica, “[n]a França do *Ancien Régime*, as pessoas usavam frequentemente as palavras ‘*bourgeois*’ ou ‘*bourgeoisie*’, mas o seu significado era muito diferente do significado que os historiadores mais tarde atribuíram a esses termos. No século XIX, a ideia de uma ‘*bourgeoisie*’ tornou-se estreitamente associada às narrativas históricas marxistas sobre a ascendência capitalista.” (Maza, 2012: 127).

³² Na dança, Isadora Duncan e Sergei Diaghilev, na literatura, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e na poesia, Pascoli e Rilke.

obra de Warburg não se tratava tanto de construir uma “ciência da imagem” como de investigar o gesto: “pretendia ser um cristal da memória histórica, o processo pelo qual se firmou e se transformou num destino” e “para redimir o gesto do seu destino através de uma polarização dinâmica.” (*Ibid.*: 54). O motivo de confusão em relação ao propósito do *Atlas* é, segundo o filósofo, a identificação do seu médium com o seu objecto, ou seja, a conclusão do último a partir do meio: “Dado que esta investigação foi realizada através de imagens, acreditou-se que a imagem era também o seu objeto.” (*Ibid.*: 54). Neste sentido, a obra de Warburg é, segundo Gertrud Koch, “O filme primitivo dos gestos.” (Koch, 2018: 209).

Sob a luz desta justificação, surge a tese mais radical e inovadora: “*O elemento do cinema são os gestos e não as imagens.*” (Agamben, *op. cit.*: 55), da qual se segue a afirmação de que no cinema “*não há imagens, mas apenas gestos.*” (*Ibid.*: 55). Reformulando a citação anterior, agora a respeito do cinema, diríamos o seguinte: “Porque o cinema tem como médium a imagem, tal não implica que também tenha a imagem como objecto”, sendo que o objecto, ou elemento do cinema é o gesto. Mais do que a negação da existência das imagens, esta afirmação diz respeito à condição de possibilidade da imagem, que coloca a sua tese no seio de uma reflexão ontológica sobre o cinema, isto é, da “própria natureza do meio em si” (Grilo, 2013: 370).

2.3.1 O estatuto da imagem na modernidade a partir da *imagem-movimento*

Ainda sobre a imagem, centremo-nos no estatuto da imagem, no contexto da modernidade, na medida em que se relaciona com a reflexão sobre cinema de Gilles Deleuze, apresentada nos dois volumes da *A Imagem-Movimento: Cinema 1* e *A Imagem-tempo: Cinema 2*. Para já, ficaremos, tal como Agamben, pela análise do primeiro, onde Deleuze avança com a definição de *imagem-movimento*, a partir da descoberta do conceito por Bergson em *Matéria e Memória* (1896).

Para Deleuze, a conquista de Bergson consiste na rejeição da dicotomia entre consciência, à qual pertenceria a imagem, e mundo, onde se encontraria o movimento, dicotomia essa que invoca, em termos gerais, os problemas filosóficos do idealismo e o

realismo, respectivamente. Deleuze sustenta que a imagem cinematográfica é a responsável pelo apagamento da distância entre consciência e o mundo, ou, como afirma Agamben, “entre imagem como realidade psíquica e movimento como realidade física.” (Agamben, *op. cit.*: 55). Na sua proposta de uma taxinomia dos conceitos próprios ao cinema, que o afasta por declaração sua das pretensões teóricas da filosofia do cinema, Deleuze estabelece dois regimes semióticos da imagem cinematográfica, a saber: a *imagem-movimento*, representação indirecta do tempo, e a *imagem-tempo*, representação directa do tempo. A primeira situa-se entre os anos 1910/1920 e a década de 1940, altura em que o cinema se voltará para a *imagem-tempo*, abandonando o primado da montagem pelo plano-sequência (Deleuze, 2015: 26). Antes de definir o que Deleuze entende por *imagem-movimento*, é necessário começar pela definição de movimento que nos permitirá chegar até ela. São então fundamentais as três principais teses bergsonianas sobre o movimento: primeiro, é impossível “reconstruir o movimento (...) com ‘cortes’ imóveis” (*Ibid.*: 13), porque o movimento não corresponde ao espaço percorrido; segundo, existem duas acepções de movimento, a clássica e a moderna (*Ibid.*: 16 – 17); por último, “o instante é um corte imóvel do movimento e o movimento é um corte móvel na duração” (*Ibid.*: 22). A segunda tese decorre da primeira, no sentido em que diz respeito à ilusão de movimento que encontramos na acepção clássica, dominada pelo paradigma ontológico da imobilidade, segundo a qual existem poses ou instantes privilegiados (*poses éternelles*), como, por exemplo, os elementos transcendentais identificados como Formas ou Ideias. Por sua vez, a acepção moderna, de acordo com a qual o movimento se reporta a um instante qualquer sob o paradigma da análise sensível da ciência moderna, conduz-nos à terceira tese, que se afasta das duas primeiras, a partir da qual chegamos à *imagem-movimento*, definida como corte móvel (*coupes mobiles*) na duração, isto é, servindo-nos das palavras de Agamben, “imagens elas próprias em movimento” (Agamben, *op. cit.*: 55).

Embora a terminologia utilizada por Agamben não cause, exclusivamente no contexto da sua obra, nenhuma dificuldade ao entendimento do que é a *imagem-movimento*, é necessário dar conta de que existe uma diferença entre ela e as imagens em movimento presumida nos critérios que a *imagem-movimento* preenche para ser identificada como tal. Atente-se que o cinema apenas encontra a *imagem-movimento* com a montagem, por Agamben considerada o “carácter específico do cinema”, na linha de pensamento dos teóricos e realizadores da escola soviética dos anos 1920 e 1930, como

por exemplo Eisenstein. Antes desse acontecimento, o que havia era imagens em movimento, associadas aos primórdios do cinema, a que Deleuze chama “pré-cinema” e “cinema primitivo”.³³ Somente quando o corte deixa de ser imóvel para ser móvel, isto é, quando o plano abandona a determinação espacial, a favor de uma temporal, introduzida pela técnica da montagem em realizadores como Griffith, Vertov e Eisenstein, é que estamos na presença da *imagem-movimento* enquanto imagem indirecta do tempo (Deleuze, 2015: 59). Em *Carta a Serge Daney: Optimismo, Pessimismo e Viagem*, Deleuze define sucintamente o que entende por montagem do “primeiro período do cinema”, uma definição devedora a Lev Kuleshov, conhecido pelo “efeito Kuleshov”, que Bazin critica com o conceito de “montagem interdita”:

“o que há para ver por trás da imagem? E o que há para ver sem dúvida só se apresentará nas imagens seguintes, mas agirá como aquilo que faz passar da primeira imagem para as outras, encadeando-as numa totalidade orgânica potente, que embeleza, mesmo se ‘o horror’ faz parte da passagem.” (Id., 1992: 88)

Assim, o estatuto da imagem na modernidade de que nos fala Agamben encontra o seu ponto de partida no conceito deleuziano – “a imagem não é mais imóvel” (*Ibid.*: 314). É a partir dele e por causa dele que se concretiza a passagem da imagem ao gesto. Para tal, é necessário, segundo Agamben, a renúncia à “rigidez mítica das imagens” (Agamben, 2000: 55), a qual impede que se gere uma multiplicidade semântica através da ligação entre diferentes imagens. O *tableau vivant*, enquanto instância de imobilidade, é o exemplo por excelência dessa rigidez, na medida em que nos lembra que é o cinema que anima, isto é, dá vida e significado à imagem. Uma vez abandonada, deixamos de ter imagens e ficamos *apenas* com os gestos. Só quando as imagens se afirmam como expressão de um todo é que se torna possível a revelação do seu sentido enquanto gestos. Se olharmos para o cinema, sobretudo para a montagem, consideramos que esta última seria, na forma da *imagem-movimento*, a responsável pela passagem da imagem ao gesto e o cinema, em última instância, o responsável por “reconduzir as imagens à casa do gesto.” (*Ibid.*: 56).

³³ Susana Viegas critica esta posição deleuziana em “Deleuze, Imagens em Movimentos e Imagens-Atração” (104 -113). In *Atas do V Encontro Anual da AIM*. S. Sampaio, F. Reis e G. Mota (eds). Lisboa: AIM.

Ainda a propósito da montagem, Agamben dedica-lhe um estudo mais aprofundado em *Difference and repetition: On Guy Debord's films*. Reconhecendo o provir da especificidade do cinema na montagem, assenta, em termos kantianos, o tom da investigação sobre a mesma:

“O carácter específico do cinema deriva da montagem, mas o que é a montagem, ou melhor, quais são as condições de possibilidade da montagem? Em filosofia, desde Kant, as condições de possibilidade de algo são designadas transcendentais. Quais são os transcendentais da montagem?” (Agamben, 2004: 315)

Imediatamente a seguir identifica duas: a repetição e a interrupção. Seguindo a ordem de Agamben, comecemos por expor o que entende por repetição: é a possibilidade de novo, isto é, não o regresso idêntico de algo que já foi, mas sim a possibilidade de ser novamente – um paradoxo, como o próprio indica. Por sua vez, a interrupção não corresponde a uma pausa (possibilidade recentemente concedida ao espectador com a evolução dos modos e dos espaços de projecção do filme), mas sim a uma suspensão que abre espaço na própria imagem para esta se *mostrar* enquanto tal, dissociada do conteúdo ou da narrativa do filme (*Ibid.*: 316 - 317). Na poesia, a interrupção diz-se *caesura*, uma pausa que interrompe a métrica de um verso. Dois poetas, Holderlin, para quem a *caesura*, isto é, a fissura entre o sentido e o ritmo, permitia a aparição da palavra e da representação, e Paul Valéry, cuja definição de poema como “uma hesitação prolongada entre o som e o sentido.” (apud Agamben, 2004: 317), servem de inspiração ao filósofo italiano para definir o cinema, ou “um certo tipo de cinema”, como “uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido.” (*Ibid.*: 317). Deste certo tipo de cinema, a imagem é o meio que, como dissemos anteriormente, não deve ser confundida com o objecto, o gesto. Para compreender a imagem como ela se apresenta através da repetição e interrupção, é necessário, diz-nos o filósofo, conceber o conceito de expressão de um modo em que o médium (“uma imagem, uma palavra, uma cor”) no qual ela se realiza, ao contrário de desaparecer, se *mostra* enquanto tal, tornando-se *puro meio*. Portanto, “a imagem trabalhada pela repetição e pela interrupção é um meio, um médium, que não desaparece naquilo que torna visível. É aquilo a que eu chamaria um ‘*puro meio*’, um meio que se mostra como tal. A imagem dá-se a ver em vez de desaparecer naquilo que torna visível.” (*Ibid.*: 318).

Indissociáveis uma da outra, ambas as condições dizem respeito a uma pergunta primordial: *Como se mostra a imagem?* Existem duas formas de o fazer, segundo Agamben: por um lado, a imagem é imagem de alguma coisa, ou seja, a imagem representa, ela é espelho do que mostra; por outro lado, a imagem mostra-se a si mesma enquanto tal, no seu *ser-imagem*, do qual nenhuma imagem é possível. Uma vez que nenhuma imagem do *ser-imagem* da imagem é possível, a imagem é sem imagem (*imageless*). Quer isto dizer que ela não é imagem de nada a não ser de si mesma (*Ibid.*: 319). Em total concordância com Deleuze (2015: 313), Agamben vê no plano preto ou branco a concretização visível da invisibilidade do *ser-imagem*: “Preto e branco são o terreno onde as imagens de tal forma se apresentam que não são mais vistas, é o vazio no qual não há mais imagem.” (Agamben, *op. cit.*: 317). Contudo, por não haver mais imagem não decorre que não haja cinema. Aliás, para Deleuze, o cinema seu contemporâneo dá-se precisamente nesse interstício que constitui o plano preto ou branco e no qual se revela, se mostra a si mesmo o limite da sua visibilidade. No terceiro capítulo desta dissertação, analisaremos como um dos planos finais do filme *O sabor da cereja* (1997), de Abbas Kiarostami, um plano preto precisamente, ou o escurecimento absoluto da imagem, dá a ver o confronto essencial entre a morte e a vida, o espectador e o filme.

Assim como acontece em *Notes on gesture*, Agamben entra sem demora no campo da linguagem, sempre com vista a esclarecer as potencialidades do *mostrar* ou o *mostrar* como potência, neste caso específico do cinema. Retomaremos adiante esta incursão ou rompimento que, nas palavras de Agamben, aproxima o cinema, enquanto gesto, da filosofia. Do estabelecimento e análise das condições transcendentais da montagem e, por consequência, do cinema, que nelas não se esgota, resulta uma interpelação sucinta e, no entanto, tão verdadeira quanto o cinema que conhecemos: “Não faz o cinema sempre isso, transformar o real no possível e o possível no real?” (*Ibid.*: 316).

2.4 O que é o gesto? Entre a acção e a expressão, a potência e o acto, o possível e o real

Lancemo-nos à pergunta central da obra – “O que é o gesto?” (Id., 2000: 56). Antes de mais, o gesto não se configura em todo e qualquer movimento do corpo, seja ele

intencional ou não, como afirma Wittgenstein ao estabelecer a identidade entre gesto e arquitectura em *Culture and Value* (MS 126 15r: 28.10.1942, CV: 49). Também não é um meio para um determinado fim, rejeitando uma finalidade prática e instrumental. O exemplo dado por Agamben para ilustrar este caso é o caminhar apenas com o objectivo de nos deslocarmos do ponto A ao ponto B, exemplo que evoca a confusão entre o movimento e o espaço percorrido, identificada por Bergson. Ele também não é uma finalidade em si mesma, por exemplo o movimento de um bailarino visto apenas do ponto de vista de um esteticismo puramente formal. Se o gesto é uma acção, ele não é nem *poiesis*, “um meio para um fim”, nem *práxis*, um fim sem meio, isto é, um fim em si mesmo, nos termos aristotélicos de *Ética a Nicómaco*. Daqui resulta o que Varro, citado por Agamben, definiu como sendo um terceiro tipo de acção – *gerere* (o meio sem fim) –, em alternativa à distinção entre *facere* e *agere* proposta por Aristóteles:

“Pode-se fazer (*facere*) algo e não agir (*agere*), como o poeta que faz um drama, mas não o age [*agere* significa também ‘recitar’]; ao contrário, o actor age um drama, mas não o faz. Assim, o drama é feito pelo poeta, mas não é agido, enquanto pelo actor é agido, mas não feito. Pelo contrário, o imperator [o magistrado munido do poder supremo, o *imperium*], que se diz *res gerere*, com este não faz nem age, mas gerit, isto é, sustenta (*sustinet*), expressão traduzida por aqueles que carregam um peso [ou, segundo outros códigos, investem-se num cargo]” (VI, 77 apud Agamben, 2000: 57).³⁴

Neste sentido, para Agamben, “[o] que caracteriza o gesto é o facto de que nada está a ser produzido ou agido, mas sim algo que está a ser suportado e apoiado. O gesto, por outras palavras, abre a esfera do *ethos* como a mais própria ao humano.” (*Ibid.*: 57). Um meio sem fim é um *puro meio*, isto é, um meio que se mostra a si próprio enquanto tal, ao invés de desaparecer no que o torna visível. Considerando a imagem como o meio do cinema, que não deve ser confundida com o gesto, aquilo por via da qual se torna visível é, para Agamben, o gesto. Nesta definição de meio sem fim está já contida a definição de gesto como “*a exibição de uma medialidade [um meio sem fim]: é o processo de tornar visível um meio enquanto tal.*”³⁵ (*Ibid.*: 58). Portanto, o gesto é sempre *gesto de mostrar*.

³⁴ Itálicos do autor.

³⁵ Itálico do autor.

2.4.1 As influências de Benjamin e Kant na formulação do conceito *puro gesto*

Em 2018, Agamben retoma o gesto num ensaio intitulado *Por uma ontologia e uma política do gesto*, desde logo esclarecendo que a reflexão sobre o gesto que iniciou nos anos 1980 nunca o abandonou. A um tempo retomando como ponto de partida algumas das observações iniciais de *Notes on gesture* e afastando-se do cinema enquanto objecto principal, o filósofo reitera a pergunta “O que é o gesto?” para dar continuidade à tarefa de definição do conceito, de resto nada fácil, como o próprio indica. Nesse texto, a sua proposta definia o gesto como não sendo um meio nem um fim, mas “a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade.” (Agamben, 2008: 2; 2000: 58). Para ilustrar esta definição, o mímico surge em ambos os textos como exemplo por excelência do que Agamben designa *puro meio*, a partir de *Mimique*, do poeta francês Stéphane Mallarmé³⁶. Ao imitar um movimento, por exemplo pegar num copo para beber, o fim é suspenso e exibido enquanto tal, pois o movimento executa-se sem o objecto físico em questão. Porque a tarefa de beber o copo nunca é efectivamente cumprida, ou seja, porque não existe um fim para o movimento do mímico, o gesto mostra-se a si mesmo. Por essa razão, “ele expõe o gesto em sua pura medialidade e em sua pura comunicabilidade, independentemente de sua relação efetiva com um fim.” (Agamben, 2008: 2 – 3).

Em última instância, ele expõe o que Agamben designa como sendo um *puro gesto*, designação que deriva do conceito *puro meio* (*reine Mittel*), de Walter Benjamin, alargando-o da política à esfera da estética e da ética no cinema. Em causa está o modo como pensamos o meio, melhor, como o relacionamos com o fim, algo que, segundo Agamben, se constitui como uma falsa alternativa “que paralisa a moral” e que o gesto vem romper (Id., 2000: 57). A alusão ao conceito benjaminiano encontra-se apenas em *Por uma ontologia e uma política do gesto*, embora se encontre já implícita em *Notes on gesture*.

O desenvolvimento deste conceito por Benjamin encontra-se no texto *Crítica da Violência*, no qual o filósofo alemão cria, segundo Beatrice Hanssen, uma “política do

³⁶ Mallarmé, Stéphane (1897). *Divagations* (186 – 187). E. Fasquelle (ed.). Paris: Bibliothèque-Charpentier.

puro meio” (Hanssen, 1997: 239). Da parte da investigação levada a cabo por Benjamin sobre a violência e a tradição filosófica na qual se insere, para a qual a economia de espaço e de tempo deste estudo não nos permite dedicar a atenção devida, importa reter o esforço benjaminiano para a criação de uma esfera do *puro meio* situada para lá da função instrumental comumente atribuída ao meio, que neste caso é a violência. Por outras palavras, tal significa libertar o meio das amarras do fim e dar lugar ao meio sem fim. Na origem desse esforço está a questão: quando e como a violência é justificada e justificável? Qual é o critério que assegura a legitimidade ou ilegitimidade da violência? (Benjamin, 1996: 236 - 238)

O objectivo de Benjamin é afastar-se de uma perspectiva centrada no uso da violência, justificado de acordo com a justeza dos fins que a constituem e a motivaram em primeiro lugar, ou seja, des-instrumentalizar a violência, retirando-lhe finalidade legal. Ao fazê-lo, o filósofo propõe uma crítica da violência e uma reflexão sobre a mesma independente dos fins que a possam legitimar num determinado sistema jurídico. O rompimento da ligação entre a lei e a violência permite, como já foi dito, retirar a política da instrumentalização dos meios e inscrevê-la na esfera do *puro meio*. Enfim, pensar a violência na “esfera dos meios em si, sem ter em conta para que fins [políticos] servem” (*Ibid.*: 236), isto é, como princípio, como *puro meio*. Por este conceito, leia-se nas palavras de Benjamin um “corte de relações” (*Ibid.*: 239) entre meio e fim, entre acção e finalidade. No caso específico da violência, Agamben explica que “a violência pura é um meio que depõe e interrompe a relação jurídica entre meios legítimos e fins justos” (Agamben, 2008: 3).

A par do conceito de *puro meio*, Agamben identifica o conceito *pura língua* (*reine Sprache*), que surge três anos antes em *Sobre a língua em geral e sobre a língua dos homens*. Segundo Benjamin, tudo aquilo que é comunicável é necessariamente linguagem, da qual o discurso oral e escrito é apenas um meio de expressão entre outros (Benjamin, 2012: 149). Todavia, o contrário já não se passa, porque “a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não comunicável.” (*Ibid.*: 163). Benjamin Morgan dá conta de que este ensaio trata exclusivamente da qualidade epistemológica da linguagem e serve-se de um outro ensaio, *A tarefa do tradutor*, para abordar a qualidade poética que Benjamin também vê na linguagem. De acordo com Morgan, ao abordar as especificidades do acto de traduzir, “Benjamin defende, em primeiro lugar, que há algo de incomunicável na linguagem

poética e, em segundo lugar, que uma tradução bem-sucedida não traduz o aspecto incomunicável da linguagem, mas permite-nos reconhecer a sua existência.” (Morgan, 2007: 54). Ainda que subjacente à poesia exista algo de incomunicável, cuja tradução para outra língua apenas pode *mostrar*, ela é, como se lê, linguagem, mas não se subordina à função comunicativa e informativa a que muitas vezes se vê reduzida a linguagem, como de resto tudo aquilo que Benjamin nomeia como “o insondável, o misterioso, e o ‘poético’” (Benjamin, 1996: 253). Uma vez mais, Benjamin introduz uma ruptura entre o meio, a linguagem, e o fim, a comunicação. No entender de Agamben, “a pura língua é uma palavra que não comunica algo, mas apenas a si mesma, isto é, uma pura comunicabilidade” (Agamben, 2008: 3). Note-se que, para ele, ambos os conceitos benjaminianos, *puro meio e pura língua*, apenas se tornam claros quando remetidos ao gesto.

