

---

## Percepções de tempo, apontamentos sobre a necessidade de um Retorno no Cinema e na Fotografia

*Time Perceptions, Notes on a Need for a Return in Cinema and Photography*

**Sofia Lopes Borges**

---

**Edição electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/cp/131>

DOI: 10.4000/cp.131

ISSN: 2183-2269

**Editora**

Escola Superior de Comunicação Social

**Edição impressa**

Data de publicação: 1 dezembro 2012

Paginação: 81-94

ISSN: 16461479

**Referência eletrónica**

Sofia Lopes Borges, « Percepções de tempo, apontamentos sobre a necessidade de um Retorno no Cinema e na Fotografia », *Comunicação Pública* [Online], vol.7 n12 | 2012, posto online no dia 24 setembro 2013, consultado o 10 dezembro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cp/131> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cp.131>

---



Comunicação Pública Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# PERCEPÇÕES DE TEMPO, APONTAMENTOS SOBRE A NECESSIDADE DE UM RETORNO NO CINEMA E NA FOTOGRAFIA

**SOFIA LOPES BORGES**

info@sofialborges.com

London Metropolitan University

**Resumo:** As imagens chegam cada vez mais até nós. E com mais força. Invadem-nos. O tempo que nos é concedido a ver cada uma delas é cada vez mais escasso. Elas sobrepõem-se, e desaparecem com a mesma velocidade com que aparecem. Propomos um percurso pelas imagens de antes, as primeiras imagens que nasciam do tempo e do mistério. Propomos uma visão centrada numa máquina de fotografar que se deixava surpreender. Vamos olhar para o momento no qual cada imagem se revela, e pensar na demora à qual cada imagem obriga.

**Palavras-chave:** Fotografia, Cinema, Tempo, Movimento, Demora.

## **TIME PERCEPTIONS, NOTES ON A NEED FOR A RETURN IN CINEMA AND PHOTOGRAPHY**

**Abstract:** Images reach us, each time more and in harder way. They invade us. The time, that has once been given to us to see each one of them is increasingly scarce. They overlap, and disappear just as quickly as they appear. We propose to rethink the images of before, images born from time and mystery. We propose to think a camera full of surprises. We will look at the moment where each image is revealed, and think the delay that each image requires.

**Key-words:** Photography, Cinema, Time, Movement, Delay.

## INTRODUÇÃO

O triunfo da técnica sobre a estética parece adivinhar-se, num momento em que a velocidade com que as imagens nos passam em frente aos olhos assegura e faz aparecer um novo género de espectador. Aquele que trabalha e faz arte é cada vez mais espectador, e é-o de um número crescente de outras obras. O carácter da obra não se concretiza como o findar de um processo, no qual o seu público aparecia ingénuo, mas sim como uma obra que pretende chegar a todos, que fala numa linguagem que é comum a toda a gente. Os meios que possibilitam todo o extravasamento desta linguagem fazem-no sem selecção. Mais: assistimos à possibilidade de qualquer pessoa poder ser ela própria construtora de obra ou de poder entrar nas obras, permanecendo sob a vigilância das possibilidades da arte e da própria técnica.

O problema que se nos apresenta é a direcção e o destino da arte, a expansão dos meios técnicos alinhados ao fazer arte e o modo como esta se torna então percebida pelos seus espectadores e como exactamente isso vai afectar incontornavelmente o próprio processo de produzir arte. O artista e o espectador destroem barreiras sobre o ser da arte e da vida. Esta linha cada vez surge mais difusa.

## ORIGEM PRÁTICA DA ARTE

Se pensarmos precisamente no destino e nas consequências da arte, somos levados a reflectir sobre o facto de a própria arte ser inseparável do fazer humano (Agamben, 1996), da actividade produtiva, da *práxis*. O próprio homem tem sobre a Terra um estatuto *poiético* – ou seja, produtivo –, acolhendo a *práxis* como uma manifestação de uma vontade produzida de um efeito concreto. Estabelecida num lugar diferente do da *poiesis*, que se compreendia enquanto uma produção na presença, trazer o ser, entendido como verdade (é aqui que o homem assegura a liberdade da sua acção), a *práxis* coloca-se para os gregos como uma vontade que se exprime pela acção.