A caracterização do gesto não “como um fim em si mesmo, mas, ao invés, a esfera da pura e sem fim medialidade” (Id., 2000: 59) vem acompanhada de uma outra referência ao conceito kantiano de *finalidade sem fim* (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*), que adquire sentido concreto, nas palavras de Agamben, quando pensada como medialidade sem fim (Agamben, 2000; 59; Agamben, 2008: 3). Como se sabe, este conceito é utilizado na *Crítica da Faculdade do Juízo* como definidor da beleza. O terceiro momento da *Análise do Belo* debruça-se principalmente sobre o que é o estético, ou o juízo estético, determinando, entre os diferentes aspectos que o caracterizam (a necessidade, a universalidade, o desinteresse), o que é a *finalidade sem fim*. Ora, o juízo estético kantiano não pode ter em conta nem a utilidade do objecto, isto é, se ele é bom ou não, nem se ele é mais agradável ou não para quem o percebe, porque ambos os atributos conferem um interesse instrumental ou normativo, respectivamente, a esse juízo quando ele deve ser desinteressado, como explica no primeiro momento (Kant, 1992: 57 – 59). Porque assim o deve ser, o juízo estético não pode julgar o objecto como um meio para um determinado fim, pois que ele não é nem instrumental nem normativo. A beleza do objecto depende inteiramente da ausência de finalidade, sem que, contudo, ele deixe de ser considerado um meio, pois que o belo é definido por Kant como “a forma da finalidade [*Zweckmiissigkeit*] de um objeto, na medida em que é percebida nele sem representação de um fim.” (*Ibid.*: 66). Por outras palavras, *o belo é finalidade sem fim* (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*).

Longe de fazer justiça à complexidade do pensamento estético de Kant, a nossa atenção recai sobre a luz que o conceito agambeniano de *puro meio* pode incidir na compreensão e crítica do conceito kantiano de *finalidade sem fim*. Atente-se que o conceito de *puro meio* não deve, no entanto, ser estritamente equiparado à *finalidade sem fim*, como veremos na crítica de Agamben ao conceito de Kant. Por um lado, a *finalidade sem fim* de Kant perspectiva unicamente um *puro fim*, ao passo que, por outro lado, Agamben se centra exclusivamente nos meios, aludindo ao *puro meio*, isto é, ao meio sem fim. Para o filósofo italiano, “a *finalidade sem fim* é paralisante e, de algum modo, passiva, pois mantém a forma vazia do fim sem nenhum conteúdo determinado (...)” (Agamben, 2008: 3), razão pela qual a finalidade é trazida para a ordem da medialidade, na qual se inscreve o gesto. A respeito deste conceito, “a medialidade em questão (...) é activa, porque nela o meio se mostra como tal, no próprio ato em que interrompe sua relação com um fim.” (*Ibid.*: 3).

2.5 Da natureza do gesto – interrupção e repetição

Em *Por uma ontologia do gesto*, Agamben introduz uma nova variável ao gesto – o tempo. Afirma ele que “decisivo para compreender a natureza do gesto é, assim, o momento da interrupção e da suspensão, isto é, a sua relação com o tempo compreendido como sucessão cronológica linear.” (*Ibid.*: 3). Retome-se o exemplo da dança dado em *Notes on gesture*. Sendo a arte do movimento por excelência, se a dança for tomada por um esteticismo puramente formal, cada movimento constitui-se como um movimento em si mesmo, ou, em termos kantianos, como uma *finalidade sem fim*. Desvela-se aqui novamente uma crítica ao conceito kantiano, que Agamben considera ser tão alienante quanto o meio para um fim (Id., 2000: 58). Em nenhum dos textos, no entanto, Agamben, implica que os movimentos de um bailarino não possam ser apelidados de gestos. Ele vê na definição de “fantasmata” de Domenico da Piacenza a realização dessa possibilidade da dança enquanto gesto através da suspensão, um momento estático entre dois movimentos, que, caso não tivessem sido interrompidos, não passariam de uma sucessão de movimentos sem que se tornassem gesto. Nessa interrupção, deve estar contida “a medida e a memória de toda a série coreográfica.” (Agamben, *op. cit.*: 3), porque nela o

corpo imobilizado se abre para o movimento que se mostra a si mesmo enquanto meio sem fim, constituindo-se como “espaço onde a dança poderia acontecer” (*Ibid.*: 3).

Ao contrário de *Notes on gesture*, nem o cinema nem Deleuze são mencionados como tema central do texto, apesar de nele ressoar o conceito de *imagem-tempo*, por norma omitido por Agamben. Não obstante, tendo em conta o objecto teórico desta dissertação, faz sentido abordar o conceito deleuziano, ainda que brevemente. Se na *imagem-movimento* as imagens sucediam -secronológica e linearmente em esquemas senso-motores, aos quais se sujeitam as narrativas clássicas do cinema que seguiam uma lógica de acção-reacção, causa-efeito, a *imagem-tempo* surge precisamente como o rompimento desses esquemas, dando lugar a um novo cinema – o cinema moderno do neo-realismo italiano, da *nouvelle vague* francesa e do novo cinema alemão. Com ele, o cinema conhece novos signos a que Deleuze chamou *opsigno* e *sonsigno*, “apresentações directas do tempo” constituintes da nova imagem óptica e sonora pura, a *imagem-tempo* (Deleuze, 2015: 69). No novo regime deleuziano o movimento é substituído pelo tempo, quer isto dizer que o último já não se subordina ao primeiro, mas este ao último. O tempo corresponde então ao todo. É o tempo que dita e gera o movimento, e não o movimento correspondente ao espaço percorrido que mede o tempo. Com esta inversão, o cinema conhece uma revolução kantiana (*Ibid.*: 67). No enalço de Bazin, o primado da montagem cede ao plano, sobretudo ao plano-sequência, à profundidade de campo, aos *jump cuts*³⁷, etc. ou, como nos diz, “para utilizar um termo de Lapoujade, a montagem [*montage*] tornou-se ‘mostragem’ [*montrage*]”³⁸ (*Ibid.*, 70). E por isso, continua, “já não pergunta como se encadeiam as imagens, mas ‘o que é que a imagem *mostra*?’”³⁹ (*Ibid.*: 70).

Um outro exemplo de Agamben são as palavras de G. E. Lessing sobre a escultura de *Laocoonte*, cujo gesto imobilizado de agonia possui uma tensão que torna visível todos os movimentos passados e porvir. Tal como a *imagem-tempo* deleuziana, na qual o presente coexiste com o passado e o futuro, “filmar o que está *antes* e o que está *depois*...” e “fazer passar para o filme o limite anterior ao filme e posterior ao filme” (*Ibid.*: 64), carregando o presente de tensão. É neste sentido que se compreende que, para Agamben,

³⁷ Exemplos de filmes paradigmáticos destas escolhas formais: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, *Citizen Kane* (*O mundo a seus pés*, 1941), de Orson Welles, *À Bout de Souffle* (*O acossado*, 1960), de Jean-Luc Godard, etc.

³⁸ Os parêntesis rectos e os sublinhados são do autor.

³⁹ O mesmo sucede nesta citação.

as pinturas *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e *As Meninas*, de Diego Velázquez, rompida a “rigidez mítica das imagens” na modernidade, responsabilidade sobretudo do cinema e, especificamente, da *imagem-movimento* de Deleuze, possam ser vistas como “fragmentos de um gesto ou como fotogramas de um filme perdido, apenas nos quais reconquistariam o seu verdadeiro sentido.” (Agamben, 2000: 57). Voltando ao gesto, também a sua relação com o tempo não é linear, mas sim marcada por uma “temporalidade messiânica” (Id., 2008: 3), que devolve ao passado a possibilidade de se repetir, isto é, de ser no presente, uma impossibilidade, diz-nos Agamben, que o cinema realiza. As estátuas de *O último ano em Marienbad* cristalizam na sua petrificação esse gesto agambeniano como interrupção – “o silêncio de mármore” – do diálogo possível entre “A” (Giorgio Albertazzi) e “X” (Delphine Seyrig). E também as estátuas de *Le Mépris* (*O desprezo*, 1963), de Jean-Luc Godard, das quais o plano apenas deixa ver o rosto como o olhar (que a cor nas concavidades oculares anima) portador dessa “temporalidade messiânica” do gesto, neste caso tão mitológico quanto o cinema e o exercício auto-reflexivo do filme deixam ver.

A expressão dessa temporalidade é também realizada através da repetição, a outra face da relação do gesto com o tempo. Porque não com o movimento? Porque o gesto repetido não é idêntico, segundo a interpretação de Agamben de autores como Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, e Gilles Deleuze, claras influências na ideia de repetição invocada por Agamben. Pelo contrário, ele reporta sempre a uma mudança temporal. A repetição inscreve no presente a possibilidade do que foi ser novamente: “Repetir algo é torná-lo possível de novo” (Agamben, 2004: 316), é apresentar no presente o que é ausente por natureza, o passado. Neste sentido, semelhante ao que acontece na *imagem-movimento*, o passado e o futuro coexistem com o presente, os primeiros existem simultaneamente no interior do último, eles agem sobre ele, formando uma unidade indiscernível no intervalo entre o real e o possível.⁴⁰ A memória desempenha um papel fulcral neste processo, porque, a partir dela, o passado reemerge no presente, transformando “o real no possível e o possível no real” (*Ibid.*: 316). Agamben alude directamente à ideia do “eterno retorno” de Nietzsche como a procura pela apreensão do

⁴⁰ É inevitável não encontrar a ressonância da ideia de presente eterno de Santo Agostinho, que tem como fundamento precisamente a repetição. Cf. Agostinho, Santo (1990). *Confissões* (Livro XI, 291-321), trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa.

tempo infinito (em termos agostinianos diríamos o presente eterno) num só gesto (Id., 2008: 4):

“O pensamento do eterno retorno, de facto, só é inteligível como um gesto no qual potencialidade e acto, naturalidade e forma, contingência e necessidade se tornam indiscerníveis (em última instância, por outras palavras, como teatro). (*Ibid.*: 53).

No espaço intermédio entre o real e o possível, acto e potência, situa-se o cinema enquanto gesto e o passado mostra-se presente. Só assim os filmes podem olhar a nossa infância, como profetizou Jean-Louis Schefer em *L'Homme Ordinaire Du Cinéma* (2000).

2.5.1 De uma ontologia do gesto ao seu significado ético-político

A definição de gesto proposta por Agamben percorre diferentes domínios da filosofia – ultrapassa a estética para se inscrever na ética e na política a partir da ontologia. Se o gesto é, como já foi citado, “*a exibição de uma medialidade [um meio sem fim]: é o processo de tornar visível um meio enquanto tal.*”⁴¹ (Id., 2000: 58), que se caracteriza pela interrupção e/ou suspensão e pela repetição, segue-se a pergunta: “[...] isso significa que ele tem apenas uma realidade negativa, da ordem não de um ser, mas de um não-ser? Qual é, por outras palavras, o modo de ser da cognoscibilidade?” (Id., 2008: 4) Isto é, qual o modo pelo qual o gesto se dá a conhecer, se nos mostra, se nos aparece? Em causa está a relação entre o gesto e a sua aparição, ou, de um ponto de vista metafísico, entre o ser e o ente. Dando conta de uma separação e distinção entre os dois na história da metafísica, o filósofo, evitando uma relação de identidade, considera-os inseparáveis, duas faces da mesma superfície.

“Exibir, como faz o gesto, a cognoscibilidade de algo significa então, simplesmente, nas palavras de Hölderlin, mostrá-lo ‘no meio do seu aparecer (*in dem Mittel seiner Erscheinung*)’. O ente não é aqui de modo algum separável do ser, como, pelo contrário, a metafísica de maneira incessante tentou fazer, mas o

⁴¹ Itálico do autor.

ser é apenas o ente no meio de sua cognoscibilidade – é, nesse sentido, apenas um gesto.” (*Ibid.*: 4)

Decorre podermos dizer que o gesto é o gesto que se mostra, numa coincidência total entre as categorias metafísicas de ser e ente, potência e acto, existência e essência. Ao invés de desaparecerem uma na outra, o ser mostra-se no ente, a potência no acto. O gesto não pode ser separado da sua aparição, porque ele é na medida em que se exhibe enquanto meio sem fim – ele é *pura medialidade*. Compreende-se, assim, que Agamben considere que se trata de uma ontologia modal do gesto, uma vez que, como vimos, se trata do processo, isto é, do modo de se tornar visível – o ser do gesto é o ser que se mostra (*Ibid.*: 5). Contudo, ao invés de se exaurir no campo ontológico, a coincidência entre as categorias acima mencionadas possui um significado ético, compreendido através da imaginação de “uma vida em que a ‘vivibilidade’ jamais se exaure em um ‘vivido’, mas conserva em todo momento a sua potência de viver.” (*Ibid.*: 5).

Foi precisamente o postulado de uma alternativa, uma terceira possibilidade, à dualidade em que se encerra a tradição filosófica moral – meio para um fim e fim em si mesmo – que deu não só lugar à definição do gesto agambeniano como também, e este é um aspecto crucial de *Notes on gesture*, à abertura do gesto para a ética, ou, nas palavras do próprio, a abertura “da esfera do *ethos* como a esfera mais própria do que é humano” (Id., 2000: 57). Em *Por uma ontologia do gesto*, esta abertura é analisada mais profundamente e, por isso, torna-se mais clara, embora Agamben proceda a uma espécie de concomitância entre ética e política. Como vimos, entre a *poiesis* e a *práxis*, o gesto é pura *práxis*. Se pensarmos que a *práxis* corresponde ao campo da acção, do qual fazem parte a ética e a política, então o gesto enquanto pura *práxis* delimita o domínio da acção pura, a que corresponderia o *puro meio*, isto é, o meio sem fim. Ainda que a ideia de uma acção que não pressuponha um fim esteja presente desde a antiguidade filosófica, esta nunca se tornou um paradigma filosófico. Nela, é o gesto que se liberta donexo entre os meios e os fins. Por fim, a ética e a política, repete (Id., 2000: 60), pertencem à esfera do gesto, como *puro meio*, e questiona “o que poderia ser uma actividade humana que não conheça a dualidade dos fins e dos meios – que seja, nesse sentido, gestualidade integral.” (Id., 2008: 6).

2.6 A aproximação de Wittgenstein a Agamben, da filosofia ao cinema, através da analogia entre gesto e linguagem

Tal como acontece com a grande maioria dos filósofos que se dedicam a este tema, Agamben entra no terreno da linguagem ao estabelecer uma analogia entre linguagem e gesto, desenvolvida a partir da comparação com a palavra. Ao fazê-lo, o filósofo está a expandir o gesto para lá da sua dimensão física, corporal, evitando uma redução do estudo do gesto esgotada no corpo e, por consequência, no movimento.

A analogia aqui analisada, que posiciona o gesto como condição da linguagem, especificamente como condição do *mostrar-se* da linguagem, segue a linha de pensamento de Walter Benjamin, inevitável na construção de uma relação e contributo do gesto para teorias da linguagem. Agamben aproxima-se mais de Wittgenstein na definição do gesto enquanto condição, pois, ao contrário de Benjamin, ele não lhe atribui uma função de *mimesis* à linguagem, isto é, de semelhança ou imitação do mundo a que se refere através do gesto que escapam às capacidades de movimento e expressão do corpo. Ao invés de um carácter referencial, que o aproximaria da língua e não da linguagem, o gesto em Agamben, assim como para Benjamin, possui um carácter auto-referencial, ainda que de diferente modo. Se Benjamin não vê nos gestos a capacidade de comunicação, porque não significam nada para além deles próprios, Agamben, por sua vez, defende que o gesto é, como já foi dito, a “comunicação de uma comunicabilidade”, isto é, a condição, a potência da comunicação.

Enquanto meio de comunicação, a palavra só se pode *mostrar* “no seu próprio ser um meio”, caso contrário teríamos de ter acesso a uma metalinguagem, em si mesma, incomunicável através da palavra. Aqui é evidente a referência à filosofia crítica da linguagem do *Tractatus*, segundo a qual a linguagem proposicional, mais especificamente a forma lógica, não pode ser dita em proposições dotadas de sentido, apenas se pode *mostrar*. Neste sentido, o gesto é “comunicação de uma comunicabilidade. Não tem precisamente nada a *dizer* porque o que mostra é o *ser-na-linguagem* do ser humano como pura medialidade.” (Id., 2000: 59).

À semelhança da linguagem no *Tractatus*, o gesto, enquanto medialidade pura e sem fim, não se pode *dizer*, na medida em que lhe escapa, não se deixa figurar nela e

através dela, mas apenas se *mostra*. Por isso, o gesto é sempre um “*gag*”, que possui um duplo sentido: o de mordada e o de “a improvisação de um actor que surge para compensar uma perda de memória ou uma incapacidade de falar.” (*Ibid.*: 59). Em qualquer dos casos, o gesto corresponde a uma interrupção da linguagem que “exprime o próprio ser na linguagem”. Agamben considera que a definição de Wittgenstein de místico, como “o mostrar daquilo que não pode ser dito é literalmente *gag*. E todo o excelente texto filosófico é um *gag* [uma interrupção da linguagem] que *mostra* a linguagem ela própria [...]” (*Ibid.*: 60). No *gag* reside o silêncio essencial que Agamben atribui ao cinema, o qual em nada tem que ver com a presença ou ausência de som. Ele é tal qual o “silêncio da filosofia, exposição do *ser-na-linguagem* do ser humano: pura gestualidade.” (*Ibid.*: 59 – 60).

Relembre-se que, para Wittgenstein, qualquer tentativa de resposta teórica ou filosófica a problemas éticos será em vão. Só o silêncio, mais especificamente o silêncio das palavras, é a única saída possível, uma vez que, como afirma Wittgenstein, “[a]cerca daquilo que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio.” (TLP 6.54). Porém, a suspensão da linguagem proposicional, o *gag*, a que nos remete pelo silêncio intencional no final do *Tractatus*, é apenas um silêncio linguístico, que diz respeito exclusivamente à impossibilidade da linguagem abarcar a ética e a estética, e não um silêncio expressivo, como dá conta Nuno Crespo (2011: 72), precisamente porque se pode *mostrar*. É no silêncio, na mudez intrínseca ao *gesto de mostrar* e ao olhar, que reside, para Agamben, a marca da aproximação do gesto e, por consequência, do cinema à filosofia.

2.7 O cinema é *gesto de mostrar*

A definição de gesto aqui proposta por Agamben leva-o a concluir que: “*O elemento do cinema é o gesto e não as imagens*” (Agamben, 2000: 55)⁴², o epítome do *gestural turn* no cinema operado em *Notes on gesture*. Vejamos: se o gesto, como vimos, é sempre *gesto de mostrar*, e que no cinema, como o próprio afirma, “*não há imagens, apenas gestos.*”⁴³ (*Ibid.*: 55), podemos concluir que o cinema enquanto gesto é,

⁴² Itálico do autor.

⁴³ Itálico do autor.

inevitavelmente, sempre *gesto de mostrar*. Na verdade, uma possível teoria filmica em torno do gesto assombra o cinema desde as primeiras tentativas de teorização sobre ele.⁴⁴ Neste sentido, o cinema enquanto *gesto de mostrar* parece ter-se sempre apresentado como uma possível definição desta arte. Na conhecida entrevista que Serge Daney deu a Serge Toubiana, em 1991, *Perseverança*, o crítico francês, afirma:

“O cinema não é uma técnica de exposição de imagens, mas uma *arte de mostrar*. E *mostrar* é um gesto, um gesto que obriga a ver, a olhar. Sem esse gesto, nada mais há do que representação.” (Daney, 1994: 78).

A inovação da proposta de Agamben consiste numa tentativa de definição do conceito de gesto que lhe permita não só defini-lo como *mostrar*, mas colocá-lo no centro de uma reflexão sobre o cinema que vai para além da estética. Importa reter sobretudo o que nos parece ser o essencial desta teoria do gesto de Agamben: mais do que uma exigência estética, o gesto é uma exigência ética, que advém da conjugação da *deixis* (*mostrar*) e da semântica, da imagem e da linguagem. O cinema constitui-se como uma *episteme*, isto é, um *meio* de revelação e reconhecimento do gesto como seu elemento constitutivo, que o dá a ver naquilo que o torna visível, o *gesto de mostrar*. Relembre-se a profecia do que o cinema viria a ser no olhar proto-cinematográfico das observações de Tourette, isto é, um olhar sobre o mundo. Se assim o é, diz-nos Jean-Louis Comolli, “o cinema nada pode fazer além de nos mostrar o mundo como olhar.” (Comolli, 2008: 82). Ver o mundo, relacionar-nos com ele através do cinema, olhá-lo e o nosso olhar transformar-se nesse acto, nesse gesto. Recorrendo ao questionamento de Abílio Hernandez Cardoso em *Dar a ver o que nos cega*, que espécie de gesto constitui o meu olhar? Que espécie de gesto constitui o cinema? Hernandez Cardoso remete também para uma citação do realizador D. W. Griffith, precursor em muitos aspectos narrativos e técnicos do cinema: “A tarefa que estou a tentar cumprir é, acima de tudo, fazer-vos ver.” (apud Hernandez Cardoso, 2019: 15). Hernandez Cardoso continua:

“Com esta declaração de intenções, o realizador quis definir o que ele entendia ser o gesto fundador do cinema: *make you see*, fazer ver, em consequência do

⁴⁴ Por exemplo, Sergei Eisenstein procurou estabelecer o gesto como categoria estética fundamental à análise de um filme no ensaio inacabado *The Underlying Gesture*, desenvolvido a partir de *L'art et le geste*, de Jean d'Udine. Cf. Schulzki, Irina (2019). “‘The Underlying Gesture’. Towards the Notion of Gesture in Jean d'Udine and Sergei Eisenstein” (102-115). In *From Sensation to Synaesthesia in Film and New Media*. R. Catanese, F. S. Lavina, V. Valente (eds.) Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

gesto primeiro de *mostrar*, dar a ver, oferecer ao olhar. [...] Que olhar me pede esse gesto e as imagens que ele me dá a ver?” (*Ibid.*: 15 - 16)

O cariz ético destas questões vai ao encontro do aforismo conclusivo de Agamben: “Porque o cinema tem o seu centro no gesto e não na imagem, ele pertence essencialmente aos domínios da ética e da política (e não apenas à estética).” (Agamben, 2000: 56). O cinema enquanto gesto desdobra-se em dois gestos indissociáveis e, por vezes, indiscerníveis – o *gesto de olhar* e o *gesto de mostrar*, como duas faces do cinema, sendo que, como nos disse Daney, um obriga ao outro. Portanto, o *gesto de mostrar* não é senão o gesto de tornar visível o cinema, o olhar que ele constitui sobre o mundo, como condição da relação entre o espectador e o realizador com ele, com o real, que o filme concretiza. Só a partir do *gesto de mostrar* pode o cinema *mostrar-se* a si próprio, na medida em que ele é o seu elemento expressivo basilar.

CAPÍTULO 3. A dimensão ético-estética do gesto de mostrar no cinema de Abbas Kiarostami

No universo filmico de Kiarostami predomina uma interrogação: Como pode o cinema permitir que o real se mostre a si mesmo, com que o real “inexprimível” se mostre? Não almejamos a recusa total da representação entre as nossas preocupações, uma vez que se propõe um *regime de mostraçã*o no qual se supõe estarem contidos os regimes representativo e estético. Porém, se o nosso objecto for o *mostrar*, na acepção de Wittgenstein, respeitando o que do real permanece ambíguo e indeterminável, ultrapassamos uma dimensão exclusivamente epistemológica em direcção ao *regime de mostraçã*o, que traz “o poder de *mostrar* para a própria relação que funda a possibilidade de filmar.” (Comolli, 2008: 30). Este regime reúne sob o gesto as dimensões ética e estética, na medida em que Wittgenstein as define como aquilo que se mostra e, por isso, não pode ser dito em proposições dotadas de sentido.

Este regime possui uma dupla face, isto é, uma ocultação que surge do interior do próprio *gesto de mostrar*. Ao problematizar a relação entre o cinema e a linguagem, a partir da questão sobre a possibilidade do mesmo se constituir enquanto linguagem, suspendemos intencionalmente uma questão, de resto cara tanto a Wittgenstein como a Agamben, a saber – os limites da linguagem. A respeito do cinema, se a definição enquanto *gesto de mostrar* se encontra estritamente ligada ao problema cardinal da linguagem, quais são os limites do cinema em direcção aos quais se defronta o epítome godardiano *montrer l’invisible* (*mostrar* o invisível)? Poderá, nesse gesto, estar contido um outro, um *gesto de ocultação*, que por ele é gerado intencionalmente? Kiarostami, compreendendo e conhecendo estes limites, conhece também as possibilidades contidas neles e demonstra saber que o significado do que vemos também pode ser constituído em relação com o que não vemos, com o que a câmara oculta, nesse “duplo sentido da palavra ‘tela’ – o que expõe e o que esconde” (*Ibid.*: 91), definido por Comolli. Por esta razão, o realizador procura desenvolver um aparato de *mostraçã*o, e não de representação, que permita o acesso *àquilo* que é ocultado por via *daquilo* que é dito. O que é que eu quero ocultar? – e ainda mais importante – o que é que eu quero *ocultar* no que mostro? Um possível ponto de partida é apresentado por Comolli: “Antes de *mostrar*, para melhor *mostrar*, o quadro começa por subtrair à visão ordinária uma parte importante do visível.” (*Ibid.*: 139).

3.1 O não visível como condição do visível – o *gesto de ocultar*

O *gesto de ocultar* está de tal forma presente na obra de Kiarostami que configura a subtração ao visível exercida pelo plano, se o pensarmos como o limite mais imediato da linguagem cinematográfica. É a partir dele que se abre uma fissura para *mostrar* o invisível para lá do visível. Jean-Luc Nancy identifica a *presença* deste gesto no “ponto cego”, que “não produz uma privação de ver: pelo contrário, ele cria a abertura de um olhar que insiste em ver” (Nancy, 2001: 13). Ainda antes de *mostrar*, Kiarostami explora a dicotomia entre o *mostrar* e o *ocultar*, assim como as possibilidades do olhar nela contidas. É neste sentido que o *gesto de ocultar* surge do interior do *gesto de mostrar*, porque ele reitera a necessidade de olhar, de ver para além do que é visível, do que é mostrado. Em termos gerais, o invisível corresponde ao que não nos é dado a ver, mas que, paradoxalmente, nos é revelado. Um gesto mediado pelo olhar cuja intenção é a possibilidade da inscrição do filme no espectador e vice-versa, desdobrando o filme numa multiplicidade de sentidos que se gera nessa relação e, em certa medida, excede o filme. Para isso, é necessário que no filme seja preservado um espaço vazio, uma lacuna de sentido (Kiarostami, 2001: 89) que o espectador preenche.

Existem duas dimensões nas quais o *gesto de ocultação* se concretiza: no plano narrativo e no plano estético-formal, o qual, por sua vez, se divide entre o interior do plano e o espaço a ele contíguo, que se denomina *fora-de-campo*. Por um lado, no plano narrativo, pode caracterizar-se, por exemplo, pelo minimalismo da narrativa, pelo adiamento da exposição da acção dramática central do filme, ou dos motivos que originam essa mesma acção e, muitas vezes, o seu desfecho, pela igualdade concedida a cada acção e a cada acontecimento. Por outro lado, no plano estético-formal, por objectos físicos que se interpõem no espaço pró-filmico para dele esconder algo ou que nos dirigem a percepção para o *fora-de-campo*, atirando-nos para fora da narrativa, mas transportando-nos para dentro do filme. Ao plano narrativo e no plano estético-formal, acresce o som, que Kiarostami considera ser “a terceira dimensão do cinema” (Kiarostami, 2008: 36), “com um estatuto específico, da ordem do fora-do-cinema e do fora-do-humano” (Sabouraud, 2010: 67). Com efeito, o som assume duas funções distintas, mas próximas, a saber: a de cisão entre o que vemos e ouvimos, impondo uma distância face ao visível; a de índice do invisível, uma vez que dele não existe referente na imagem (*Ibid.*: 67). Neste sentido, o som inscreve (e revela) no filme um sopro de uma

ameaça, de um prenúncio, do que nem ao espectador nem ao cinema é de direito ver, do que permanece irremediavelmente oculto.

Em nenhuma destas dimensões o *gesto de ocultar* assume a função de dissimular. Pelo contrário, com ele inscreve-se igualmente uma pausa e um adiamento do futuro, do que vem no plano seguinte, na acção seguinte, através da qual se dá o nascimento do olhar e com ele o nascimento do espectador. Por último, importa reiterar que o *gesto de ocultar* de forma alguma constitui um limite inultrapassável entre o visível e o invisível, nem tão pouco um muro que cerca e constringe as possibilidades do *gesto de mostrar*. Porque, diz-nos Abílio Hernandez Cardoso, “o seu *dar a ver* [do cinema] não tem limites definidos, a não ser os que são determinados pela ética do olhar.” (Hernandez Cardoso, 2019: 19). E o olhar, como vimos no primeiro capítulo, é a mediação da relação da ética e da estética com o mundo.

3.1.1 A trilogia dos olivais

Onde fica a casa do meu amigo?

No mais ficcional dos filmes de Kiarostami, *Onde fica a casa do meu amigo?*, um anseio é construído por intermédio do que se interpõe entre o espectador e a concretização de um dever ou, até mesmo, de dois deveres. Ahmad, um menino de 8 anos, leva para casa por engano o caderno dos trabalhos de casa do amigo Nématzadeh, o qual seria severamente punido caso não cumprisse novamente o seu dever de realizar os trabalhos de casa.⁴⁵ A iminência dessa punição expressa-se no grande plano do rosto lacrimoso e timorato de Nématzadeh, que envolve de pavor a primeira sequência do filme, a sala de aula e o professor impiedoso. Sabendo que o amigo será expulso, Ahmad, após o seu engano, encara como seu dever devolver nesse mesmo dia o caderno para que o amigo não falhe os trabalhos de casa para o dia seguinte. É esse dever o motor do filme, que nele se afirma como um imperativo ético que atravessa a procura, de Koker a Poshteh, por onde fica a casa do amigo. Deste caminho, pela repetição do aparecimento, o espectador é fixado no plano geral da estrada de terra que irrompe em zigzag a colina entre as

⁴⁵ Em português, os trabalhos de casa podem também ser chamados de “os deveres”.

duas localidades como a imagem-síntese da procura desesperada de Ahmad (ver Figura 1)⁴⁶.



Figura 1 Fotograma de *Onde fica a casa do meu amigo?*.

Segundo Nancy, o caminho em forma de ziguezague torna-se, à luz da sua repetição, a assinatura das obras da década de 1990 de Kiarostami (Nancy, *op. cit.*: 11). Acresce a repetição das ruas no vaivém de Ahmad entre Koker a Poshteh, nas quais “a acção tem lugar num mundo” (Ishaghpour, 2000: 66). A repetição encerra o filme numa composição circular, assim nos indica Youssef Ishaghpour (*Ibid.*: 70), sob a forma de uma fábula moral. Veremos adiante que, para além do centro geográfico, Koker, que une os três filmes da trilogia, estes inscrevem-se no que Laura Mulvey identificou ser uma estética da repetição (Mulvey, 2008, 207).

A composição circular perpetua o processo de *ocultação* das múltiplas possibilidades de concretização da intenção de Ahmad, adiando-as para o retorno da primeira sequência do filme no final do mesmo. Entre essas possibilidades, destaca-se o

⁴⁶ O percurso em forma de Z inverso, isto é, em ziguezague, foi intencionalmente traçado pela equipa do filme.

plano-sequência que une o anseio de Ahmad e o do espectador na obstinação de descobrir a morada de Nématzadeh. De regresso a Poshteh, Kiarostami oculta-nos propositadamente a cara de uma criança que traz vestidas calças da mesma cor que o amigo de Ahmad. Num primeiro momento, com uma porta de madeira e, depois, com um burro, para finalmente revelar outro menino que não o procurado (ver Figura 2).



Figura 2 Fotogramas de *Onde fica a casa do meu amigo?*.

Não se trata aqui de um jogo de engano, ilusão, nem mesmo desilusão, mas sim de um convite a passarmos de espectadores a testemunhas. Não só da procura, mas também, e sobretudo, da “comunicável incomunicabilidade”, como lhe chama Bénard da Costa (2019: 783). Esta ruptura na relação entre as crianças e os adultos é instaurada pelo imperativo ético que tenazmente motiva Ahmad e, paradoxalmente, o distancia da vida adulta (a ordem da repressão, obrigação e obediência), colocando-o, solitário, no início dela.

Com efeito, a infância⁴⁷, para Kiarostami, constitui-se como um estágio de transgressão, que se traduz na distância de que falamos, e é sem contradição o meio da maior proximidade possível a qualquer coisa de essencial que só a ela lhe é reservado – o olhar não mais que interrogativo sobre o mundo, sobre o outro, para lá da ordem ditada pelos adultos e, por isso, um olhar ético-estético, como é definido por Wittgenstein. Por essa razão, a criança está no centro do filme do mesmo modo que está no centro no mundo, na medida em que contém a potencialidade de uma “alteridade radical”, expressão de Youssef Ishaghpour (2000: 55). De acordo com Sabourad,

“a criança é, no fundo, para Kiarostami, a figura ideal para estabelecer, de uma forma que é simultaneamente muito concreta e universal, questões sobre a relação com a lei, a relação com o outro, com a realidade, com a contemplação e a questão da liberdade do sujeito, que são centrais na sua obra.” (Sabourad, *op. cit.*: 117).

Sobretudo, o que caracteriza a criança é a continuidade, que advém da persistente deambulação, e a liberdade com a qual os seus movimentos se transformam em gestos à força de uma pulsão interrogativa e contemplativa sob a forma da intenção ética que subjaz a sua acção. O insucesso em encontrar a casa de Nématzadeh não implica o fracasso de Ahmad. Pelo contrário, nele revela-se uma atitude ética perante o outro inacessível a quem não partilhe essa pulsão característica da infância. Um gesto que, de outro modo, nunca se teria concretizado; uma outra face que não se presta à forma previsível e acabada do conto tradicional. A única verdade é, de acordo com Nancy, o caminho (Nancy, *op. cit.*: 55). Com efeito, tratando-se de uma fábula, Kiarostami rompe a estrutura que lhe é mais comum, tal como faz com os códigos clássicos e modernos da linguagem cinematográfica, para *mostrar* a abertura da infância e do cinema na graciosidade de um só gesto – uma flor encontrada entre duas páginas do caderno de Nématzadeh, colocada por Ahmad depois de também ter feito os trabalhos de casa do amigo (ver Figura 3).

⁴⁷ A carreira de realizador de Kiarostami começou em 1969 no departamento de cinema do Instituto Kanun (Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente), fundado durante o regime do Xá, tendo a sua colaboração com o mesmo durado até ao ano de 1992. Neste sentido, é natural que, tendo em conta a índole pedagógica desta instituição, Kiarostami se tenha focado nos filmes que realizou no âmbito da mesma na infância. Acresce também que a escolha de crianças como actores é um traço característico do cinema iraniano pós-revolução islâmica. A razão para tal prende-se com a censura que o regime teocrático iraniano veio impor ao cinema, à qual os realizadores procuravam escapar com esta escolha.

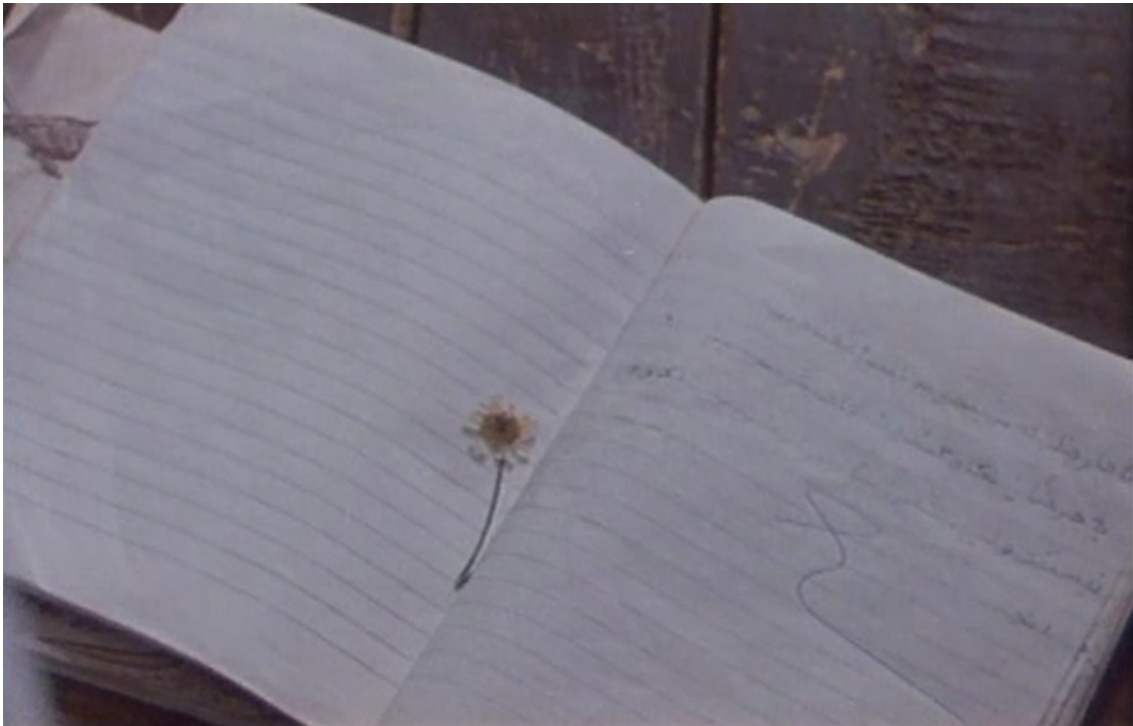


Figura 3 Fotograma de *Onde fica a casa do meu amigo?*.

E a vida continua

O segundo filme da trilogia, *E a vida continua*, é também ele atravessado por uma procura, melhor, uma obstinação, que, em todo o caso, nos remete para *Onde fica a casa do meu amigo?*, repetidamente evocado ao longo de *E a vida continua*. Neste filme, Kiarostami reencena uma experiência sua: após o sismo de 1990, que devastou o norte do Irão e fez mais de cinquenta mil mortes, o realizador iraniano partiu com o seu filho para Koker, com a intenção de saber do destino das pessoas, nomeadamente de Ahamd e Nématzadeh, que haviam participado no filme inaugural da trilogia. As ruínas são o pano de fundo do filme, o grau zero do visível a partir do interior do carro, e a vida, não a morte, a sua *raison d'être*. Durante a longa e interminável viagem, produz-se uma síntese entre a câmara e o carro – o que se pode ver da janela é tudo aquilo que a câmara deixa ver – destruição, ruínas, luto e sofrimento. Aqui encontramos a semelhança e a dissemelhança com a trilogia da guerra de Roberto Rossellini, nomeadamente com

Germania anno zero (Alemanha, ano zero, 1948). Ao invés de brotar das ruínas a continuidade da vida, o filme de Rossellini impõe uma imagem de morte na impossibilidade de Edmundo continuar a ver, cujo gesto das mãos encerra os olhos antes do suicídio.⁴⁸ Em *E a vida continua*, antes de nos ser dado a ver na paisagem o rasto de destruição, a criança, deitada no banco de trás do carro, “enquadra” com as duas mãos



Figura 4 Fotograma de *E a vida continua*.

Este gesto de ordenação do visível apela ao olhar antes do escurecimento intermitente do plano, causado pela entrada num túnel, no qual se anuncia sobreposto o título do filme, “marcando claramente a entrada do espectador no interior do filme” (Siety, 2004: 503). Ao fazê-lo, o plano preto marca para ele, o espectador, o limite da visibilidade e da representação, onde o cinema se revela a si mesmo na sua potência de *mostrar*,

⁴⁸ Alain Bergala, pelo contrário, apenas considera existir uma proximidade entre o pensamento de Kiarostami e o de Rossellini: “Sem dúvida que Kiarostami acredita secretamente, tal como Rossellini, outro grande cineasta das ruínas, que o caos, a tábua rasa constituinte, uma vez que o mal está feito, são as condições ideais para um novo começo.” (Bergala, 2004: 37).

possibilitando o nascimento de um outro olhar, um olhar justo sobre a tragédia e sobre o mundo. Eis como descreve Sabouraud o plano preto:

“Esta escuridão é o aspeto irrepresentável da catástrofe que Kiarostami encena, a parte dela que é interdita à ficção, em nome de uma moral da representação que contraria a lógica dos filmes ‘catástrofe’ (que, pelo contrário, centram a sua narrativa neste momento paroxístico). O cinema de Kiarostami vem depois, para nos *mostrar* algo mais real do que a apreensão ou a reconstrução do drama no momento da sua aparição.” (Sabouraud, *op. cit.*: 69)

Quando a devastação se erige diante do nosso olhar, em substituição da paisagem montanhosa e verde que precedia o túnel, o sismo aparece-nos “como real absoluto, que é também o corte no escuro de onde o filme emerge na sua primeira imagem.” (Nancy, *op. cit.*: 71). Trata-se, segundo Bretèque, “de uma maneira simples de fazer provisoriamente “perder a visão”, de maneira a reativar o milagre de a encontrar em todo o seu poder.” (Bretèque, *op. cit.*: 74). Portanto, é preciso deixar de ver por uns instantes para poder olhar de seguida com a distância e a justiça que o acontecimento exige, para que por breves instantes a vida e o cinema se penetrem de tal modo que os dois apenas se mostrem na impossibilidade de os exprimir⁴⁹:

“Por duas vezes, nos primeiros dez minutos de *E a vida continua*, Kiarostami priva-nos de ver e devolve-nos a visão, mas dando-nos ao mesmo tempo a aparência de uma coisa (o ‘real’) e de outra (o ‘cinema’), num efeito de simultaneidade tal que a potência de uma parece só se afirmar plenamente no encontro e na travessia da outra, nesse estado precipitado difícil de exprimir.” (Siety, *op. cit.*: 502)

À semelhança de *Onde fica a casa do meu amigo?*, Siety descreve em *E a vida continua* a potência do cinema de *mostrar* o real na sua totalidade ambígua e, fundamentalmente, desconhecida, isto é, não apenas o *mostrar* do cinema, mas o *ocultar* do próprio real face ao cinema:

“O que o início de *E a vida continua* mostra tão bem é que o cinema tem a faculdade de reconhecer o mundo como um total desconhecido no preciso

⁴⁹ Lembre-se a distinção de Wittgenstein entre *mostrar* e *dizer*: “O que *pode* ser mostrar não *pode* ser dito.” (TLP 4.1212). (Itálico do autor).

momento em que a imagem e o mundo se precipitam numa única experiência para o espectador.” (*Ibid.*: 505)

Kiarostami demora-se a revelar-nos o seu motivo (o mesmo acontece em *O sabor da cereja*), precisamente trinta e quatro minutos, momento no qual Farhad Kheradmand, no papel de Kiarostami, e Puya (Buba Bayour), interpretando o filho, mostra a um transeunte o cartaz de *Onde fica a casa do meu amigo?* (ver Figura 5) e pergunta-lhe se este saberia o que aconteceu a Ahamd e Nématzadeh com o sismo – o primeiro filme repete-se, então, incessantemente no segundo através da auto-referência ou da citação.



Figura 5 Fotograma de *E a vida continua*.