Actualmente, a distinção entre o *poiético* e a *práxis* é determinada através de uma actividade produzida de um efeito real. A *poiesis* oferece à presença o lugar de começo. Nos gregos, qualquer coisa na obra de arte advém para o ser a partir do não ser, aparecendo assim o lugar da vontade, surgindo um mundo habitável pelo homem na Terra.

O outro estatuto é o do trabalho (o mais baixo) e é precisamente a partir dele que é pensada a *práxis*, uma vez que é uma actividade concreta para produzir. Por seu lado, a actividade criativa tem a dimensão de uma *práxis*

particular, surge num princípio de vontade. É uma pulsão vital, é o que liga todas as tentativas de um novo “fazer”. A arte é um modo de *práxis*, uma expressão de vontade. Para os gregos a própria *poiesis* nada tem que ver com uma expressão de vontade; pelo contrário, ela reside na produção de verdade, da abertura de um mundo na existência da acção humana. A realização de uma vontade não é simplesmente um acto de fabricar, mas sim um modo de verdade, de fazer aparecer. Na *práxis*, o agir é um fim em si. Para os gregos, a essência de produção é o trazer qualquer coisa à presença. Por outro lado, para eles a *poiesis* não é um fim em si. A obra de arte não é o resultado de um fazer, mas sim qualquer coisa de outro.

Em Aristóteles, a experiência não é inferior à arte; é o conhecimento das coisas individuais. O objecto da teoria é a verdade; o objecto da prática é a acção. A experiência determina cada acção, leva ao limite da acção. A experiência e a *práxis* passam pelo mesmo processo, e é a partir da vontade (do movimento) que é possível a *práxis*. É através da acção que a vontade chega ao limite dela própria. A *techné* é justamente o saber e a competência providos de um fazer e dirigidos para ele; é “o hábito produtivo acompanhado de uma razão verdadeira” (Aristóteles). A *techné* possui um fim distinto da actividade: implica produção, trazer algo à presença, à existência (*poiesis*); necessita da actividade do artista ou do artesão. É um saber que não é apenas prático nem teórico. A técnica difere da prática porque produz algo exterior a si próprio – fazer em livre arbítrio. A produção faz existir qualquer coisa exterior a mim, e só há produção de obra quando existe um fazer fundamentado num saber que é técnica. A *poiesis*, mesmo enquanto acto técnico, implica tornar existente algo que antes não existia. A própria natureza, *physis*, o engendramento, o trazer à aparência qualquer coisa que já lá estava, tem que ver com a *techné*. A relação entre a natureza e o ser é de plenitude; ela traz a potência do ser em maior plenitude. A *poiesis*, ao trazer a aparência, imita assim a natureza: mesmo sendo um engendramento, ela é ainda imitação.

Aquilo que o gesto técnico produz são imagens, que têm já uma fecundidade em relação à natureza, perante o ser. Há sempre uma produção de imagens, mas nem todas têm um fundamento de verdade. O discurso sobre as imagens, o discurso ontológico da *poiesis*, são imagens, embora fossem as coisas que eram produzidas. Mas serão as imagens todas iguais?

Platão recusa que seja este saber de produção de coisas que deva fundar ou organizar a pólis. Para ele, é o saber que deve fundar a política, e não deve ser tecnocrático, não deve ser o da boa vida. Aqui, surge a noção de

simulacro, a *poiesis* como *mimesis*. Há causalidade. Fazer vir à presença, estar perante o não ser que fica a ser. É por isso que aparece a *mimesis*: porque existe a possibilidade ontológica de ela aparecer. Estamos perante um pensamento cujo fundamento é o ser. Interessa saber se no gesto humano existe alguma coisa de essencialidade ou se se trata apenas de imitação. Se assim é, então nada de essencial acontece na *poiesis* e abre-se uma ferida na metafísica. Assistimos, assim, a um duplo estatuto da actividade produtiva, entre a *techné* e a *poiesis*, emergindo a diferença entre o artesão e o artista. Surge a estética, que vem qualificar a *poiesis* e desligar a arte da técnica, juntando arte e estética.

No Modernismo, a arte rivaliza com a técnica. Apesar de ser uma coisa técnica, tenta mostrar que não é simplesmente isso. Há uma crise na “essência alienada da *poiesis*”. O moderno não aceita que a arte seja o “fazer” acompanhado pela razão verdadeira; para ele, a arte não tem de se apoiar em artefactos. Será que, assim, existe a possibilidade de voltar à ideia de *poiesis*? Não basta fazer a crítica da estética; era preciso que ela se ligasse a outra coisa. Só quando o artista sair do seu lugar privilegiado é que podemos sair do marasmo da estética. Haver técnica e *poiesis* é uma possibilidade do ser, e não dos artistas.

Em “A Origem da Obra de Arte”, Martin Heidegger refere-se à arte como sendo a origem dela própria,

“A origem da obra de arte é a arte. Mas o que é a arte? A arte é o real na obra de arte. Por isso, procuramos, antes de mais, a realidade da obra. Em que consiste? As obras de arte mostram sempre [...] a *coisalidade*” (Heidegger, 1953: 30)

A *coisalidade* manifesta-se, “é o puro estar-em-si-mesma” (Heidegger, 1953: 31). Para estarmos na obra em si, temos de retirar tudo o que é “outro”, mas essa já é, afinal, a intenção do artista. Na grande obra, o artista é indiferente em relação a ela. Para o autor, foi o momento do estar em si que se desvaneceu, e não propriamente a obra.

Sendo assim, a que campo pertence a obra de arte? Ela abre o seu caminho próprio no mundo e só ocorre em tal abertura. O mundo é a abertura que descobre caminhos para decisões; a Terra é o aparecer forçado a nada do que constantemente se fecha. O mundo entra dentro da Terra, e a Terra irrompe no mundo. Ela dá guarida, guarda o mundo em si. “Só a partir do repousar da obra é que podemos entrever o que na obra está em obra” (Heidegger, 1953: 39). Para Heidegger, o que se coloca em obra é a verdade.

Para o moderno, é mentira que há arte porque há artistas – apesar de a produção ser, de facto, um fruto da *techné* –, como também não seria verdade dizer que sempre haverá arte. Enquanto “produção”, a técnica é um valor de “desvelamento” do ser; é um modo de verdade na sua manifestação histórica. Para Heidegger, a metafísica foi uma forma de produzir um esquecimento do ser. Para ele, são a própria técnica moderna e a sua possibilidade de engendramento que colocam em causa a sua essência. As qualidades da técnica dão-lhe a possibilidade de criar e de absorver o próprio mundo. Na arte, acontece alguma coisa de essencial que não podia deixar de aparecer. A verdade põe-se em obra. Todo o discurso da técnica que não regressa à ideia de *poiesis* falha na sua essência.

Em “A Questão da Técnica”, Martin Heidegger diz-nos que “a técnica não é igual à essência da técnica”. Na lida diária com a técnica, não realizamos a experiência de um relacionamento com a sua essência. A técnica isenta-se, assim, em relação às questões da *poiesis* e do desvelamento; não regressa à sua essência sempre que surge uma ligação com ela.

Temos de conseguir então perceber o ponto fundamental do que é a essência da técnica. E “a essência de alguma coisa é aquilo que ela é”. O que é, portanto, a técnica? É o meio para um fim da actividade humana. A produção e o uso de ferramentas, os aparelhos e máquinas, assim como estes mesmos produtos e utensílios, formam o conjunto da técnica. “A própria técnica é também um *instrumentum*”.

A determinação instrumental é correcta e, embora não seja verdadeira, aplica-se também à técnica moderna, por mais que se argumente em relação às diferenças entre a técnica artesanal e a industrial. Ela orienta o relacionamento “devido” com a técnica, cujo objectivo é “manusear com espírito a técnica de maneira a dominá-la, evitando que escape ao controle do homem”. Submeter a técnica à vontade. Incorrê-la no lugar seguro. Contudo, não podemos abandonar a ideia de que talvez a técnica não seja apenas um meio. Afinal, “a determinação instrumental da técnica” afirma apenas algo “exacto e acertado naquilo que se dá e está em frente”. A essência do que se dá fica, no entanto, não descoberta. O verdadeiro acontece onde se dá esse descobrir da essência e, deste modo, conduz-nos a uma atitude livre com a técnica. A busca da verdade da técnica dá-se através do questionamento da *instrumentalidade*, daquilo ao qual pertencem o meio e o fim.