Ao longo dessa demora, somos testemunhas de um diálogo, composto por pergunta-resposta, outrora impossível em *Onde fica a casa do meu amigo?*, entre o pai e o filho, o adulto e a criança – “um momento”, como o caracteriza Emmanuel Siety, “do começo – olhar, *mostrar* e nomear.” (*Ibid.*: 502). O que o realizador dispõe ao olhar, aquilo que ele nos mostra é a resistência à tragédia por algo próximo de um dever ético de torção e subjugação das adversidades em função de uma continuidade, personificado em cada uma das pessoas que vai encontrando, mesmo quando se abrem fissuras, visíveis e invisíveis, físicas e emocionais, na terra, nas paredes, nos corpos. Fissuras que parecem

tão inultrapassáveis como aquelas das estradas que levam até Koker (ver Figura 6) e que todos insistem estar demasiado danificadas para serem atravessadas pelo carro de Farhad.



Figura 6 Fotograma de *E a vida continua*.

Finalmente, ele responde: “Não tenho outra hipótese”. As crianças são quem restituí essa esperança aos adultos, à vida, libertando-se da fatalidade do desastre, que nem a Deus diz respeito, explica Puya a uma senhora que perdeu a filha mais velha. Inocentemente, para ele a história do livro do Gênesis sobre o sacrifício de Abraão – matar o filho Isaque em nome da fé em Deus, tendo sido por Ele poupado ao mostrar-se disposto a fazê-lo – serve de prova que Deus não é o responsável, nem poderia sê-lo, pelo terramoto e pelas mortes, sobretudo de crianças. Mais: a filha estaria agora melhor porque não teria a obrigação de fazer os trabalhos de casa. Agora, diz-nos ele, é tempo de os que ficam valorizarem ainda mais a vida. À questão da mulher sobre onde aprendeu “aquelas coisas”, a criança diz-lhe que aprendeu com o que viu. Neste sentido, as crianças são “aquelas que vêem” (Nancy, *op. cit.*: 19) para lá da tragédia, isto é, que vêem a vida e dela se ocupam as suas palavras, preocupações (se é a Alemanha ou o Brasil que vai à final do campeonato do mundo) e gestos. Aqui “Kiarostami não sublinha nada”, porque

as coisas são simultaneamente máximas e mínimas, extraordinárias e ordinárias, necessárias e acessórias, “e mostra tudo” (Bénard, *op. cit.*: 802).

Na verdade, nunca saberemos o que terá acontecido aos rapazes, mesmo que, por instantes, do retrovisor do carro se entreveja surgir pelas árvores a silhueta de um rapaz, imagem que atira permanentemente o espectador para a dúvida. Mas, “descobrimos a vida e o mundo” (Ishaghpour, *op. cit.*: 76), como um só milagre que, diz-nos Wittgenstein, é fonte de admiração (CE: 75). No final do filme, quando se aproxima como tangível o reencontro com Ahamd e Nématzadeh, Kiarostami detém-se, apreende-nos o olhar em “imensos *plongées*, imensos planos gerais” (Bénard, *op. cit.*: 788) das várias tentativas e dificuldades de Farhad para subir uma íngreme colina. No cimo dela estariam os dois meninos que ele procura, mas o plano apenas nos mostra duas silhuetas de crianças impossíveis de reconhecer à distância da câmara. Seriam elas Ahamd e Nématzadeh ou quaisquer outras, quem sabe até mesmo as que tinha levado momentos antes? A dúvida nunca será desfeita, o filme termina sobre aquela colina sem que vejamos já o carro de Farhad, sem que saibamos qual o destino da sua viagem, da sua procura, da sua obsessão. Kiarostami é explícito quanto ao que quer *mostrar*: “Neste filme, os dois personagens que andam à procura das duas crianças não os encontram, mas descobrem algo de muito mais importante: vêem com os próprios olhos que a vida continua.” (Kiarostami, 1992: 33). A importância que não é dada ao reencontro com os rapazes e a dúvida que daí se gera, é explicada por Jean-Claude Bernardet, em *Os Caminhos de Kiarostami*:

“O que importa é a dúvida, é considerar indeterminado ou não conseguir determinar o que vemos e ouvimos. A nossa relação com a coisa indeterminada será de suspeita ou de fascínio, um fascínio questionado pela suspeita, uma suspeita abolida pelo fascínio, em constante oscilação. A nossa relação com a coisa torna-se uma área de incerteza, um possível entre outros possíveis. Assim, nós, como sujeitos dessa relação, tornamo-nos um possível entre outros.” (Bernardet, 2004: 157)

Neste sentido, o *ocultar* kiarostamiano, do qual a dúvida é a instância principal, deve ser considerado como uma abertura da narrativa, permitindo que também o espectador se demore, que a sua atenção recaia sobre o quotidiano agora em ruínas das vítimas do terramoto. Neste contexto, o que importa reter em *E a vida continua* não é que se vá a algum lugar, que se chegue a algum destino, mas por onde se passa, movimento correspondente ao fluxo da vida que nunca cessa de passar e, passando, não se pode

desviar de um termo. Porque, diz-nos Nancy, “a morte faz parte da vida, em vez de tornar a vida parte de outra coisa que não ela própria”. A morte, continua, “é ela mesma o ponto cego que abre o olhar, e é um tal olhar que filma a vida.” (Nancy, 2001: 19). Neste sentido, este é um filme sobre o sentido da vida, que é, em última instância, movimento. Uma banalidade, o campeonato do mundo jogado entre a Argentina e o Brasil, contém em si a verdade profunda do título, proferida por um homem que perdeu a irmã e três sobrinhos no tremor de terra. Questionado pelo realizador (actor) sobre a conveniência da sua tarefa diante do sofrimento e da morte, ele responde: “Mas o que podemos fazer? O campeonato acontece a cada quatro anos. Não se pode perder. A vida continua.”

Ainda a propósito do título, no qual reside a própria força que o filme revela, Nancy desvela o *gesto de mostrar* do filme: “Num certo sentido, pelo contrário, o próprio filme é a conclusão, realiza, mostra isto: a catástrofe, a continuidade, e outra coisa ainda, esta imagem que ele próprio é e que designa na fé - uma imagem que não é nem a ‘vida’ pura e simples, nem um imaginário. Nenhuma destas duas fantasias, ‘realista’ ou ‘ficcional’, mas a vida na sua *evidência*, apresentada ou oferecida.” (Nancy, *op. cit.*: 59). O que parece estar em causa no filme, ou melhor, aquilo que se mostra assenta num paradoxo, segundo o filósofo francês, a saber – o da continuação. E a continuação corresponde a uma “perseverança do ser”, do ser enquanto o aquele continua. Como? Porque tudo é descontínuo em Kiarostami – o real é descontínuo, os eventos são descontínuos, os sujeitos são descontínuos –, Nancy formula o paradoxo: trata-se da “própria descontinuidade [...]. Continua a descontinuar, descontinua continuamente. Como as imagens do filme.” (*Ibid.*: 61). Apenas a vida sobrevive à descontinuidade, à ruptura, à destruição, enfim, à morte.

Através das oliveiras

Em *E a vida continua*, Farhad encontra por breves momentos um casal de recém-casados, Hossein e Tahereh. Perderam inúmeros familiares, mas não deixaram que o luto ou a tragédia impedisse o casamento, não viesse outro desastre e eles morressem nele também. Neste encontro, cuja relevância não se destaca de nenhum outro encontro do filme anterior, Kiarostami encontra o mote para realizar *Através das oliveiras*, que Bénard da

Costa designou como sendo a “única cena de cinema” do filme (Bénard, *op. cit.*: 803). O terceiro e último filme da trilogia não premeditada radicaliza o problema na metanarrativa que apresenta. Trata-se de um filme sobre outro filme, “um filme no retrovisor” (Tesson, 2008: 22), que já era ele próprio sobre outro filme, acrescentando à *mise en abîme* um terceiro nível de representação. Mas já não a representação *da representação*, na qual o cinema se deu a ver transparente ao espectador, mas a representação *de uma outra representação*, que é, por sua vez, também ela representação *de um outro representado* – o realizador do primeiro filme que surge nesse papel no segundo, no lugar de Kiarostami, revela-se no terceiro filme da trilogia não como realizador, mas como actor, e o novo realizador é interpretado por outro actor (numa das raras vezes que Kiarostami utiliza um actor profissional) e não por Kiarostami ele próprio. É tão simples e simultaneamente tão complexo quanto o descreve Mark Cousins:

“O terceiro filme, *Através das oliveiras* (1994), é sobre estas duas coisas - Hossein conta a um realizador sobre o seu casamento e este apaixonou-se pela rapariga. Ambos se interpretam a si próprios. Se Kiarostami também se tivesse representado a si próprio, *Através das oliveiras* seria uma coisa impossível, um remake de um documentário. O facto de ele não aparecer em frente à câmara empurra o filme um pouco para as águas da ficção, não muito profundas.” (Cousins, 2006: 414).

Em última instância, o principal *gesto de ocultação* da trilogia é do próprio realizador, que se nos escapa filme após filme, e cujas facetas que a cada um se mostram não chegam para vislumbrar dele uma imagem senão longínqua por entre as oliveiras. Kiarostami é um realizador que se quer mais espectador, cujos instrumentos são o olhar, a atenção e a espera. Essa atitude que imprime na sua *presença ausente* é justamente aquela que exige de todo e qualquer espectador dos seus filmes, ainda que ele o seja numa posição privilegiada. Neste jogo, que adensa e complexifica o artificio cinematográfico, oculta-se-nos o impulso para a procura de uma verdade absoluta na relação do cinema com o real, com o intento de nesse *gesto de mostrar* a nossa relação com ambos. Sobrepõe-se o *gesto de mostrar* como meio de complexificação das relações entre a representação cinematográfica e o real, a partir do qual documentário e ficção se tornam indistinguíveis. Por essa razão, Kiarostami não tende mais para um do que para outro, mas cria uma ligação entre eles “ainda desconhecida” (Bergala, 2004: 2) na sua total extensão.

A confissão do amor de Hossein a Tahereh acontece num intervalo das filmagens e revolve em torno do futuro que Hossein imaginou para os dois, futuro esse que permitiria à jovem desempenhar um papel no casamento bastante diferente daquele que, até então, era considerado o papel da mulher iraniana no casamento e na sociedade. A discussão entre eles ocorre pela primeira vez em *E a vida continua* e é agora repetida à exaustão em *Através das oliveiras*. No entanto, Hossein não deixa de se distanciar do seu desejo para os dois e o desejo do realizador para o papel dele, afirmando “são as palavras do realizador, não as minhas”, onde cabe toda a fissura entre o real e a ficção, o andar de cima e o andar de baixo, que as escadas inevitavelmente ligam, unindo-os nas subidas e descidas de Hossein. A repetição dessa “única cena de cinema” em imensos campos/contra-campos (poder-se-ia dizer que este filme é um prolongado campo/contra-campo) revela o contra-campo ausente do filme anterior, a equipa de filmagens (ver Figura 7), desdobrando o nosso olhar no filme que vemos e no filme que se filma.



Figura 7 Fotograma de *Através das oliveiras*.

Obrigando-nos a permanecer nessa cena, o exercício repetitivo quebra a linearidade narrativa, impedindo o seu desenvolvimento e frustrando as nossas expectativas. Porém, é o diálogo, a tal confissão, ou pedido de casamento real e verdadeiro na varanda ao cimo das escadas, a verdade fundamental de todo o filme, “que

só câmara de *Através das oliveiras* registou e não a câmara de *E a vida continua*” (Bénard, *op. cit.*: 804). A utilização do campo/contra-campo para representá-lo coloca-nos no seio da confissão de Hossein e torna-nos dela testemunhas e guardiões. Intercalada com planos gerais abertos, a sequência de planos campo/contra-campo (ver Figura 8) confirma a concretização do encontro entre os dois e a confissão que nele sucede como real, isto é, explica-nos Sabouraud, esta alternância “inscreve as personagens na realidade comum que as une” (Sabouraud, *op. cit.*: 86).



Figura 8 Fotogramas de *Através das oliveiras*.

Se, em *E a vida continua*, Rouhi era reminiscência viva da *presença* de *Onde fica a casa do meu amigo?*, em *Através das oliveiras* reconhece-se *E a vida continua* na verdade de todo este momento. Só reconhecendo o hiato entre um acontecimento e a sua representação cinematográfica pode Kiarostami reencenar, na distância temporal que vai de um ao outro, o que então se teria passado entre os dois, sem trair o intervalo espaço-temporal real do acontecimento, à semelhança do que vimos com o sismo no Irão e o filme *E a vida continua*.

A diferença entre a cena de cinema, de que nos fala Bénard da Costa, e o real, ou, a relação entre as duas dimensões, sendo que é a primeira, o cinema, que está na origem da realidade da confissão, é explicada por Kiarostami na relação de proximidade e não tanto de distância entre sonho e real:

“Os quatro minutos de *E a vida continua* que voltam a aparecer em *Através das oliveiras*, quando se filma a escada, revelam do sonho. Só que, em *Através das oliveiras*, vemos a realidade do sonho. O que representam a parte de cima e a parte de baixo das escadas é completamente diferente. Na varanda, por cima das escadas, é a realidade; em baixo, o reino da imaginação. O que, em *E a vida continua*, aparecia como ‘sonho’ é agora a realidade frente à câmara. Para mim, sonho e realidade são aliás coisas muito próximas: o sonho ajuda-nos a fugir à realidade. E o cinema tem origem exactamente onde nascem os sonhos. Ajuda-nos a criar esses sonhos, a torná-los possíveis. Se o sonho está muito longe da realidade, perde a sua essência. Só tem valor enquanto mergulha as suas raízes no real. [...] E insisto que este jogo de vaivém entre sonho e realidade não provém ou não se aprende no cinema. É a vida que no-lo ensina, muito mais do que o cinema.” (Kiarostami, 1995 apud Bénard, 2019: 804 – 805).

Tratando-se de um filme sobre outro filme, Kiarostami afasta-se, porém, de uma abordagem meta-cinematográfica em direcção a uma “reflexão filosófica sobre o estatuto da imagem, sobre o sentido do real” (Roberti, 2004: 205), da qual também *Close-up* é uma manifestação. Ausente de *Onde fica a casa do meu amigo?*, a diferença de *Através das oliveiras* para *E a vida continua* prende-se precisamente com a *presença* do cinema enquanto matéria reflexiva de si para si mesmo. De um para o outro, Laura Mulvey reconhece uma “evolução da transparência a uma *presença* aberta” (Mulvey, *op.cit.*: 212).

3.1.2 A estética da repetição e da suspensão

No cinema de Kiarostami, a repetição prolonga a interpretação agambeniana, segundo a qual “[r]epetir algo é torná-lo possível de novo” (Agamben, 2004: 316). Por outras palavras, a repetição restaura a possibilidade de ver no filme presente o filme do passado, imaginando o filme porvir. A cada filme, a repetição constitui-se como “outro modo de contar onde o mais importante não é a dinâmica linear da narrativa, mas a tabularidade musical dos elementos e a montagem distante dos que se repetem com variação.” (Bergala, *op.cit.*: 46). Só a respeito da repetição se compreendem as relações rimáticas que Bénard encontra entre cada um e todos os filmes do realizador iraniano, para lá do encerramento de uma trilogia não intencionada. Não obstante, a trilogia pode ser analisada sob uma estética da repetição, como o faz Laura Mulvey em *Retardement, répétition, incertitude – la réinvention d’une esthétique réaliste dans la trilogie de Koker*, sem que cada filme perca a sua autonomia estética e o seu valor ético quando isolado dos outros dois ou relacionado com qualquer outra obra, futura ou passada, de Kiarostami e, ao mesmo, seja “um simples elemento de uma obra global” (*Ibid.*: 45).

A repetição exige antes de mais um reconhecimento, que, por sua vez, exige o olhar. É necessário que se reconheça o caminho em ziguezague, que nunca é igual de filme para filme, é necessário que se reconheça o cinema em cada um deles. Ao evidenciar o filme precedente no filme futuro, criando uma *mise-en-abîme* unificadora dos três, impõe-se que o exercício da repetição apenas possa ter início em *E a vida continua*, o qual lança um novo olhar em retrospectiva sobre *Onde fica a casa do meu amigo?*. Laura Mulvey identifica o momento de repetição decisivo na deslocação narrativa do filme, a partir do qual o cinema se torna matéria de reflexão de si mesmo e se questiona a estética realista do primeiro, devedora do neo-realismo italiano (Mulvey, *op.cit.*: 2010). Referimo-nos ao desvio na viagem de Farhad e Puya, onde o primeiro filme emerge no segundo através do encontro com Rouhi, o senhor cuja idade atrapalhava e atrasava o caminhar de Ahmad. Como o próprio nos diz, retrataram-no mais velho do que na verdade era e numa casa que não era a sua, mas a casa do filme. Ao revelar esta informação sobre a rotação do filme anterior, Kiarostami pretende relembrar ao espectador que diante de

si está um filme, e não a realidade.⁵⁰ Não importa o quão realista a estética de um filme seja, a realidade do cinema nunca corresponde totalmente à realidade do que é filmado, ou melhor, do que não poderia ter sido filmado, o sismo por exemplo, porque ninguém estava lá para o filmar. Mais do que a procura de um indício de verossimilhança com o real, ao espectador que vê *E a vida continua* é dada a oportunidade de rever *Onde fica a casa do meu amigo?*, de o reconhecer, como se este último deviesse fantasma do primeiro. Contudo, dá conta Mulvey, este encontro com Rouhi, portanto com o primeiro filme, opera “a passagem da citação do cinema por referência a um filme anterior para a crítica estética e ética” do filme presente sobre a pretensão de realismo de *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Ibid.*: 210).

Em conjunto, estes dois níveis, que contemplam os dois planos cruciais onde se inscreve o cinema de Kiarostami, o da narrativa e o da representação, confirmam a passagem de uma *mise-en-scène* para uma *mise-en-abîme*, característica do cruzamento entre os géneros documental e ficcional, na qual o dispositivo cinematográfico se revela a si mesmo a partir de si. Ao colocar no centro do filme o cinema, essa passagem “torna palpável o problema da representação” (*Ibid.*: 211). Este será um problema transversal à obra do cineasta iraniano, sendo que a cada filme o realizador lhe acrescenta uma nova ou diferente camada de (auto)reflexão. Dir-se-ia que o primeiro é uma ficção, no sentido estrito do termo, que o segundo é uma ficção sobre outra ficção, mas que o terceiro seria um documentário sobre a ficção e a ficção da ficção, onde se repete a repetição operada em *E a vida continua*. Como se não fosse suficientemente complexa esta ligação entre os três filmes, a descrição dos mesmos nos termos anteriores não contempla a superação da dicotomia entre ficção e documentário que se sofisticava a cada obra do realizador iraniano. Ao contrário do que nos dizia Kiarostami sobre a representação do sismo em *E a vida continua*, a saber, que ninguém esteve no sismo para do filme procurarmos a realidade desse evento, em *Através das oliveiras* somos levados a crer na verdade da paixão de Hossein porque uma equipa de filmagens estava lá durante o segundo filme. Por conseguinte, tudo neste filme é repetição, mas de algo que o nosso olhar não poderia ter visto no filme anterior, porque, em última instância, não estava lá, era um fora-de-campo ausente do real e da imaginação, era um novo filme porvir. Entre as múltiplas variações

⁵⁰ “Queria simplesmente lembrar ao público, a meio da sessão, que estavam a ver um filme e não a realidade.” (Kiarostami, 1995: 17).

e elementos novos, em *Através das oliveiras*, é o rosto silencioso de Tareah que se ergue em relação a *E a vida continua*.

A repetição exaustiva da “única cena de cinema”, o encontro de Farhad com Hossein e Tahereh, cujo princípio é documental, confronta-nos, no entanto, com a ficção. Hossein jura ter perdido vinte e cinco familiares durante o sismo, mas o realizador-actor insiste que ele deve dizer sessenta e cinco na cena, algo que não consegue fazer e obriga a inúmeras paragens. Insiste também que Tahereh tem de tratar Hossein por “Senhor” e não apenas pelo seu nome, dando conta da submissão da mulher ao homem, mas ela não consegue, porque, explica-lhe Hossein, já não se usa esse tipo de tratamento entre marido e mulher nas gerações mais novas. Cada impossibilidade gera pausas nas filmagens e obriga, finalmente, à inscrição do real na ficção, que se configura nos limites das representações de Hossein e Tahereh. Ainda que estejamos formalmente no campo da ficção, com uma das suas figuras fundamentais, o campo/contra-campo, é a interrupção que permite essa mesma inscrição. Através dela, o real revela-se, isto é, mostra-se enquanto impossível de representar a realidade na sua totalidade. Neste sentido, o cinema de Kiarostami inclui-se no certo tipo de cinema de que nos fala Agamben, no qual “a imagem trabalhada pela repetição e pela interrupção é um meio, um médium, que não desaparece naquilo que torna visível. É aquilo a que chamaria um ‘*puro meio*’, um meio que se mostra como tal. A imagem dá-se a ver em vez de desaparecer naquilo que torna visível.” (Agamben, *op.cit.*: 318).

Na obra do cineasta iraniano, o que se dá a ver é, sobretudo, o dispositivo cinematográfico. Evocando a questão fundamental do cinema de Kiarostami – Como pode o cinema permitir que o real se mostre a si mesmo, com que o real “inexprimível” se mostre? –, sobretudo presente em *E a vida continua*, em *Através das oliveiras* uma outra surge – Como *mostrar* aquilo que permite que o real “inexprimível” se mostre, isto é, aquilo que mostra, o cinema?