A técnica não é possível de controlar. A simples possibilidade de algo ser realizável tecnicamente, de se poder praticar alguma coisa, torna iminente a

sua realização. Porque isso é da técnica. Tudo aquilo que aparece como ético tem a possibilidade de ser. Qualquer linguagem que passe pelos *media* vai ser intrinsecamente reduzida em relação a eles, porque não podem deixar de ser o que são. A linguagem organiza o mundo, é um dispositivo, não é instrumental, é um *medium* organizador de experiência. A natureza da linguagem é especificada na natureza do *medium*. A própria fotografia e o cinema são pensados enquanto linguagem. A arte casou com a técnica, e é entendida agora como *medium*. O cinema já é ele próprio um aprofundamento da percepção. E se, então, os *media* surgem como “próteses” e substituem os meios do homem de tal forma, algo teve necessariamente de ser amputado. O mundo que hoje conhecemos é mediado. A percepção alterou-se através da técnica como *medium*, mudou o modo como fenomenologicamente o mundo chega até nós.

Para Hegel, o fim da história não é previsível. É a arte que vai perder a relevância que teve, na medida em que o pensamento vai completar o seu papel. Foi a arte que deixou de ser contadora de histórias, porque constrói-se sem história. É o fim da História da arte, a arte perde o seu papel na História, isto porque o que está em causa é o problema do novo. Uma arte que perseque constantemente o novo não dá importância àquilo que acabou de superar. Cria-se um novo discurso de pluralidade, de diferença. O que não significa que não se criem novas coisas; o que acontece é que essas obras não são lidas como criadoras de etapas, mas sim de obras. Surge uma nova noção com o tempo. No entanto, a arte que acompanha a técnica também acompanha o progresso. É uma arte depois da arte visto, uma noção nova de arte que não é a moderna. Para Danto, a arte que terá terminado seria apenas um estado transitório. A técnica vai superar a arte e substituir o processo de percepção.

Entrevêm-se duas possibilidades do destino da arte: se, de facto, esta estiver num caminho da representação (ilusionista), do aperfeiçoamento, então será ultrapassada pela técnica. Caso contrário, dissolver-se-á no pensamento.

### OS DESTINOS DA ARTE NO ESPECTADOR

O problema da arte previsto em “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica”, de Walter Benjamin, revela-se no lugar do espectador e na forma como a arte é agora vista e apreendida. Como diz Paul Valéry, as belas artes que hoje conhecemos foram instituídas numa época diferente da nossa, na qual o poder que o homem tinha sobre as coisas não significava nada comparado com o nosso. A apreensão do homem já não se situa na sua relação

com o belo. Nem o tempo nem o espaço são iguais aos modernos. Assim, não se pode garantir que a própria magia da arte não se modifique também.

A rapidez e a evolução trazidas pelo capitalismo reformularam todo o carácter que até então se entendia da sociedade: se, por um lado, exploraria gravemente o proletariado, por outro, criaria também condições para a sua própria abolição. Com o fim da criatividade, da genialidade, do valor eterno e secreto, são introduzidos novos conceitos que não encaixam no fascismo – são totalmente revolucionários.

Estes novos conceitos estabeleceram-se também na arte. Ainda que tivesse sido sempre reproduzível, a fotografia acelerou de facto todo o processo, segundo o autor, ao nível da fala. Assim como também o cinema e o filme sonoro o fizeram. Todavia, na reprodução falta “o aqui e o agora”, o sujeito de autenticidade, “a sua existência única no lugar em que se encontra” (Benjamin, 1992: 77). É nesta experiência única que se cumpre a história ao qual esteve submetida. A autenticidade não é reproduzível, vai desde a sua duração material até ao seu testemunho histórico.

Os meios de reprodução actuais chegam-nos mais autónomos do que manuais; chegam a mais lugares, como é disso exemplo a fotografia. Na reprodução, vacila o testemunho, vacila a autoridade, desvigor a aura. Assistimos a uma renovação da humanidade, com o filme a ser o agente mais poderoso neste processo. Há um abalo na tradição – assistimos à sua liquidação. O que se altera é o modo da percepção sensorial. A reprodução aproxima as coisas das massas, altera a realidade; perde-se a ideia de culto, que coloca, precisamente, a obra de arte no seu contexto tradicional. A fotografia reage à arte pela arte.