3.2 A visibilidade do dispositivo cinematográfico – do ocultar ao mostrar

Começemos por perguntar porque é que o cinema de Kiarostami é, segundo Jean-Luc Nancy, um cinema do olhar que “coloca em *evidência* uma forma do mundo, uma forma

ou um sentido” (Nancy, *op.cit.*: 13)? Um olhar que em nada diz respeito à representação, porque visa o real na possibilidade de o cinema o perfurar, o fragmentar e o transformar radicalmente e se deixar igualmente perfurar, fragmentar e transformar pelo real. Ao declarar a substituição das imagens e dos signos, isto é, da representação pelo olhar, Nancy inscreve o cinema de Kiarostami no que Deleuze designou de “um cinema de vidente” (Deleuze, 2015: 200), referindo-se ao neo-realismo italiano e, em geral, a todo o cinema moderno. A mobilização do olhar, que não é sobre a representação nem representativo, como propõe Nancy (*op.cit.*: 15), leva à consideração desta substituição como correspondente à passagem de um regime representativo para um *regime de mostra*ção de cariz ético-estético, no qual o dispositivo cinematográfico é posto ao serviço do mundo, das relações humanas e do espectador. De um regime para o outro, o cinema devém *gesto de mostrar* porque se revela a si mesmo naquilo que o torna possível. Por essa razão, “a crise da representação e da narrativa transforma-se numa crise das relações humanas.” (Mulvey, *op.cit.*: 212). Na origem da crise da representação e da narrativa encontra-se a superação da distinção entre os géneros ficção e documentário, um e o mesmo na obra de Kiarostami, que inaugura uma nova relação entre o cinema e o real, mais poética do que realista, mais ética do que estética. Em certo sentido, o *regime de mostra*ção inscreve-se na história do cinema recuperando o que François de la Bretèque apelida de *olhar inaugural* dos Lumière (Bretèque, 2008: 67), que concretizava a profecia do olhar proto-cinematográfico de Tourette – o cinema enquanto olhar sobre o mundo, apenas possível pelo *gesto de mostrar* que o antecede e constitui. Para João Mário Grilo, Nancy encontra em Kiarostami a recuperação e a reconfiguração de uma tarefa primordial:

“o dispositivo por excelência capaz de extrair (e revelar) do mundo a sua imagem: uma imagem que não é nem predominantemente dramática nem predominantemente significativa, mas, essencialmente, precária e difusa, forçando o espectador a uma atenção de um novo tipo, a uma inteligência formada pelo olhar.” (Grilo, 2004: 276).

Uma tal ideia de um cinema que se constitui no *mostrar* e no olhar inevitavelmente comporta a relação com o espectador, “que ultrapassa o simples jogo, e que incita a sua pulsão de olhar” (Roth, 2005: 199). Embora este regime se decomponha em dois níveis, o narrativo e o formal, é a partir do último que ele se inscreve numa dimensão ética, ou seja, “é nas escolhas formais que se joga a ética do cinema.” (Hernandez Cardoso, *op.cit.*:

174), que não é senão, nos filmes de Kiarostami, uma incessante interrogação e obstinação pelo mundo, pela vida, cuja plenitude de sentido necessita da *presença*, ou melhor, omnipresença da morte. Ao construir uma relação com o mundo mediada pelo olhar dirigido àquilo que é mostrado, Kiarostami inscreve o seu cinema enquanto *gesto de mostrar* na esfera da ética, na medida em que, de acordo com Wittgenstein, ela é condição da nossa experiência do real, a qual é a estrutura e condição do nosso olhar. (*Cadernos* 24.7.16).

Ao invés de uma enumeração exaustiva das principais escolhas formais do realizador, passíveis de ilustrar por um vasto número de elementos fílmicos, optou-se por circunscrever os princípios formais transversais à obra, que abrangem a generalidade desses elementos: o *gesto de ocultar*, a partir do *mostrar*; o movimento, a partir da imobilidade; a duração, a partir da interrupção; a continuidade, a partir da descontinuidade. Cada um destes princípios conjuga-se com os restantes, isto é, forma-se com e a partir dos outros, e neles estão contidos outras importantes características e recursos específicos da linguagem cinematográfica: o *travelling*, a profundidade de campo, o plano fixo, o campo/contra-campo, o plano geral, a disjunção entre o som e a imagem (predominante em *E a vida continua* e *O sabor da cereja*), entre outros. Para além destes, é necessário acrescentar o carro, dispositivo cuja função por vezes se confunde com a da própria câmara, dando lugar à designação carro-filme⁵¹, e a paisagem, com o ruído do vento, o abanar da folhagem, as colinas a perder de vista, como elementos predominante e verdadeiramente kiarostamianos. Como um todo, estes elementos compõem uma prática cinematográfica que se justapõe a uma *práxis* do cinema projectada por Kiarostami à “relação com os outros, com os corpos, com as crianças e com a morte,

⁵¹ O primeiro filme de Kiarostami a que se pode atribuir esta designação é *E a vida continua*. Poderíamos, não obstante, falar de um dispositivo intitulado *cinema-carro*, na medida em que este elemento não abandonará a obra do cineasta. Sobre o papel e a importância que o carro desempenha na sua obra, Sabouraud sintetiza-os em dois aspectos: “Para ele, o carro era uma forma pragmática de lidar com esta contradição sem trair a realidade das coisas. Mas, ao mesmo tempo, o carro torna-se o único espaço íntimo do ser em movimento, reduzindo a relação a dois (a maior parte do tempo), confrontando dois pontos de vista sobre os diferentes assuntos evocados (o terramoto, o suicídio, os ritos fúnebres, a educação das crianças, a relação com a religião, etc.). É a cena em que se dá uma elaboração: a do pensamento de cada personagem (em relação à outra) e a do espectador (em relação ao confronto das duas opiniões, ao filme como um todo e a tudo o resto).” (Sabouraud, *op.cit.*: 87). Por sua vez, Bergala confere o mesmo grau de importância a este dispositivo: “Mas Kiarostami fez dele um dispositivo primordial nos seus filmes: para ele, o carro tornou-se algo mais do que uma máquina para se deslocar, quase um mundo cinematográfico de ser-no-mundo.” (Bergala, *op.cit.*: 75).

a problemática da unicidade do ponto de vista, a passagem para a obscuridade, o papel decisivo do som, o imperativo ético, ..." (Frodon, 2008: 55).

3.2.1 O fora-de-campo em *Close-up*⁵²

O mais documental dos filmes de Kiarostami, sem, contudo, se lhe poder atribuir a classificação de documentário, é *Close-up*. Um evento inusitado, mas factual, um *fait divers* portanto, com o qual Kiarostami se cruza nas notícias, dá origem ao filme: um cinéfilo, Hossein Sabzian, é preso por enganar uma família ao fazer-se passar pelo realizador Mohsen Makhmalbaf⁵³. Inicialmente, o registo do filme assemelha-se ao da reportagem com o recurso à entrevista, mas as razões pelas quais a classificação de documentário lhe é interdita residem na reencenação ficcional do acontecimento, no uso de não-actores que se interpretam a si mesmo e no fora-de-campo. São estes aspectos que abrem o espaço para a ficção, instaurando a dúvida no espectador – “Onde começa a ficção, onde acaba o documentário? Quem é quem, quem interpreta, quem não interpreta?” (Comolli, 2008: 299). Acrescentamos, onde começa o filme e acaba o real e onde começa o real e acaba o filme?

Para interpretar o impostor, Kiarostami escolhe o próprio Sabzian, assim como a família Ahankha e Makhmalbaf se interpretam a si próprios. Duas camadas de crença estão implicadas na viagem de autocarro, na qual Sabzian primeiramente mente à mãe da família, a saber: o primeiro, a crença da mãe e, por consequência, da família, à excepção do pai, que se mostra relutante, e a crença do próprio Sabzian, exacerbada pela vontade de tornar verdadeira a sua mentira. O que torna a mentira e a crença possíveis é

⁵² Em *Shirin* (2008), que não se encontra entre o conjunto de filmes analisados na presente investigação, o fora-de-campo também assume um lugar de destaque. Sobre ele, Kiarostami afirmou numa entrevista à Offscreen que "embora sejam livres de imaginar o que quiserem, têm de ver o que estou a *mostrar*. De facto, é uma combinação de liberdade e restrição. Eu sugiro que vejam outro mundo que é mais atrativo do que a história. Acredito que se se atreverem a abandonar a história, vão deparar-se com uma coisa nova, que é o Cinema ele próprio. De facto, sugiro que larguem a história e mantenham os olhos no ecrã." (Kiarostami, 2009: 26). A sugestão que nos oferece o realizador, que centremos o nosso olhar naquilo que é mostrado, de modo a ver o Cinema que se mostra, vale para a totalidade da sua obra e, especificamente, para todos os filmes que nos propomos a analisar sob a égide do cinema enquanto *gesto de mostrar*.

⁵³ A par de Kiarostami, é um dos mais importantes realizadores na Nova Vaga Iraniana, destacando-se da sua obra o filme *Nun Va Goldoon (A Moment of Innocence, 1997)*. No entanto, é *Bicycleran (O ciclista, 1989)* o filme predilecto de Sabzian, porque o seu sofrimento mais ecoa nele. É também ele o motivo da conversa entre Sabzian e a senhora Ahankha no autocarro.

precisamente o amor pelo cinema, aliando cinefilia ao desejo de fazer cinema, que Sabzian partilha com essa família, nomeadamente com o filho mais novo. Em poucas palavras, o acontecimento gerou-se assim:

Sra. Ahankha – Desculpe, onde é que encontrou este livro?

Sabzian – Numa livraria.

Sra. Ahankha – Em que livraria?

Sabzian – Eu dou-lho.

Sra. Ahankha – Obrigado, mas eu quero comprá-lo.

Sabzian – É seu. Eu escrevi-o.

Sra. Ahankha – Tu és o Makhmalbaf.

Sabzian – Prazer em conhecer-te.

Confundem-se duas temporalidades nesta sequência, uma vez que nos parece uma espécie de *flashback* no qual se reencenam os acontecimentos que levaram à prisão de Sabzian. Atendendo a que a reencenação se intercala com o julgamento, somos levados a crer que o último se situa no presente, isto é, que estamos perante as imagens de um filme de cariz documental, enquanto a ficção é remetida para o passado. No entanto, o uso de duas câmaras, uma para focar no réu e na família, sendo “Sabzian ao mesmo tempo julgado e filmado” (*Ibid.*: 300), como se um e o outro fossem o mesmo, e outra para filmar o tribunal, exclusivamente direccionada ao juiz, permite a construção das sequências no tribunal em campo/contra-campo. Como se sabe, o campo/contra-campo é uma escolha formal característica do cinema de ficção e, de resto, transversal à obra do cineasta iraniano. A primeira câmara, responsável pelo *close-up* obriga a que o espectador se coloque na qualidade de jurado e todos aqueles que se encontram na sala de cinema na de júri daquele processo. Acresce que Kiarostami assume-se também ele juiz, mas um de diferente ordem. O questionário de Kiarostami centra-se exclusivamente no poder da crença no cinema que levou Sabzian a cometer a fraude pela qual é julgado. A forma da pergunta é, para Kiarostami, o veículo por excelência para fazer ver. Por essa razão, e tratando-se de uma encenação, na verdade, Kiarostami é o único juiz e, de acordo com Bernard Stiegler na análise que faz do filme em *On Abbas Kiarostami's Close up*, o cinema o objecto de julgamento (Stiegler, 2014: 45). Ele, o julgamento, pertence tanto ao passado quanto à mentira, e os dois pertencem ao presente do filme, no qual essas duas temporalidades se confundem ao ponto da sua indistinção. Aqui, “simulacro e realidade, passado e presente trocam as suas marcas num espelhamento impossível de

circunscrever.” (Comolli, *op.cit.*: 296). Gera-se, neste processo, uma profusão da mentira, cujo novelo o espectador já não consegue desenvencilhar. Um processo que, explica-nos Sabouraud, “recusa obstinadamente qualquer resolução unívoca, e confrontado [o espectador] com uma forma ainda difusa, o espectador é submetido a uma dupla experiência: a do tempo e a da dúvida.” (Sabouraud, *op.cit.*: 35).

Atente-se na *presença* – ou será ausência? – de Kiarostami. Após ter descoberto a notícia, o realizador começa um conjunto de entrevistas: ao polícia que prendeu Sabzian, à família Ahankha, a Sabzian, então preso, e, por último, ao juiz, pedindo-lhe autorização para filmar o julgamento, numa outra *evidência* do simulacro do filme já em curso. Na visita à prisão, vislumbramos pela primeira e última vez a figura de Kiarostami, mas de costas (ver Figura 9).⁵⁴



Figura 9 Fotograma de *Close-up*.

Sabemos que se trata do realizador porque ele assim se apresenta, não deixando de o reconhecer antes disso pelos óculos de sol a que se associou a sua presença. De resto,

⁵⁴ Diz-se que quem estaria a filmar pela janela, do lado de fora da sala, era Makhmalbaf, embora disso não haja confirmação. Mas, basta que se duvide, ou acredite, nessa possibilidade, que logo o simulacro se expõe, uma vez mais, diante de nós.

a presença de Kiarostami está circunscrita ao fora-de-campo – ouvimo-lo, mas não o vemos. Com efeito, Kiarostami incide sobre ele próprio o *gesto de ocultação* que permeia também a trilogia dos olivais. Ausente do enquadramento, o realizador mostra-se no invisível, isto é, no fora-de-campo. Tal não implica que a sua presença possa ser imaginada, mas que ela se mostra no que se não pode ver, a sua voz. De outro modo correria o risco de se tornar fantasma da representação e não espectador, como preferia. Para ele, era essencial poder, diz-nos, “ver o filme com o público sem ter o sentimento de que eu mesmo o realizei, sem a angústia que alguém sai e não goste do filme. A razão é que este filme, antes mesmo de eu o poder filmar, fez-se a si próprio. Sou mais seu espetador do que seu realizador.” (Kiarostami, 1995: 18).

Tal como a trilogia possui uma imagem-síntese dos três filmes, que se tornou emblemática do seu cinema, a do caminho na colina em forma de zig-zague (ver Figura 1), *Close-up*⁵⁵ possui não uma imagem, mas um plano, cujo vazio, ao invés de o votar à insignificância ou gratuitidade, o torna o eixo sob o qual o filme realiza um movimento de rotação.

Sem demoras e omissões, Kiarostami enuncia desde logo o ponto de partida narrativo do filme com a ida do jornalista e dos polícias à casa dos Ahankha para prender Sabzian. Lá chegados, ao invés de os seguirmos ao interior da casa, Kiarostami deixa-nos propositadamente fora dela. Como dá conta Caroline Renard, “o ponto fulcral da história”, portanto a prisão de Sabzian, “foi atirado para fora de cena, localizado num espaço proibido, no interior da casa de Akhan Ahah, escondido por muros altos.” (Renard, 2008: 93). Resta-nos senão esperar ao lado do taxista e, enquanto esperamos, imaginar. Entediado, o taxista fuma um cigarro, vê um avião que atravessa o céu, colhe flores de um monte de folhas caídas de onde sai uma lata metálica de forma cilíndrica. Um leve pontapé do taxista e a lata rola pela rua abaixo sem que a câmara abandone o seu movimento, que Nancy caracteriza do seguinte modo:

“[...] errático e sem fim, como um movimento que emerge do próprio filme (do seu cenário, da sua intenção), mas concentra nele a propriedade cinemática ou cinética na sua forma mais pura: um pequeno movimento na sua forma mais pura, nem sequer para ‘representar’ o cinema, mas para enrolar ou desenrolar nele uma

⁵⁵ Importa lembrar aqui que *Close-up* foi realizado no intervalo entre *Onde fica a casa do meu amigo?* e *E a vida continua*.

pulsão interminável. Gira e, ao girar, não consegue outra coisa senão a imobilização, um congelamento (quase ‘sobre a imagem’) que coloca a verdade do movimento da mesma forma que o movimento era toda a verdade da coisa cuja forma a faz rolar.” (Nancy, *op.cit.*: 27 - 29).

Na linha de Deleuze e, por consequência, de Agamben, Nancy evoca nesta concepção de movimento a *imagem-movimento* ao considerar o movimento como o “ser do cinema” (*Ibid.*: 29). O cinema não representa o movimento, porque ele não é o seu objecto (não se deve confundir, como nos alerta Agamben, o meio com o objecto), ou seja, não é uma imagem do movimento, mas é ele próprio movimento do real (*Ibid.*: 27). Em termos deleuzianos, o cinema constitui-se como *imagem-movimento*. Para Nancy (*Ibid.*: 29), contudo, este conceito comporta em si a noção de alteridade, porque ele convoca um algures, que nele se abre. Se o cinema é movimento, recuperando a atenção de Agamben sobre a montagem, ele pressupõe uma suspensão, que é aquilo que permite o *mostrar-se* da *imagem-movimento* enquanto tal. Ao invés de ser o oposto da imobilidade, que seria o negativo do movimento no sentido de *stasis*, este é “a abertura da imobilidade” (*Ibid.*: 31). Assim, o cinema de Kiarostami possui duas faces, a do movimento, onde recai a repetição, e a da interrupção, ambas dependentes da *durée* do plano, “porque não há um filme de Kiarostami que não comporte uma *caesura* ou um hiato, de síncope e de desconhecido: há sempre pelo menos qualquer coisa ou alguém que não vemos, que não encontramos.” (*Ibid.*: 41). Portanto, um cinema da imagem fissurada, “ela própria fissura” (*Ibid.*: 41) por onde entra a poesia (lembre-se a definição de *caesura* na poesia de Hölderlin e Valéry que vimos no capítulo 2) e o cinema se mostra na “hesitação prolongada entre a imagem e o sentido” (Agamben, *op.cit.*: 317) enquanto *gesto de mostrar*.

Eis-nos diante de um grande plano de uma lata que rola⁵⁶ pela rua abaixo (ver Figura 10), eis-nos diante do plano que sintetiza a tensão dialéctica entre o movimento, da lata precisamente, e a imobilidade, da câmara fixa, entre o campo e o fora-de-campo, que nos oculta o último mostrando-nos tudo o que excede, escapa ao primeiro.

⁵⁶ Encontramos um plano semelhante em *O vento nos levará*, sendo que nele o que rola pela terra é uma maçã.



Figura 10 Fotograma de *Close-up*.

Trata-se possivelmente do *gesto de ocultação* mais sublime de todo o corpo cinematográfico de Kiarostami. Para lá do que o olhar contempla do visível, o fora-de-campo é imaginado, sentido. Neste linha, Renard fala-nos de uma convocação no espectador de um “campo imaginário” (Renard, *op.cit.*: 93), como ele é definido por Jean-Pierre Oudard, em comparação com o “campo ausente”.⁵⁷ O plano em questão, que se inscreve no realismo poético de Pier Paolo Pasolini – um plano estático sobre um objecto extra-diegético (Pasolini, 2000: 191) – não é senão expulsão, ou melhor, um desvio da atenção do espectador da narrativa, que segue o seu fluxo no fora-de-campo, o qual só podemos pressentir e esperar que, eventualmente, se revele no filme.

A prisão de Sabzian repete-se próximo do final do filme, mas a possibilidade de olhar que Kiarostami nos oferece é outra. No interior da casa dos Ahankha, o realizador substitui os planos-sequência por uma montagem de planos em campo/contra-campo, cujo ritmo acompanha os vários movimentos e acções que se desenrolam com a iminência da exposição da mentira que se anuncia do exterior da casa. Renard chama a atenção que a montagem aqui deve ser entendida do ponto de vista pasoliniano como uma continuidade (Renard, *op.cit.*: 95). Finalmente, num só plano é nos deixado ver o exacto momento da apreensão de Sabzian entre dois *travellings* laterais, o primeiro da entrada,

⁵⁷ C. Renard, *De la prolongation des plans*, cit., p. 93, nota de rodapé 5.

o segundo da saída. A profundidade do campo parece conferir à imagem o estatuto, a prova da sua verdade. Já não imaginamos, sabemos ou cremos saber, enfim vemos. A união do plano inicial no exterior da casa e este último no interior da mesma remete o referente do filme para uma dimensão exclusivamente fílmica, limitando e, por isso, ultrapassando a tentativa de uma representação fiel, se é que tal é possível, do real, pois que “em nenhum caso a imagem se constitui um duplo do real.” (*Ibid.*: 94). Neste sentido, a relação do cinema com o real assenta numa medição de forças na qual cada um resiste à apropriação do outro, preservando a dimensão de excesso e de intangibilidade do real face ao cinema.

Sobre as potencialidades do cinema, Agamben questionou-se, interpelando-nos – “Não faz o cinema sempre isso, transformar o real no possível e o possível no real?” (Agamben, *op.cit.*: 316). Aplicada ao caso de Sabzian, Kiarostami, em *Close-up*, vai ainda mais além – o realizador transforma o real no impossível e o impossível no real. Na primeira visita à casa dos Ahankha, Sabzian pede boleia ao filho mais velho na moto dele. Durante a viagem, conta-nos o filho durante o julgamento, Sabzian partilha com ele uma ideia para um filme: duas pessoas numa moto e um perde a carteira, ficando sem dinheiro. A ideia não era senão a situação em que se encontrava Sabzian naquele momento, numa motorizada com outra pessoa e sem dinheiro. No final do filme, Sabzian sai da prisão e encontra à sua espera Makhmalbaf. Juntos vão a casa da família Ahankha para Sabzian lhes pedir perdão. Pelo caminho, o realizador empresta-lhe dinheiro para que ele compre umas flores e partem os dois na moto. O *travelling* da viagem, que forma uma das imagens mais belas da obra de Kiarostami, realiza a ideia anteriormente descrita de Sabzian (ver Figura 11).



Figura 11 Fotograma de *Close-up*.

Os cortes intermitentes de som, que nos ocultam a conversa entre os dois, como se se tratasse de um segredo, invocam a atenção do espectador para o que se mostra – o cinema, o real e o possível num só. Propositados, estes cortes são responsáveis por uma descontinuidade, uma cisão entre o que vemos e o que ouvimos, a partir da qual, paradoxalmente, se cria uma continuidade na atenção do espectador. Neste sentido, como dá conta Renard, a oposição entre ficção e real torna-se um falso problema em *Close-up* (Renard, *op.cit.*: 93), porque Kiarostami se liberta das pretensões realistas do documentário, dando lugar ao real que excede a ficção precisamente a partir dela. Nesse momento, ele e Makhmalbaf tornam-se quase indistinguíveis – “Sabzian é e não é Sabzian, ele tornou-se a verdade da sua mentira, ele tornou-se narrativa.” (Comolli, *op.cit.*: 297). Sem que o saiba, Sabzian concretiza o seu desejo – fazer cinema, ser cinema – e “a realidade só se torna real na medida em que realiza o seu desejo” (Stiegler, *op.cit.*: 47), na medida em que se torna cinema.

3.2.2 O gesto de mostrar final de *O sabor da cereja*

Na obra do realizador iraniano, *O sabor da cereja* (1997) é, a nosso ver, o epítome da complexificação das relações entre representação e real. Sob a égide do *gesto de mostrar*, *O sabor da cereja* abre a representação para uma dimensão ética, excedendo-a tanto em termos epistemológicos como estéticos, na figura do sujeito ético que experiencia o mundo através do olhar. Esse sujeito é Badii (Homayoun Ershadi), que procura alguém que o enterre depois de cometer suicídio, numa sepultura por ele previamente escavada. Esse alguém deverá certificar-se se sobreviveu, ajudando-o a sair da sepultura caso continue vivo pela manhã. Eis como Ishaghpour nos descreve Badii: “O senhor Badii é uma pessoa singular: a solidão, o sofrimento e a angústia marcam o seu rosto e cada um dos seus gestos, e ao mesmo tempo ele apresenta uma questão abstracta sem nada de particularmente determinado.” (Ishaghpour, *op.cit.*: 90).

Antes que o propósito de Badii se revele, permanecendo um mistério para lá do filme, são necessários mais de vinte minutos a viajar com o carro de Badii pelas paisagens geográficas e humanas de Terão. Sobre o início deste filme paira um eco de *E a vida continua*, em resultado da partilha de uma lacuna temporal, uma ausência que deixa o espectador à mercê de uma infinidade de motivos, de narrativas, de possíveis filmes. Trata-se, pois, de um vazio intencional, cujo preenchimento cabe ao espectador. Lembre-se o primeiro plano de *E a vida continua* – no interior de uma cabine de portagens, só após sete carros vemos chegar o carro de Farhad Kheradmand, podendo ter sido qualquer um deles o motor do filme sem que nenhum o tenha *verdadeiramente* sido. A respeito de *O sabor da cereja*, Kiarostami explica-o do seguinte modo:

“Comecei a trabalhar sobre o tema da espera, sobre os espaços vazios. Sei que é preciso ter coragem para *mostrar* o nada, mas essa coragem era estimulada pela confiança que deposito no espectador, principalmente nestes tempos em que o cinema procura conquistar o público mostrando-lhe tudo.” (Kiarostami, 2004: 250).

No exercício dialéctico entre o *mostrar* e o *ocultar*, Kiarostami encontra a abertura para interpelar o nascimento do olhar no espectador, a quem o que é dado a ver exige tanto a espera quanto a atenção. Portanto, exige *presença* perante o cinema e um respeito por ele esvaziado da comum expectativa associada às narrativas clássicas.

São três as pessoas a entrar no carro de Badii: um jovem soldado curdo, um seminarista afegão e, por fim, um taxidermista turco. O facto de nenhum deles ser iraniano constitui um apontamento, subtilmente político, sobre a história conflituosa entre o Irão e países vizinhos, nomeadamente o Afeganistão e a Turquia. Cada um dos três que entra no carro corresponde a três encontros que, como dá conta Yann Calvet “representam uma maneira de pensar o mundo, um estado de espírito característico de uma certa experiência de vida” (Calvet, 2008: 44). Às personagens e ao espectador é ocultada a razão por detrás da decisão de Badii, sendo, por isso, o *gesto de ocultar* um meio de provocação de tensão entre espectador e filme. Esta omissão pode justificar-se à luz de uma tendência da atenção para uma experiência universal, sob a forma da pergunta “porque devo viver esta vida?” ou “porque devo continuar a viver esta vida?”, radicalizada no acto de suicídio. Um acto violento, mas também, e de acordo com Kiarostami, uma forma de liberdade na qual a vida devém uma escolha – a imanência da morte que, para constituir sentido, precisa de ser *atravessada*. Aquela que é possivelmente a decisão mais solitária (cometer suicídio) é remetida para uma dimensão ética através da procura pelo outro que confirme a concretização ou não do acto, pois “mesmo na sua morte, um homem precisa dos outros. Para lá da solidão absoluta, há, portanto, a necessidade desse apelo de Badii aos outros.” (Ishaghpour, *op.cit.*: 92).

Amplamente definido como um dos elementos fundamentais da obra de Kiarostami, o carro, elemento omnipresente da sua obra, assume-se em *O sabor da cereja* como o espaço da possibilidade de redenção pela alteridade. São três os homens que entram no carro, e todos os aqueles sob quais Badii deposita o seu olhar, devolvido por múltiplos olhares de diferentes interpelações e interpretações, os detentores do *gesto de mostrar*. São eles que se configuram enquanto *gesto de mostrar* no filme. O que reconhecemos ao longo do filme, no silêncio imperioso do rosto de Badii, é que na sua procura esconde-se, antes de mais, o anterior desejo de redenção, de salvação – esconde-se o princípio da vida. Um desejo inconcretizável apenas através do outro, da sua *presença*, do seu olhar, da sua atenção. Cada um deles, o soldado, o seminarista e o taxidermista, são *evidências* da procura, não pela morte, mas antes pela vida, que se abre inteira à possibilidade de olhar e olhar de novo. O único que se mostra disponível a aceder ao pedido de Badii é o taxidermista, cuja função laboral é precisamente a de embalsamar animais mortos para preservar o seu corpo. Todavia, a sua disponibilidade vem acompanhada de um monólogo sobre a sua própria tentativa de suicídio, da qual foi salvo

por cerejas, o mais pequeno milagre da natureza e da vida. Tão longo quanto o caminho que tomam, o monólogo assume a forma da paisagem que as estradas sinuosas desvelam, ocupa-a, como se aquelas preciosas palavras não pudessem pertencer às suas fisionomias, marcadas pelo desejo, passado ou presente, não importa, de desaparecimento, mas única e exclusivamente à natureza. Ei-lo:

“Perdeste toda a esperança? Já alguma vez olhaste para o céu quando acordas de manhã? Ao amanhecer, não queres ver o sol nascer? O vermelho e o amarelo do pôr do sol, já não o queres ver? Já viste a lua? Não queres ver as estrelas? A noite de lua cheia, não a queres voltar a ver? Queres fechar os olhos?”

Por favor, pela direita!

As pessoas do outro lado gostariam de dar uma olhadela aqui e tu queres ir a correr para lá!

Nunca mais queres beber água de uma nascente? Ou lavar a cara com essa água?

Vira à direita!

Se olhares para as quatro estações do ano, cada estação traz frutos. No verão, há fruta, no outono também, no inverno há fruta diferente e na primavera também. Nenhuma mãe consegue encher o seu frigorífico com tanta variedade de fruta para os seus filhos. Nenhuma mãe pode fazer tanto pelos seus filhos como Deus faz pelas suas criaturas. Queres recusar tudo isso? Queres renunciar a tudo isso? Queres renunciar ao sabor da cereja?”

O nascer do sol na madrugada, o céu da manhã, os tons vermelhos e amarelos do pôr do sol, as estrelas, a lua. Por fim, sentir de novo o sabor da cereja. A partir do discurso do taxidermista, o filme apenas mostra. Desaparece o texto, a palavra, o som, e ergue-se o silêncio do *gesto de mostrar* da imagem, enfim, do cinema. Esta sequência “esbarra” contra os limites da linguagem, no sentido wittgensteiniano, porque a sua “expressão consumada” (19.9.1916), isto é, constituir-se como esperança e redenção para Badii, é o olhar. Nada do que foi dito pelo taxidermista ganha sentido para o espectador até que lhe seja *mostrado*, revelando os limites do *dizer* perante o *mostrar*. Por isso, é silencioso o plano geral de Badii a observar a cidade ao final do dia – nada do que pode ser dito ultrapassa o poder do que é mostrado. Até ao fim, cada possibilidade de vida descrita por

ele será a *evidência* de cada plano. Olharemos novamente os tons vermelhos e amarelos do pôr do sol sobre a cidade (ver Figura 12), a lua, e, por fim, o céu da manhã.



Figura 12 Fotograma de *O sabor da cereja*.

E nessa sequência, olharemos, reconheceremos “o trajecto abstracto no céu de um avião supersónico (*Close-up*); crianças a gritar num parque infantil (*Onde fica a casa do meu amigo?*, *Mashgh-e Shab* (*Trabalhos de casa*, 1989)), a cidade sob um sol ofuscado pela poluição (*Gozarash* (*O relatório*, 1977)), diante da qual o senhor Badii permanece sentado até ao anoitecer”, que Ishaghpour identifica como auto-citações (Ishaghpour, *op.cit.*: 96), um processo comum à obra de Kiarostami. Em suma, o cinema ele próprio, que se mostra enquanto tal ao nosso olhar atento, disponível, envolvido, curioso, interessado, que realiza a vida como a nossa e do cinema *raison d'être*.

Tal como em *E a vida continua*, no qual nunca nos é revelado o destino dos irmãos protagonistas de *Onde fica a casa do meu amigo?* após o sismo, o destino de Badii também nunca nos será revelado. Bergala, no seguimento do duplo começo contido nos filmes do cineasta, o do filme e o da história, dá conta de um fim sem final,

especificamente no caso de *O sabor da cereja*, mas também, como veremos adiante, em *E a vida continua*. No primeiro filme, o fim, e não o final, assume uma nova forma, não menos aberta do que nos filmes anteriores, mas sim tão enigmática quanto a morte que anuncia, da qual o cinema, mais do que qualquer outra arte, é índice vivo, ou, como afirma Bergala, “na imagem [em movimento], a morte é ainda viva.” (Bergala, *op.cit.*:45). A distinção entre o fim e o final é determinada pelo plano preto, a *imagem da morte*, que é verdadeiramente aquilo que os separa. O preto, que dá lugar a essa imagem, surge do escurecimento absoluto do grande plano do rosto de Badii deitado na sepultura da sua morte (ver Figura 13). Unicamente interpelado pelo contra-campo do céu tempestuoso e pela aparição fugaz e luminosa da lua, Badii possui nesse instante “um olhar direccionado para a própria luz.” (Nancy, *op.cit.*: 37).

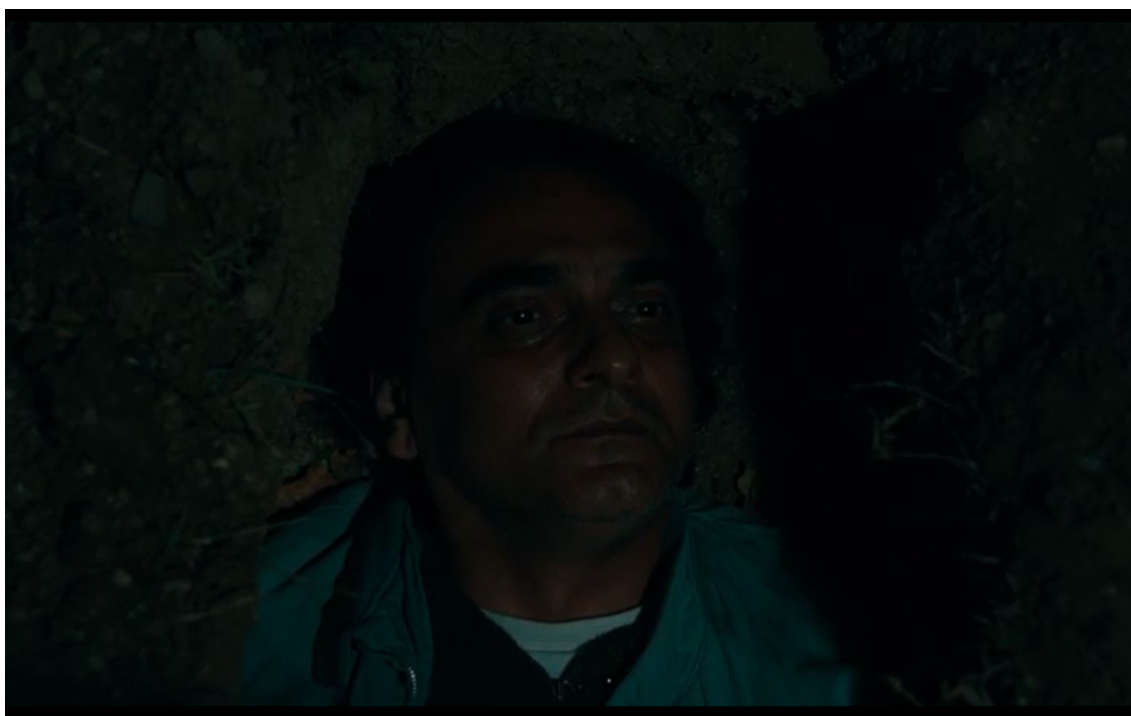


Figura 13 Fotograma de *O sabor da cereja*.

Por um lado, a separação entre o fim e o final corresponde, a nível formal, a uma união entre documentário e ficção. Ao surgir como intervalo (ou interstício em termos deleuzianos) entre a ficção e o documentário, Kiarostami opera uma fusão entre os dois géneros, apagando a fronteira que os distingue ao ponto da sua quase total indistinção. O

embrulhar de um no outro, o surgir do primeiro no último e vice-versa, mais do que um meio, na verdade, mais do que um estilo do realizador iraniano, é também igualmente o próprio objecto do filme. Por outro lado, considerado por Gilles Deleuze como um marco incontornável do cinema seu contemporâneo, cuja importância assenta, não na “maneira como [duas imagens] se associam, mas [n]o interstício entre duas imagens”, o plano preto resulta de uma “relação dialéctica entre a imagem e a sua ausência” (Deleuze, *op.cit.*: 313). Em *O sabor da cereja*, essa relação assume a forma de um confronto essencial tornado visível entre a morte (simbolizada na ausência da imagem) e a vida (simbolizada na imagem e, em sentido geral, no cinema), entre o espectador e o filme. É preciso não esquecer que na obra de Kiarostami, alerta-nos Sabouraud, “o preto nunca é total, está sempre preso na sua tensão, na sua luta com a luz” (Sabouraud, *op.cit.*: 72). Dele perdura a vida, o fim cinematográfico que se sobrepõe à morte. Em entrevista a Michel Ciment e Stéphane Goudet, Kiarostami confessa a sua intenção em relação a esta sequência final do filme:

“É um epílogo que mostra simplesmente que, independentemente do que se passou com a personagem principal, a vida continua. (...) Eu queria deixar registada a consciência da morte, a ideia da morte, que só o cinema torna aceitável. Essa ideia ocorre quando a escuridão se impõe, quando todas as luzes se apagam na tela. A lua desaparece atrás das nuvens, e tudo fica escuro. Percebemos, então, que não há mais nada. Pois a vida vem da luz. Aqui, o cinema e a vida formam um único. Porque o cinema, ele também, é luz. (...) Quando o verde da primavera retorna, é, a um só tempo, a ressurreição da vida e da imagem. Quase sempre, quando uma pessoa morre, nosso primeiro gesto é fechar seus olhos. Agimos como se recolocássemos a tampa sobre a lente de uma câmara fotográfica. Todo filme é um documentário sobre a vida, ele prova sua existência, sua persistência. A filmagem em vídeo está ali, simplesmente, para revelar o retorno da primavera.” (Kiarostami, 2016: 163-164)

Com efeito, sem que a morte se cumpra, a escuridão final é inesperadamente interrompida, ao fim de cerca de um minuto e meio, pela luz do sol matinal de um *post scriptum* ao filme com imagens vídeo da rodagem, nas quais vemos um esquadrão militar em exercício, o actor, o próprio Kiarostami e outros elementos da sua equipa de filmagens. Impõe-se uma escolha dramática, como a caracteriza Ishaghpour, entre o suicídio ou o cinema, através da qual o cinema se revela como o “caminho de sobrevivência: em todos os sentidos do termo.” (Ishaghpour, *op.cit.*: 97). O cinema,

portanto, como ressurreição. Próximas da forma documental, essas imagens causam um abalo no olhar e na crença do espectador, outrora, segundo Sabouraud, “privado do seu poder” pela “angústia de morte materializada na interrupção do fluxo de imagens e sons.” (Sabouraud, *op.cit.*: 69), isto é, pelo plano preto antecedente. O espectador é, então, nessa passagem da noite para o dia, da morte para a vida, simultaneamente tomado pela dúvida e fascínio que confirmam uma existência, uma *presença* – a do cinema enquanto *gesto de mostrar* do real, da vida e não a sua representação, a sua única verdade possível.

3.3 Sobre uma poética do real em Kiarostami – o cinema enquanto *gesto de mostrar* e as suas implicações éticas

3.3.1 O real ambíguo, a imagem aberta e a multiplicidade de sentido

Historicamente, o cinema tem sido pensado sob a égide de dois polos – o ficcional e o documental. Objecto de estudo por excelência das teorias do cinema, a tensão entre os dois foi poucas vezes revelada e ultrapassada como em Kiarostami. Entre os realizadores que habitaram um espaço intermédio, por vezes indecifrável e indefinível entre ambos, encontra-se Kiarostami. A excepcionalidade da sua obra face ao problema da representação, sobretudo imposto por esta dicotomia, é justificada por Alain Bergala pela ausência de escolha “entre dois reputados postulados contraditórios do cinema: um cinema da captação da realidade e um cinema conceptual, um cinema de improvisação e um cinema da geometria; um cinema da narrativa linear clássica e um cinema da repetição, da circularidade; [...] Kiarostami é ao mesmo tempo baziniano e anti-baziniano, simultaneamente e sem contradição.” (Bergala, 2008: 103). Esse espaço intermédio consiste na abertura da imagem para a ambiguidade do real e da relação do cinema com ele, a partir da qual se prolifera o sentido do filme no espectador. É o espaço por excelência da relação do espectador com o filme. Segundo Comolli,

“O entre-dois seria a fórmula preferida do cinema de Kiarostami: entre o primeiro andar e o térreo, entre o actor e a personagem, entre a confissão do artifício cinematográfico e a sua denegação, entre a rota principal e os caminhos laterais,

o elo cinematográfico seria ao mesmo tempo estabelecido e desfeito, retomado e perdido.” (Comolli, *op.cit.*: 300).

A medida da proximidade do espectador com o filme assenta na ambiguidade para o qual é repetidamente lançado por Kiarostami. Tal como o real filmado, o que se mostra deve ser olhado, reconhecido a partir de um lugar também ele de ambiguidade. Sendo um conceito fundamental do cinema de Kiarostami, ele é impulsionado por outro conceito, não de menor importância, a saber a imagem aberta. Na verdade, ela é uma característica estético-formal elementar do Novo Cinema iraniano, que se define em parte pela intenção de abrir o significado do filme a múltiplas possibilidades, originando, deste modo, a ambiguidade de que falamos, e colocando o espectador no seio das questões – repetimos, a forma por excelência do *gesto de mostrar* – que sempre ficam por responder nos filmes de Kiarostami.

Em *The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema*, Shohini Chaudhuri e Howard Finn tentam definir e classificar a imagem-aberta como imagens “ambíguas e epifânicas” (2003: 38), contudo não necessariamente fora do âmbito do ordinário. A partir da teoria do realismo poético de Pasolini, da noção de *stasis*⁵⁸ como é definida por Paul Schrader em *O Estilo Transcendental no Cinema - Ozu, Bresson, Dreyer* (2023), e o conceito deleuziano de *imagem-tempo*, os autores procuram destacar a presença desta categoria de imagens no movimento cinematográfico iraniano dos anos 1990. Entre as várias formas da imagem aberta enumeradas pelos autores do artigo em questão, destacamos as principais e mais expressivas nos filmes em análise: o “começar sem começar” e “acabar sem acabar” (Bergala, 2004: 43), duas faces do *gesto de ocultar* kiarostamianos; os finais abertos, isto é, inconclusivos, pelo menos do ponto de vista narrativo; e alguns, não todos, planos-sequência e planos fixos, que operam uma síntese, diremos, do estilo, da obra de Kiarostami.

À exceção de *Close-up*⁵⁹, os filmes da década de 1990 do cineasta possuem o duplo processo de “começar sem começar” e “acabar sem acabar”, considerados por Bergala uma escolha, a qual implica um sacrifício, semelhante à ideia de subtração do visível a que obriga o enquadramento, de que nos fala Comolli. Na escolha estão

⁵⁸ Uma possível ilustração deste conceito nos filmes de Kiarostami é o último plano de *Close-up*, no qual Kiarostami congela o rosto de Sbazian, sobre o qual aparecem os créditos do filme.