Surge uma nova arte, que assenta na sua própria reproduzibilidade. E é esta arte que é reproduzida; a sua função social, a sua *práxis*, altera-se e torna-se cada vez mais política. As obras são cada vez mais importantes pela sua existência do que pelo facto de serem vistas. “Na fotografia o valor de exposição começa a afastar, em todos os aspectos, o valor de culto” (Benjamin, 1992: 87).

Walter Benjamin refere-se à descoberta da fotografia como sendo qualquer coisa que se adivinhava, mas que assumiu um curso acelerado, impeditivo de um estudo justo, tendo esta investigação sido muitas vezes feita do mesmo modo que se investigam outras artes, que entendiam um modo de perceber arte completamente diferente da exigida por esta.



O certo é que esta técnica tem características que tornam essa investigação desajustada, iniciando-se na relação entre a máquina fotográfica e o fotógrafo; aqui, pela primeira vez, é o meio que desaparece na relação entre o artista e o mundo. O que aparece na imagem será sempre um género de resumo, ainda que impossível, da realidade que o rodeia; um resumo de verdade daquilo que sabemos que já aconteceu. “As imagens enquanto duram testemunham apenas a arte de quem as pintou” (Benjamin, 1992: 118). E, para Benjamin, “a loucura da fotografia” surge no desejo de compreender o todo sem passar pelas partes, de o fazer regressar aos nossos olhos pelo fascínio do entendimento, e no desejo de “englobar pelo olhar” (Benjamin, 1992: 132).

A *nova* máquina aparece agora associada à velocidade, aos movimentos rápidos, mas isto nem sempre foi verdade. As primeiras imagens falavam num outro tempo: “Tudo nestas primeiras fotografias estava preparado para demorar” (Benjamin, 1992: 121). Nestas imagens, tudo o que se movia ficava esbatido e apenas restava intacto o que o tempo não quis que se movesse. É neste momento em que o tempo fica à superfície da fotografia que a técnica deixa de ser invisível; é o tempo que coloca as fotografias fora delas.

Para Benjamin, é o rosto humano que faz resistir o valor de culto (dos mortos); ali resiste a aura das primeiras fotografias. Quando o homem não está na fotografia, o valor de exposição supera o valor de culto. A fotografia altera o valor global da arte, tendo-se passado o mesmo no cinema, que é, para o autor, um *novo* meio de dar a perceber as novas maneiras de se perceber o mundo, não tendo, contudo, percebido ainda todas as suas possibilidades. Para o público de cinema, não é o actor que importa, mas sim o equipamento. O actor não se adapta ao público. O público apenas vê e testa o actor.

“Pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o homem vê-se na situação de actuar com a sua totalidade de pessoa viva, mas sem a sua aura. Porque a aura está ligada ao aqui e ao agora. Dela não existe cópia” (Benjamin, 1992: 92).

O cinema abandona a “bela aparência”; tudo pode ser montagem. “Qualquer homem actualmente pode ter a pretensão de ser filmado”. O operador de câmara intervém na realidade através de múltiplos segmentos. Pelo contrário, o pintor dá uma realidade total. Criou-se um espectador especializado.

A crise da arte também se deve, então, ao facto de ela agora se dirigir às massas. O cinema junta, assim, arte e ciência; a fotografia torna os seus resultados idênticos. Aumenta os ambientes banais, dá-lhes mais tempo. Numa tela, é o espectador que faz as associações; no filme, isso torna-se

impossível, porque as imagens estão sempre a mudar. O cinema em si padece do efeito de choque: é um lugar de diversão e de alheamento. A percepção não vive agora apenas na contemplação (através da qual se perceberiam as mudanças históricas), sendo dominada pelo hábito da recepção táctil.

“O cinema rejeita o valor de culto, não só devido ao facto de provocar no público uma atitude crítica, mas também pelo facto de tal atitude crítica não englobar, no cinema, a atenção. O público é um examinador, mas distraído” (Benjamin, 1992: 110).