⁵⁹ Embora esta possa não ser a única razão, Kiarostami, em entrevista Jean-Pierre Limosin, confessa: “Acho que é preciso separar *Close-up* de todos os meus outros filmes.” (Kiarostami, 1995: 18).

implicados todos os possíveis filmes que Kiarostami podia ter feito e não fez, e para os quais reserva um tempo inicial de atenção na omissão do motivo narrativo ou da acção principal dos filmes, no qual opera a imaginação do espectador. Por um lado, pelo “começo do filme sem começar a história” (*Ibid.*: 44), do quais são exemplos *E a vida continua*, *Através das oliveiras* e *O sabor da cereja*. Relacionando o começo dos dois primeiros filmes mencionados, Sabouraud afirma que “se trata de introduzir o processo ficcional progressivamente no interior de uma realidade que se afirma pela interpelação do espectador” (Sabouraud, *op.cit.*: 89). Por outro lado, pelo desvio que introduz o vazio no campo e preenche o fora-de-campo das infinitas possibilidades a serem imaginadas. Falamos, evidentemente, do plano da lata que rola em *Close-up*. Em nenhum outro momento, esse plano fixo tem a responsabilidade de inserir o filme no fluxo de vida do espectador, elevando-o ao estatuto de testemunha, para quem o filme ressoa além da projecção. Os *fins sem final* de Kiarostami, que ficaram conhecidos como finais abertos, possuem um duplo sentido à luz da sua capacidade para *mostrar* ocultando, a saber: a abertura do filme para o real filmado, para a qual é de maior importância outro aspecto formal característico dos filmes de Kiarostami, o cruzamento entre documentário e ficção, em última instância, o desaparecimento da distinção entre ambos; e a abertura do filme para o espectador, onde coincidem duas experiências, a partir das quais o espectador inscreve nos vazios kiarostamianos a experiência da sua realidade – a vida constitui o filme e o filme constitui-se na vida. Com efeito, Sabouraud, em concordância com Comolli, considera que “[...] os filmes de Kiarostami criam uma nova relação, um novo entre-dois, entre o espectador e o filme, a meio caminho da experiência de vida e da experiência habitual da sala de cinema.” (Sabouraud, *op.cit.*: 38).

Entre as diferentes relações que João Bénard da Costa estabeleceu entre os filmes de Kiarostami, questionando e extravasando o encerramento, mais prosaico do que poético, da trilogia sobre si própria, destaca-se o elo entre *E a vida continua* e *O sabor da cereja*. Por demais óbvia, a proximidade entre os dois filmes gera-se, em primeiro lugar e de forma mais evidente, porque “em ambos é viajando que se aprende a viajar e sendo que em ambos o sentido da viagem só é revelado no termo dela.” (Bénard da Costa, *op.cit.*: 781). Esse sentido é, como sabemos, o da vida elevando-se da *caesura* inescapável da morte. Os dois filmes desdobram-se entre a repetição (movimento e continuidade) e suspensão (morte e escuridão). Emmanuel Siety, por sua vez, partilha com Bénard da Costa a relação que estabelece entre ambos. Porém, Siety estreita essa relação, uma vez

que a circunscreve a duas sequências, a saber: o começo (sem começar) de *E a vida continua* e o final (sem fim) de *O sabor da cereja* (Siety, *op.cit.*: 501):

“Esta sequência redistribui todos os termos do prólogo de *E a vida continua*: a criança-espectador deitada no banco de trás, olhando para cima; a sombra e a luz do túnel no seu rosto; e, no final da noite, a *presença* do cinema (em *O sabor da cereja* é a filmagem de uma sequência do filme, captada em vídeo) que é simultaneamente uma restauração do mundo e uma afirmação da vida depois da dor e da morte. Em ambos os filmes, o eclipse de um olhar (o da criança no banco de trás, o do homem no seu buraco) e a incerteza do que o substitui expõem-nos subitamente a ver, sem desvios.” (*Ibid.*: 505)

O que está em causa para Siety é o jogo entre a luminosidade e a escuridão, símbolos da noite e do dia, da vida e da morte. Em *E a vida continua*, o rosto da criança sonolenta que se desvanece pouco a pouco, instante de luz a instante de escuridão, com a entrada no túnel (ver Figura 14); em *O sabor da cereja*, o rosto de Badii, deitado na sepultura, diante do céu tempestuoso, apenas visível à luz do surgimento breve da lua entre as nuvens (ver Figura 15).



Figura 14 Fotograma de *E a vida continua*.



Figura 15 Fotograma de *O sabor da cereja*.

Voltemos a nossa atenção para o filme *Através das oliveiras*, cuja sequência final, a par de *E a vida continua* e *O sabor da cereja*, se tornou um dos mais paradigmáticos finais abertos, designação pela qual ficaram conhecidos os *fins sem final*, o “acabar sem acabar” na obra de Kiarostami, porque ambíguos, irresolúveis e enigmáticos. Terminadas as filmagens, gera-se o problema do transporte de regresso a casa. No tempo de espera por uma solução vinda da equipa, Tahereh decide caminhar até casa. Imóvel e angustiado pela possibilidade de não voltar a ver Tahereh, Hossein tenta alertar a equipa enquanto olha Tahereh desaparecer do seu campo visível. Incitado pelo realizador, Hossein parte atrás da sua jovem amada, desaparecendo também ele do campo visível do realizador. *Através das oliveiras*, Hossein persiste na obtenção de uma resposta ao pedido de casamento, para “viverem juntos, de mão dada”, diz-lhe (ver Figura 16).



Figura 16 Fotograma de *Através das oliveiras*.

Tudo se resume a um olhar de Tahereh no cemitério, para o qual Hossein exige uma explicação face ao seu silêncio insuperável. Hossein detém-se e Tahereh avança por um caminho que se revela, em vários planos gerais, em forma de ziguezague. Ao escapar-lhe novamente do olhar por detrás de uma árvore que se encontra no cimo da colina, Hossein parte novamente atrás Tahereh e um grande plano restitui ao último filme a imagem-síntese dos dois filmes anteriores – a totalidade do caminho em ziguezague que irrompe por uma colina até ao cimo assinalado pela presença de uma só árvore (ver Figura 17).



Figura 17 Fotograma de *Através das oliveiras*.

Desde o início da sequência que descrevemos, o final das filmagens, até à chegada de Hossein ao cimo da colina, a montagem em campo/contra-campo mostra um jogo de olhares entre o visível – no plano – e os seus limites – o que excede, ultrapassa o plano ao sair dele. À semelhança de *E a vida continua*, o plano final é um “imenso [leia-se pleno] *plongée*”. A câmara imobiliza-se no cimo da colina “e num imenso e inadjectivável plano geral” (Bénard, *op.cit.*: 807) retém-nos na observação, à medida da distância, as figuras de Hossein e Tahereh tornarem-se mais pequenas, “mais longe, cada vez mais longe, eles sempre móveis, a câmara sempre imóvel.” (*Ibid.*: 807) (ver Figura 18).



Figura 18 Fotograma de *Através das oliveiras*.

Cessa a conversa entre eles e multiplicam-se as interpretações sobre a corrida de Hossein de regresso até nós, ao som do *Concerto para Oboé e Cordas*, de Domenico Cimarosa, interpretado pela Orquestra Sinfónica de Bamberg. Não sabemos, nunca saberemos se Hossein obteve a tão desejada resposta, se essa resposta foi um sim e a corrida era então uma corrida de jubilação, se foi um não e Hossein podia finalmente desistir. Como Bénard da Costa o afirma, de nada podemos estar certos. A única certeza que nos resta é a de “que vimos a mais fantástica e a mais real das histórias de amor” (*Ibid.*: 807).

A impossibilidade de sabermos constitui o gesto final de abertura do filme. Com o privilégio da abertura, Kiarostami preserva nos seus filmes uma indeterminação, um incontável, em última instância apelidado de real, do qual faz nascer o “diálogo entre o mundo e o cinema” (Ishaghpour, *op.cit.*: 72). Para Kiarostami, “é necessário pensar num cinema inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir e preencher as lacunas.” (Kiarostami, 2001: 89). Isto é, é necessário destinar ao espectador um espaço sem limites definidos, “a não ser os que são determinados pela ética do olhar.” (Hernandez Cardoso, *op.cit.*: 19), no qual o espectador se inscreve no filme e se deixa ser inscrito por ele, nem que seja como ecos de uma experiência de cinema. Apesar de nada sabermos, de nada ser certo sobre o destino das personagens, resta-nos sempre a evidência de que nos

deparamos com “uma coisa nova, que é o Cinema ele próprio.” (Kiarostami, 2009: 26), isto é, que o cinema se nos mostrou, que ele é real.

3.3.2 A necessidade do olhar como mediação, condição e interrogação – o gesto de mostrar

Em *L'évidence du film*, Jean-Luc Nancy afasta o cinema de Kiarostami de uma análise centrada no problema da representação, ou melhor, para lá do problema da representação que atravessa a história do cinema, para o inscrever num “axioma do olhar: a *evidência* e a certeza de um olhar cinematográfico como atenção ao mundo e à sua verdade.” (Nancy, *op.cit.*: 13 – 15) Por verdade do mundo entenda-se aqui a sua ambiguidade. Com efeito, essa ambiguidade impõe uma necessidade de olhar que não se esgota nem “num olhar sobre a representação nem num olhar representativo.” (*Ibid.*: 15). Mas antes, num olhar que provém do verbo ver “como gesto activo, apropriação, interpretação, decifração; ver como “estar envolvido em” (Sabouraud, *op.cit.*: 79). Sabouraud invoca nesta definição sobretudo o olhar do espectador, aquele cujo envolvimento através do olhar é apelado, mobilizado diria Nancy, por Kiarostami nos seus filmes. Um olhar que, descreve-nos Nancy:

“não é cativo, e se é cativado, é porque é exigido, mobilizado. Isto não acontece sem uma certa pressão que o torna uma obrigação: a captação de imagens é claramente um *ethos*, uma disposição e uma forma de encarar o mundo.” (Nancy, *op.cit.*: 17).

Portanto, se o cinema é “um *ethos*, uma disposição e uma forma de encarar o mundo”, ele implica, evidentemente, um sujeito portador do olhar. Aliás, o olhar forma uma trindade de sujeitos, uma vez que nele “convergem três pontos de vista: o da personagem, o do realizador e o do espectador.” (Sabouraud, *op.cit.*: 76). É justamente em relação ao olhar que eles depositam e direccionam ao mundo que Nancy introduz o conceito de *evidência*. Uma vez que o real não pode ser absolutamente dado pelo cinema (nem platónica, nem empiricamente, afirma), a *evidência* também não, sendo que ela “mostra-se se olharmos com atenção suficiente.” (Nancy, *op.cit.*: 19). Olhar passa então a ser o horizonte das imagens e dos signos, ou da linguagem cinematográfica, e o real o

horizonte do primeiro. A partir deste movimento, Nancy afasta o cinema da representação para o aproximar da noção de *presença*. Neste sentido,

“O cinema, aqui, está muito longe de ser uma visão que se limita a ‘ver’ (que olha ‘para ver’): ele impõe-se como a potencialização de um olhar. Se este olhar zela por aquilo que olha, terá zelado pelo real: precisamente por aquilo que resiste à absorção em visões (‘visões do mundo’, representações, imaginações)”. (*Ibid.*: 19).

Sabouraud chama a atenção para a necessidade de problematizar a distinção operada por Nancy entre representação e olhar. Ele fá-lo com o objectivo de reiterar que, apesar de tudo, a representação está sempre em causa quando se pensa o cinema. No entanto, a problematização de Sabouraud não fica clara, pois parece-nos impulsionada por uma leitura equivocada da proposta de Nancy. A abertura de sentido, a indeterminação ou incompletude dos filmes de Kiarostami não esgotam o axioma do olhar em que consiste o cinema do realizador. Nancy propõe justamente que se pense o cinema de outro modo, de um outro centro que não a representação, do qual não desaparece a linguagem cinematográfica (imagens e signos), para dele construir sentido ético em relação ao mundo, ao real, ao sujeito e não apenas sentidos mimético ou puramente estético. Aliás, as imagens e os signos não só não desaparecem como, diz-nos Nancy, se afirmam como nunca (*Ibid.*: 31). Estamos de acordo que há “representação, organização e construção nesta obra” (Sabouraud, *op.cit.*: 93), isto é, que há *mise-en-scène*, mas estamos igualmente convictos com Nancy de que há algo para lá disso, que mais não seja a continuidade e prevalência da vida. Neste sentido, “o olhar cinematográfico torna-se condição e não uma representação” (Nancy, *op.cit.*: 53), justamente condição da relação com o real, com o mundo. Um outro exemplo ajuda a clarificar – a *mise-en-abîme*. A respeito desta técnica, na qual a representação se desdobra em múltiplas facetas contidas uma na outra, é necessário notar que o cinema de Kiarostami não se esgota no artifício da *mise-en-abîme*, tal como não se esgota na indeterminação, incompletude, etc. sob pena de se encerrar sobre si próprio e nada mais completar que a função representativa do cinema, seja do real, seja de si mesmo.

Neste sentido, Kiarostami, herdeiro do neo-realismo, escapa ao enquadramento realista do real, ou seja, não se deixa prender pela reprodução ou *mimesis*, pulsão característica do Ocidente, substituída pela mobilização do olhar, segundo Nancy (*op.*

cit.: 17). Todavia, se estendermos o problema da representação ao olhar, como o faz o filósofo francês, constatamos um duplo sentido de olhar contido nesses filmes: o olhar sobre o mundo e o olhar do cinema sobre si próprio, ambos necessários um ao outro e dificilmente distinguíveis. Nele estão contidos, antes de mais, três outros olhares que se devem encontrar e ademais confrontar, nos quais convergem três pontos de vista – o da personagem, o do realizador e o do espectador – que se depositam no filme enquanto *gesto de mostrar*. Quando Nancy se refere a uma mobilização do olhar por parte de Kiarostami, ele fá-lo na perspectiva das palavras de D. W. Griffith, “*to make you see*” (em português “fazer-te ver”) (Griffith apud Hernandez Cardoso, 2019: 15), nas palavras do filósofo, “*ouvrir les yeux*” (em português “abrir os olhos”) (Nancy, *op. cit.*: 17), como o primeiro gesto da abertura para o mundo que o *gesto de mostrar* provoca. Neste sentido, esse mesmo gesto inscreve-se na esfera da ética, porque “a captação de imagens é claramente um *ethos*, uma disposição e uma forma de encarar o mundo.” (*Ibid.*: 17). É também necessário que esse olhar seja justo, como o entendiam Jacques Rivette em *De l'abjection* e, por consequência, Serge Daney em *Le travelling de Kapò*, e que Godard sintetizou em *Le vent d'est* (*Os ventos de este*, 1970) no axioma “*C'est pas juste une image, mais une image juste*”.⁶⁰ Pelas palavras de Daney, nunca as imagens belas, mas as imagens justas, que, no entanto, são belas porque são justas. Só neste sentido se pode compreender a gravidade de *E a vida continua*, que é um filme sobre o sismo sem absolutamente o ser.

A justiça de um olhar exige uma distância relativamente ao objecto olhado. Como não poderia deixar de ser, o *gesto de ocultar* nasce, simultaneamente, da necessidade de olhar e da justiça da imagem que mostra esse olhar. O *gesto de ocultar* é, portanto, se assim o quisermos, a medida da distância, e não um limite, exigida pelo *ethos* do olhar. E o que é um olhar justo?

“O olhar justo é um respeito pela realidade que se olha, isto é, uma atenção e uma abertura à força dessa realidade e à sua exterioridade absoluta: o olhar não captará essa força, deixá-la-á comunicar-se a ela, ou comunicar-se-á com ela. Em última análise, olhar não é outra coisa senão pensar o real, pôr-se à prova de um sentido sobre o qual não temos qualquer controlo.” (*Ibid.*: 39)

⁶⁰ “Não é apenas uma imagem, mas uma imagem justa.” Optou-se por manter no corpo do texto a frase na língua original pelo jogo de palavras articulado com “juste”, dificilmente, ou até mesmo impossível, de traduzir para português.

Com efeito, o olhar justo ou a justiça do olhar que advém da realização do real, “que torna possível um olhar respeitoso” (*Ibid.*: 39), envolve e envolve-se em alteridade. Por alteridade Nancy entende a existência de um olhar outro, de uma pluralidade de olhares outros, que correspondem “a relações com o real e o sentido” (*Ibid.*: 41). No cinema de Abbas Kiarostami, figura-se o real, que, enquanto *presença*, se reconfigura numa poética de reconstituição⁶¹, isto é, num movimento de poetização e re-encantação éticas, e não apenas estéticas, do mundo.

“[...] Em geral, Kiarostami não se limita a registrar e reproduzir a realidade: não estamos nem no imediato nem numa relação tautológica. A realidade tem de ser deformada, quebrada, abstracta para ser reconstruída a outro nível. A realidade é o objetivo, não é um dado adquirido. No entanto, o que distingue Kiarostami é a sua vontade, o seu desejo de restaurar e redescobrir a impressão do imediato, rompendo com ele desde o início, e de conseguir um respeito pelas coisas - e pela sua aparência, pela sua *presença* - que é ele próprio o resultado de uma elaboração.” (Ishaghpour, *op.cit.*: 18)

Cabe-nos fazer nascer do conceito de Nancy de olhar o *gesto de mostrar*, ao qual pouca ou nenhuma atenção é dada pelo filósofo. Ao invés de pensarmos que o real se comunica ao olhar, e vice-versa, pois que a comunicação nos parece problemática neste ponto ao atribuir uma função à relação entre o olhar e o real, introduzimos o *gesto de mostrar* no sentido em que o real se mostra ao olhar. No sentido propriamente agambeniano, o *gesto de mostrar* afirma-se, entre o olhar e o real, como a potência da comunicação, isto é, da relação possível de estabelecer entre eles. Não se trata, todavia, de estabelecer dois polos, cujo meio seria o *gesto de mostrar*, mas de compreendê-los entrelaçados uns nos outros, porque o olhar justo é aquele que se direcciona à realidade e só o faz na medida em que um se mostra no outro e vice-versa. A comunicação de uma comunicabilidade, portanto, da sua própria potência, contida na actualização, é o que deixa emanar do real uma multiplicidade de sentidos, e não um único sentido.

Se o cinema de Kiarostami é a revelação do real, um *gesto de mostrar*, é-o porque o que mostra é precisamente a ambiguidade do real, a impossibilidade de o conter todo e absoluto num só sentido, numa só verdade, num só enquadramento. Por isso é que a verdade do plano visível é tão verdadeira quanto a do fora de campo, invisível, e este é

⁶¹ Expressão de Ishaghpour (2000, 68).

tão, e por vezes mais, presente do que o anterior. E nunca um olhar só é aquele que nos é dado a ver ou entrever – pelas janelas vitrais que iluminam a noite em *Onde fica a casa do meu amigo?* e a porta da sala de aula que o inaugura; pelos retrovisores e janelas dos carros em *Close-up*, *E a vida continua* e *O sabor da cereja*, assim como pelas vidraças do museu onde trabalha o taxidermista e pelas janelas do apartamento de Badii. E também nas relações portadoras do olhar nas quais o olhar se desdobra, multiplica – entre mãe e filho, aluno e professor, dois amigos, dois desconhecidos, pai e filho, criança e adulto, homem e mulher, etc. Por fim, na *presença* e ausência, aparência e realidade, escuridão e luminosidade, dia e noite, exterior e interior, continuidade e descontinuidade, movimento e suspensão, enfim – vida e morte, como duas faces da mesma matéria, do mesmo gesto – do cinema enquanto *gesto de mostrar*.

CONCLUSÃO

Partindo do *gestural turn* desencadeado no ensaio *Notes on gesture*, de Giorgio Agamben, a presente dissertação procurou analisar o conceito agambeniano de *gesto* no âmbito do cinema, a partir da sua relação com a linguagem e o movimento. Tentámos mostrar que, segundo Agamben, a comunicabilidade do e pelo cinema dá-se no gesto enquanto *meio sem fim* que se mostra a si mesmo. À luz de tal definição, propusemo-nos a explorar o limite do seu paradigma com o conceito de *gesto de mostrar*, desdobrando e complexificando as relações entre o cinema e o real na obra de Abbas Kiarostami, inscrevendo-as num *regime de mostraçã*o. Com vista a defender o cinema enquanto *gesto de mostrar*, o qual ultrapassa a natureza representativa do meio cinematográfico, a relação entre os dois conceitos, gesto e *mostrar*, foi estabelecida, no primeiro capítulo, através da leitura e análise das duas obras principais da primeira fase da filosofia de Ludwig Wittgenstein, o *Tractatus Logico-Philosophicus* e a *Conferência sobre Ética* e, no segundo capítulo, das teses sobre o cinema e a linguagem de Agamben.

Historicamente, a análise do conceito de gesto revelou-se frutífera a nível inter e multidisciplinar, tendo assumido um lugar de destaque nas teorias do cinema desde Sergei Eisenstein. Porém, em maior ou menor grau, o conceito manteve-se difuso e evasivo, isto é, difícil de circunscrever e definir, e, por isso, insuficientemente sistematizado. Tal é o caso do uso deste conceito no ensaio de Agamben, uma das principais fontes bibliográficas deste estudo. A riqueza filosófica demonstrada por Agamben na problematização do gesto em relação com o cinema e a linguagem impôs a desconstrução e análise do ensaio em causa, tendo para efeitos de sustentação teórica a partir da referência conceptual de Agamben trazido à colação a distinção wittgensteiniana entre *dizer* e *mostrar*. Além de propormos uma definição de gesto, se a nossa defesa é o cinema enquanto *gesto de mostrar*, tornou-se necessário esclarecer o que se entende por *mostrar*. A noção de Wittgenstein está intimamente relacionada com a noção de Agamben através da analogia que ambos estabelecem, ainda que de modos diferentes, entre gesto e linguagem, cuja origem se encontra nas primeiras teses sobre a linguagem do filósofo austríaco.

A análise desenvolvida no primeiro capítulo sobre as configurações do conceito *gesto de mostrar* à luz da filosofia de Wittgenstein, acompanhadas posteriormente pelo

exame de noções fundamentais da ontologia, da ética e da estética do cinema, pretendeu enriquecer uma aproximação não hierarquizada e hierarquizante entre cinema e filosofia. O conceito wittgensteiniano de *mostrar* revelou-se, então, de capital importância porque implica a ética e a estética numa actividade do olhar fora do modelo lógico de representação da realidade. Esta foi a nossa base exploratória para a perspectivização de *um modo de olhar ético-estético* sobre o cinema. Enquanto expressão que escapa ao sistema tractariano, onde a lógica ocupa a posição axial de acesso ao mundo através da representação do mesmo em proposições obedientes de uma noção estrita de sentido, o gesto pertence ao domínio do *mostrar*. Portanto, o gesto é sempre *gesto de mostrar* e *mostrar* é oferecer a possibilidade de olhar enquanto meio de relação entre o sujeito ético e o mundo. Essa possibilidade dá lugar ao nascimento do espectador. Tratando-se de uma dissertação que propõe, no terceiro capítulo, uma análise do cinema de Abbas Kiarostami a partir do *gesto de mostrar*, a relação do espectador com o cinema assume particular relevância, pois é permanentemente invocada nos filmes que analisamos.

Na edificação de uma teoria em torno da questão central do ensaio *Notes on gesture* – “O que é o gesto?” –, encontramos no seio das preocupações filosóficas de Agamben o problema da articulação da linguagem com os seus limites sob a égide da distinção wittgensteiniana entre *dizer* e *mostrar*. Segundo o filósofo italiano, a palavra, enquanto meio de comunicação, só pode mostrar-se “no seu próprio ser um meio”, caso contrário teríamos de ter acesso a uma metalinguagem, em si mesma incomunicável através de palavras. O gesto, por analogia, é definido como “comunicação de uma comunicabilidade. Não tem precisamente nada a *dizer* porque o que mostra é o ser-na-linguagem do ser humano como pura medialidade.” (Agamben, 2000: 59). Por outras palavras, o gesto, situado na impossibilidade do *dizer*, pertence ao domínio do *mostrar*, na medida em que o que nele se exprime é o ser na linguagem, que não compete ao domínio do *dizer*, pois fica *sempre* aquém. No segundo capítulo, ficou clara a referência à filosofia crítica da linguagem no *Tractatus* de Wittgenstein, assim como referências às influências que Aristóteles, Walter Benjamin, Immanuel Kant e Gilles Deleuze, entre outros, exercem no edifício conceptual de Agamben.

Às questões orientadoras da nossa investigação – Que espécie de gesto constitui o olhar? E que espécie de gesto constitui o cinema enquanto olhar sobre o mundo? – afigurou-se fundamental a abertura do cinema à ética através do *gesto de mostrar*, que implica necessariamente o acto de olhar. Na linha de pensamento de Wittgenstein, a

definição de gesto proposta por Agamben como “*a exibição de uma medialidade [um meio sem fim]: é o processo de tornar visível um meio enquanto tal.*”⁶² (*Ibid.*: 58), remete-nos para a ética, ainda mais do que apenas para a estética. Porque o gesto é sempre *gesto de mostrar* e “[*o*] elemento do cinema é o gesto e não as imagens” (*Ibid.*: 55), concluímos que o cinema se inscreve, inevitavelmente, na dimensão da ética, e não apenas na dimensão da estética, cujo postulado principal seria o da representação. Neste sentido, o conceito de *gesto de mostrar* permitiu-nos avançar uma hipótese embrionária de um *regime de mostra*ção, no qual se complexificam as relações entre o cinema e o real, para lá dos regimes representativo e estético.

Para o empreendimento analítico em causa a questão sobre o modo como o cinema pode permitir que o real se mostre a si mesmo, com que o real “inexprimível” se mostre, é essencial para determinar as condições que permitem situar a obra de Kiarostami também no campo da reflexão ética. Seguindo o princípio de que “é nas escolhas formais que se joga a ética do cinema” (Hernandez Cardoso, 2019: 174), procedeu-se à análise dos elementos estético-formais mais expressivos de um conjunto de filmes de Kiarostami realizados na década de 1990: *Onde fica a casa do meu amigo?*; *E a vida continua...*; *Através das Oliveiras*; *Close-up*; e *O sabor da cereja*. Considerados obras-primas pela crítica e pela academia, na medida em que são paradigmáticos do estilo de Kiarostami e da Nova Vaga Iraniana, a intenção por detrás da escolha destes filmes assentou no desejo de *mostrar* o gesto do cinema neles veiculado, isto é, a arquitetura do dar a ver edificada pelo realizador iraniano.

No complexo tratamento das relações entre o cinema e o real, formalizadas sobretudo no cruzamento entre documentário e ficção levado a cabo pelo realizador nestes filmes, destacaram-se o *travelling*, a profundidade de campo, o plano fixo, o campo/contra-campo, o plano geral, a disjunção entre o som e a imagem, o *plongée*, entre outros, como escolhas formais que têm no seu horizonte o exercício do olhar na relação entre o espectador e o cinema. Se o cinema é “um *ethos*, uma disposição e uma forma de encarar o mundo”, como afirma Nancy, ele exige uma “mobilização do olhar” do espectador, a partir da qual o cinema penetra o mundo. Um olhar sobre o mundo, cujos limites “são determinados pela ética do olhar.” (*Ibid.*: 19). Não se trata de um “olhar sobre a representação, nem de um olhar representativo” (Nancy, 2001: 15), mas, acrescenta-se,

⁶² Itálico do autor.

de um olhar ético. Se, disse-no-lo Daney, o *gesto de mostrar* é aquele que *obriga* a ver, então também o *gesto de mostrar*, no qual o olhar se inscreve, é ele próprio ético. *Mostrar* e *olhar* configuram-se, portanto, não apenas como gestos *tout court*, mas sim como gesto ético-estético.

A relação entre a linguagem e o gesto, mas também a ética e a estética, enquanto objecto central desta dissertação, culmina na aproximação, outrora perspectivada por Gilles Deleuze (2015: 438), entre filosofia e cinema sob a égide da hipótese do cinema enquanto *gesto de mostrar*, pois “o cinema nada pode fazer além de nos *mostrar* o mundo como olhar.” (Comolli, 2008: 82). No cinema de Abbas Kiarostami, o real figura-se na constituição de um *regime de mostraçã*o enquanto movimento de poetização e re-encantação éticas, e não apenas estéticas, do mundo.

BIBLIOGRAFIA

- Abbott, Mathew (2018). *Abbas Kiarostami and Film-Philosophy*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Agamben, Giorgio (2000). “Notes on Gesture” (49-62). In *Means Without End: Notes on Politics*, trad. V. Binetti e C. Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____. (2004) “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”, trad. B. Holmes, In *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, T. McDonough (ed.). Londres: October.
- _____. (2013). “Kommerell, ou do gesto” (209-218), trad. A. Guerreiro. In *A Potência do Pensamento*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- _____. (2014). *Infância e História*, trad. H. Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Agostinho, Santo (1990). *Confissões* (Livro XI, 291-321), trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa.
- Andrew, Dudley (2013). *André Bazin*. Oxford: Oxford University Press.
- Aumont, Jacques (2004). O olho interminável: *cinema e pintura*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify.
- Azevedo, Leonel Lucas e Carvalho, Mário Jorge de (2015). *Uma conferência sobre ética*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. DOI: <http://doi.org/10.14195/978-989-26-0951-5> [Acedido a 9 de Fevereiro de 2023].
- Baggini, Julian (2003). “Alien Ways of Thinking: Mulhall’s *On Film*” (12-23). In *Film Philosophy* 7(3). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Bazin, André (2011). *Qu’est-ce que le cinema?*. Paris: Les Éditions du Cerf.

- Bénard da Costa, João (2019). *Escritos sobre cinema (778-808)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Benjamin, Walter (2004). “Critique of Violence” In *Selected writings 1913-1926* (236-252). M. Bullock e M. W. Jennings (eds.). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bergala, Alain (2004). *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du cinema.
- Bergson, Henri (2012). *Matière et mémoire*. Paris: Flammarion.
- Bernardet, Jean-Claude (2004). *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carl Wall, Thomas (2004). “The Time-Image: Deleuze, Cinema, and Perhaps Language”. In *Film-Philosophy* 8(2). DOI: <https://doi.org/10.3366/film.2004.0013> [Acedido a 15 de Março 2023].
- Chare, Nicholas e Watkins, Liz (eds.) (2017). *Gesture and Film. Signaling New Critical Perspectives*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Christensen, Anne-Marie (2004). “Wittgenstein and ethical norms: the question of ineffability visited and revisited” (121-134). In *ethic@ - An international Journal for Moral Philosophy* 3(2). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/view/14772/13493> [Acedido a 18 de Dezembro 2022].
- _____. (2012). “Wittgenstein on Aesthetics” (587-603). In *The Oxford Handbook of Wittgenstein*. O. Kuusela e M. McGinn (eds.). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Ciment, Michel e Goudet, Stéphane (1995). “Les six faces du cube. Entretien avec Abbas Kiarostami” In *Positif* 408.
- Ciment, Michel e Goudet, Stéphane (2016). “Entrevista com Abbas Kiarostami – uma abordagem existencialista da vida” (161-176), trad. E. A. Ribeiro. In *Abbas*

- Kiarostami. Um filme, cem histórias*. F. Savino e M. Chiaretti (eds). Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e Poder. A inocência perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Conant, James e Diamond, Cora (2004). “On Reading the Tractatus Resolutely” (42-97). In *Wittgenstein’s Lasting Influence*. M. Köbel e B. Weiss (eds.). Londres: Routledge.
- Conant, James (2000). “Elucidation and Nonsense in Frege and the early Wittgenstein” (174-217). In *The New Wittgenstein*. A. Crary e R. Read (eds.). Londres: Routledge.
- Cousins, Mark (2006). “Paradocumentary in Iran” (412-415). In *Imagining Reality*. M. Cousins e K. Macdonald (eds). Londres: Faber and Faber.
- Cox, Damian e Levine, Michael P. (2012). *Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Crespo, Nuno (2011). *Wittgenstein e a Estética*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Daney, Serge (1994). *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*. Paris: P.O.L éditeur.
- Deleuze, Gilles (2008). “Carta a Serge Daney: Optimismo, Pessimismo e Viagem” (88-102). In *Conversações 1972-1990*, trad. P. P. Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- _____. (2015). *A imagem-movimento. Cinema 1*, trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta.
- _____. (2015) *A imagem-tempo. Cinema 2*, trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta.
- Diamond, Cora (2000). “Ethics, imagination and the attractions of Wittgenstein’s Tractatus” (149-173). In *The New Wittgenstein*. A. Crary e R. Read (eds.). Londres: Routledge.

- Dubois, Philippe (2016). “Trace-Image to Fiction-Image: The unfolding of Theories of Photography from the '80s to the Present.” (155–166). In *October* (158). DOI: https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00275
- Engelmann, Paul (1967). *Letters from Ludwig Wittgenstein – With A Memoir*, trad. L. Furtmüller. B. F. McGuinness (ed.). Oxford: Basil Blackwell.
- Falzon, Christopher (2014). *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. Londres: Routledge.
- Frodon, Jean-Michel (2008). “Kiarostami, au-delà du cinema” (52-58). In *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Giavarini, Laurence e Jousse, Thierry (1992). “Entretien avec Abbas Kiarostami”. In *Cahiers du cinéma* 461.
- Gil, Fernando (2005). “Entre o aspecto e o eterno, a arte” (439-456). In *Modos de Evidência*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Gustafsson, Henrik e Grønstad, Asbjørn (eds.) (2014). *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. Nova Iorque: Bloomsbury.
- Hadot, Pierre (2004). *Wittgenstein et les limites du langage*. Paris : Librairie Philosophique Vrin.
- Hernandez Cardoso, Abílio (2019). *Dar a ver o que nos cega*. Lisboa: Edições 70.
- Ishaghpour, Youssef (2000). *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Tours: Farrago.
- Jacobs, Steven (2011). *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edimburgo: Edinburgh Film Studies.
- Jarvie, Ian (1987). *Philosophy of the Film*. Nova Iorque: Routledge.
- Kant, Immanuel (2017). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- Kiarostami, Abbas (2009). “Interview with Khatereh Khodaei” In *Offscreen* 13(1). Disponível em https://offscreen.com/view/shirin_kiarostami [Acedido a 7 de Agosto de 2023)
- Klagge, James C. e Nordmann, Alfred (eds.), (2003). *Ludwig Wittgenstein: Public and Private Occasions* (29-31). Lanham: Rowman and Littlefield Publishers.
- Koch, Gertrud (2018) “Langage des objets et geste filmique” (203-213). In *Geste filmé, gestes filmiques*. C. Blümlinger e M. Lavin (eds). Paris: Editions Mimésis.
- Malcolm, Norman (2001). *Ludwig Wittgenstein: A Memoir* (27-28). Oxford: Clarendon Press.
- Mallarmé, Stéphane (1897). *Divagations* (186-187). E. Fasquelle (ed.). Paris: Bibliothèque-Charpentier.
- Mário Grilo, João (2013). “CORPO/GESTO: Proposições para um Cinema do Gesto. O Corpo do Cinema a partir de uma leitura de Giorgio Agamben” (267-282). In *Cinema & Filosofia*. J. M. Grilo e M. I. Aparício (eds.). Lisboa: Edições Colibri.
- Maza, Sarah (2012). “Bourgeoisie” (127-140). In *The Oxford Handbook of the Ancien Régime*. W. Doyle (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- McGinn, Marie (2001). “Saying and showing and the Continuity of Wittgenstein's Thought” (24-36). In *The Harvard Review of Philosophy* 9(1). Oxford: Clarendon Press. DOI: <https://doi.org/10.5840/harvardreview2001912>
- McGuinness, Brian (ed.) (2008). *Wittgenstein in Cambridge. Letters and Documents 1911–1951*. Oxford: Blackwell.
- Merleau-Ponty, Maurice (1983). “O cinema e a nova psicologia” (103-117). In *A experiência do Cinema: Antologia*. I. Xavier (ed.). Rio de Janeiro: Graal.
- Metz, Christian (2019). *A significação no cinema*, trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva.

- Molder, Maria Filomena (2003). “Énigme De La Deuxième Partie. Au sujet d'une lettre de Wittgenstein” (28-40). In *Rue Descartes: Wittgenstein et L'Art, Revue du college International de Philosophie* (39). Paris: Presses Universitaires de France.
- _____. (2011). “Cries, False Substitutes and Expressions in Image” In *Revista Estudos Hum(e)anos* 3. Disponível em: <http://revista.estudoshumanos.com/cries-false-substitutes-and-expressions-in-image-por-maria-filomena-molder/> [Acedido a 6 de Janeiro de 2023]
- _____. (2014). *As Nuvens e o Vaso Sagrado. (Kant e Goethe. Leituras)*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Monk, Ray (1990). *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* (266; 423). Nova Iorque: Penguin.
- Morgan, Benjamin (2007). “Undoing Legal Violence: Walter Benjamin’s and Giorgio Agamben’s Aesthetics of Pure Means” (46–64). *Journal of Law and Society* 34(1). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4129580> [Acedido a 22 de Junho de 2023].
- Mulhall, Stephen (2016). *On Film*. Londres: Routledge.
- Mulvey, Laura (2008). “Retardement, répétition, incertitude – la réinvention d’une esthétique réaliste dans la trilogie de Koker” (207-215), trad. J. Le Gac. In *Abbas Kiarostami. Le cinema à l'épreuve du réel*. P. Ragel (ed.). Crisnée: Éditions Yellow Now.
- Murdoch, Iris (1992). “Fact and Value” (25-57). In *Metaphysics as a Guide to Morals*. Londres: Penguin Books.
- Nancy, Jean-Luc (2001). *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*. Bruxelas: Yves Gevaert Éditeur.
- Nordmann, Alfred (2005). *Wittgenstein's Tractatus: An Introduction*. Cambridge: University Press.

- Noys, Benjamin (2004). "Gestural Cinema?, on two texts by Giorgio Agamben, 'Notes on Gesture' (1992) and 'Difference and Repetition: On Guy Debord's Films' (1995)." (4-10). In *Film-Philosophy*, 8(2). DOI: <https://doi.org/10.3366/film.2004.0012>
- Pasolini, Pier Paolo (2000). *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti.
- Renard, Caroline "De la prolongation des plans" (89-99), trad. J. Le Gac. In *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*. P. Ragel (ed.). Crisnée: Éditions Yellow Now.
- Rennebohm, Kate (2020). "The "Cinema Remarks": Wittgenstein on Moving-Image Media and the Ethics of Re-viewing." (47–76). In *October* 2020 (171). DOI: https://doi.org/10.1162/octo_a_00378
- Richter, Duncan (1996). "Nothing to be said: Wittgenstein and Wittgensteinian Ethics" (243-256). In *The Southern Journal of Philosophy* 34(2). DOI: <https://doi.org/10.1111/j.2041-6962.1996.tb00788.x>
- Rivette, Jacques (1961). "De l'abjection" (54-55). In *Cahiers du cinéma* 120.
- Roberti, Bruno (2004). "O sonho da verdade e a verdade dos sonhos" (205-209), trad. A. Rocha. In *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Roth, Laurent (2004). "Abbas Kiarostami, o domador do olhar" (196-202), trad. N. Monsoux. In *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Sabouraud, Frédéric (2010). *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Schefer, Jean-Louis (2000). *L'Homme Ordinaire du Cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Schrader, Paul (2023). *O Estilo Transcendental no Cinema - Ozu, Bresson, Dreyer*, trad. S. e V. Teles de Menezes. Coimbra: Edições 70.
- Schulzki, Irina (2019). "'The Underlying Gesture'. Towards the Notion of Gesture in Jean d'Udine and Sergei Eisenstein" (102-115). In *From Sensation to Synaesthesia in*

- Film and New Media*. R. Catanese, F. S. Lavina, V. Valente (eds.) Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Siety, Emmanuel (2004). “La réalisation” (500-507). In *Trafic: Qu'est-ce que le cinema?* 50.
- Stam, Robert (2000). *Film Theory. Na Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Tesson, Charles (2008). “Où est la maison de mon mari?” (21-41). In *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du cinema.
- Vaughan, Hunter (2009) “André Bazin” (100-109). In *Film, theory and philosophy. The key thinkers*. Montreal: McGill-Queens University Press.
- Viegas, Susana (2016). “Deleuze, Imagens em Movimentos e Imagens-Atração” (104 - 113). In *Atas do V Encontro Anual da AIM*. S. Sampaio, F. Reis e G. Mota (eds). Lisboa: AIM.
- Wiegand, Daniel (2018), “Tableaux Vivants, Early Cinema, and Beauty-as-Attraction” (9-32). In *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 15(1).
- Wittgenstein, Ludwig (1979). *Ludwig Wittgenstein and the Vienna Circle: Conversations Recorded by Friedrich Waismann*, trad. J. Schulte e B. McGuinness. B. McGuinness (ed.). Oxford: Blackwell.
- _____. (1998). *Culture and Value*, trad. P. Winch. Oxford: Blackwell.
- _____. (2004). *Cadernos 1914–1916*. Coimbra: Edições 70.
- _____. (2015). *Aulas e Conversas. Sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*, trad. M. Tamen, 4ª edição. Lisboa: Cotovia.
- _____. (2015). *Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas*, trad. M.S. Lourenço, 6ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. (2017). *Conferência sobre ética*, trad. A. Marques. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

FILMOGRAFIA

Principal de Abbas Kiarostami

Khane-ye dust kojast? (Onde fica a casa do meu amigo?, 1987)

Nema-ye Nazdik (Close-up, 1990)

Va zendegi edame darad (E a vida continua, 1992)

Zir-e derakhtan-e zeytun (Através das oliveiras, 1994)

Tam 'e-ghilas (O sabor da cereja, 1997)

Secundária

Mossafer (O passageiro, 1974), de Abbas Kiarostami

Gozaresh (O relatório, 1977), de Abbas Kiarostami

Mashgh-e Shab (Trabalhos de casa, 1990), de Abbas Kiarostami

Dah (Dez, 2002), de Abbas Kiarostami

Shirin (2008), de Abbas Kiarostami

L'Année dernière à Marienbad (O último ano em Marienbad, 1961), de Alain Resnais

Sunrise: A Song of Two Humans (Aurora, 1929), de F. W. Murnau

Deus e o diabo na terra do sol (1964), de Glauber Rocha

À Bout de Souffle (O acossado, 1960), de Jean-Luc Godard

Le Mépris (O desprezo, 1963), de Jean-Luc Godard

Le vent d'est (Os ventos de este, 1970), de Jean-Luc Godard

Film-socialisme (Filme socialismo, 2010), de Jean-Luc Godard

Repas de bébé (A refeição do bebê, 1895) de Louis Lumière

Germania anno zero (Alemanha, ano zero, 1948), de Roberto Rossellini

Citizen Kane (O mundo a seus pés, 1941), de Orson Welles

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Fotograma de <i>Onde fica a casa do meu amigo?</i>	66
Figura 2 Fotogramas de <i>Onde fica a casa do meu amigo?</i>	67
Figura 3 Fotograma de <i>Onde fica a casa do meu amigo?</i>	69
Figura 4 Fotograma de <i>E a vida continua.</i>	70
Figura 5 Fotograma de <i>E a vida continua.</i>	72
Figura 6 Fotograma de <i>E a vida continua.</i>	73
Figura 7 Fotograma de <i>Através das oliveiras.</i>	77
Figura 8 Fotogramas de <i>Através das oliveiras.</i>	78
Figura 9 Fotograma de <i>Close-up.</i>	87
Figura 10 Fotograma de <i>Close-up.</i>	90
Figura 11 Fotograma de <i>Close-up.</i>	92
Figura 12 Fotograma de <i>O sabor da cereja.</i>	96
Figura 13 Fotograma de <i>O sabor da cereja.</i>	97
Figura 14 Fotograma de <i>E a vida continua.</i>	102
Figura 15 Fotograma de <i>O sabor da cereja.</i>	103
Figura 16 Fotograma de <i>Através das oliveiras.</i>	104
Figura 17 Fotograma de <i>Através das oliveiras.</i>	105
Figura 18 Fotograma de <i>Através das oliveiras.</i>	106