“Distracção como forma especial de comportamento social”. A verdade é que, para Benjamin, esta mudança nas percepções das massas não é necessariamente má. Estas novas maneiras de perceberem “renovam presentemente todas as velhas atitudes perante a obra de arte”. As massas quebraram a tradição, mudaram qualitativamente o sentido do tipo de participação. Criaram uma habitação – o público tornou-se um “examinador distraído”. A humanidade é contemplação de si mesma. “A alienação de si própria atingiu o grau que lhe permite viver a sua própria aniquilação como um prazer estético de primeira ordem”.

Em *Carta a Serge Daney*, Gilles Deleuze (Deleuze, 1992: 34) aponta para a impossibilidade de o cinema ser sozinho, de viver em si. O autor diz que o cinema, se voltasse, não o faria “segundo uma nova função da imagem, uma nova política, uma nova finalidade da arte”. As questões que ele coloca debatem-se com aquilo que há realmente para ver na imagem. E, segundo ele, se o cinema voltasse, o que mudava era então um conjunto de relações da imagem cinematográfica, ou seja, a sua montagem. Este pensamento deixou de *ser triunfante e colectivo*, para ser *aventuroso e singular*. O olho vazio passou a ver através de uma “lente de contacto”. Essa lente é a câmara. Agora somos nós que nos inserimos na imagem; já não é ela que se dá ou não a ver.

Aliás, o autor diz que a televisão é a “perfeição técnica”, mas uma “nulidade estética e noética absoluta”. Mais: considera que ela é o “famoso olho técnico-social através do qual o próprio espectador é convidado a ver”, engendrando “uma perfeição imediata e suficiente, instantaneamente controlável e controlada”. A televisão não tem alma – suplemento – e isso acontece unicamente porque “todas as imagens se equivalem, pois perderam o presente, o passado e o futuro, em exclusivo benefício de um tempo que corre”.

A imagem de agora existe no seu terceiro estado; é uma imagem que desliza sobre outra que já existe. Ou seja, este estado rivaliza com a natureza – segundo este autor, perdemos o mundo. “Já nada acontece aos seres

humanos; é à imagem que acontece tudo”. A questão final que Deleuze coloca é: “Como devolver o vídeo à lentidão que escapa ao controlo e que conserva? Como ensiná-lo a andar lentamente (...)?”

### VALORES DE UM VIVER COMUM

Em *A Condição Humana*, Hannah Arendt diz que

“quando já não se pode discernir a mesma identidade do objecto, nenhuma natureza humana comum, e muito menos o conformismo artificial de uma sociedade de massas, pode evitar a destruição do mundo comum, que é geralmente precedida pela destruição de muitos aspectos nos quais ele se apresenta à pluralidade humana” (Arendt, 1981: 67).

Isto, segundo a autora, acontece em casos de isolamento ou então num alarido das massas, no qual todos agem como uma família. Aqui, todos os homens se tornam privados; todos se tornam prisioneiros de uma singularidade que é de todos, mas que é muitas vezes multiplicada. Os *media* sofrem da qualidade de falarem num geral, sofrem até da qualidade de, devido a isso, poderem liderar muitas vezes o geral. É algo que atravessa o espectador e se coloca dentro dele.

Este novo espectador funciona em massa. A arte existe colocada numa outra arte; uma arte sobre a imagem de arte, direccionada para todos, na qual “todos” são o referente e “todos” podem também ser o artista. O próprio cinema, segundo Henri Bergson, une os movimentos (heterogéneos) e as qualidades (homogéneas). Os seus movimentos, que se supõem imóveis à superfície, vivem e vibram na sua profundidade. De facto, um filme é feito de imagens estáticas, que, devido ao facto de estarem dispostas em sequência, revelam então o movimento que imaginamos a partir deles. Mas isso, de facto, não é diferente daquilo que acontece com o próprio corpo, com a própria visão. Esta nunca tem interrupção verdadeira: o mundo aparente é contínuo; nós é que o recortamos artificialmente. Este carácter misto faz com que não possamos ter a certeza de uma exterior que coincide com a nossa percepção, ou seja, a percepção não completamente heterogénea aos pensamentos. É, no entanto, no cinema que esta característica ganha e perde ao mesmo tempo a sua importância. É o hábito que nos coloca o mundo dividido, mas é também o hábito que nos retira dele. E fá-lo de tal forma, que passamos também a ser o “espectador distraído”.

O cinema é o lugar próprio do hábito, desde a sua origem. A unificação entre os *frames* é totalmente construída por nós e em nós. Talvez isto não seja diferente do que acontece no dia-a-dia, mas é no cinema que essa pura

ilusão sobrevive; existe agora um espectador habituado, e o cinema e os *media* substituem a função inicial dos sentidos, agindo de forma “protésica”, criando um mundo que já é o seu. O cinema criou um lugar e um espectador que são os seus.

O que está em jogo na recepção das obras é, como diz Jean-François Lyotard, o estatuto da “comunidade do sentimento” (Lyotard, 1990: 113-122). Existe, segundo o autor, um estatuto comunicacional das obras de arte, regendo-se, porém, segundo uma comunicação não conceptual. Aquilo que a obra induz é, antes, um sentimento, e esse sim: é comunicável universalmente. O que acontece na reprodução industrial pela qual hoje passamos é que ela esquece a representação, “o aqui e o agora” – mesmo porque estes são ocultados na representação. “No limite extremo do dilaceramento só permanecem, de facto, as condições do tempo e do espaço” (citado de Hölderlin). Numa arte sem destino, restam apenas o tempo e o espaço. “Se não houver tempo, se o tempo for conceito, a arte existe por erro ou, melhor, o momento do fim da arte coincide com a hegemonia do conceito”. No fundo, a interactividade acaba com o sentimento estético.

Michel Foucault, em *O Pensamento do Exterior*, diz que o pensamento moderno se trata no lugar onde o problema diz respeito à possibilidade, e à impossibilidade, de não se poder deixar de dizer aquilo que se faz no momento preciso em que se está a fazê-lo. A linguagem torna-se em algo “como a inexistência em cujo vazio se prolonga sem descanso e derramamento indefinido da linguagem” (Foucault, 1990: 14), transforma-se numa linguagem que já não está dentro de si mesma. Porém, este “fugir” é mais o desaparecer de si mesma – uma dispersão – do que propriamente um acto de se voltar para si própria. Este pensamento, que foge à subjectividade que enuncia o seu fim, vem de um exterior sem limites – “pensamento do exterior” (Foucault, 1990: 14). Uma reflexão do exterior tende sempre a reconciliá-la com o interior, onde o exterior é a experiência do corpo, nos limites da vontade, “a presença real, absolutamente distante, cintilante, invisível, a sorte necessária, a lei inevitável, o vigor tranquilo, infinito, moderado, deste mesmo pensamento” (Foucault, 1990: 14). Quando a interioridade é levada para fora de si, surge então um espaço, um lugar de nada, “anonimato informe e obstinado” (Foucault, 1990: 62).

Sobre a possibilidade da uma reconstrução de um edifício de valores, Hermann Broch diz-nos que, agora, a morte e o medo pela morte se encontram acima de todos os outros. Um positivista deve afrontar a realidade da morte com o mesmo sentido heróico da realidade com que assume todos os outros

fenómenos da vida. Mesmo que a confrontação brutal com a morte pudesse conduzir a um olhar para a superfície, seria uma crença na qual se repousaria mas que causaria perigo, incerteza e uma eterna obscuridade.

A ameaça da morte chega-nos à noite e na incerteza. Surgem a angústia e a solidão, que começam a partir do momento em que abrimos os olhos para ter acesso à consciência, procurando a eternidade. Perante esta angústia, não é possível manter um combate defensivo. O homem protege-se dela. O valor é abolir a morte e triunfar sobre ela. A morte é o não valor propriamente dito que se opõe ao valor “vida” – triunfar sobre a morte, “lá onde ela se inverte para dar valor à vida” (Broch, 1966: 335). A eternidade da morte é a porta única para o absoluto; através de toda a magia da sua importância, faz-nos entrar na vida real. Entrar na magia do infinito e do eterno.

### NECESSIDADE DO TEMPO

O espectador criado por este cinema não é o mesmo, não se constrói pelos mesmos parâmetros, não vive o mesmo tempo e não vive no mesmo tempo das artes que existiam até aqui. A própria fotografia dava ao espectador a possibilidade de esperar, oferecia o seu próprio tempo – o lugar que não era do artista nem da obra, nem sequer do espectador, mas sim qualquer coisa que ficou entre eles. Tal como acontece com um livro: podemos ler e voltar atrás, se quisermos. Esse era o tempo oferecido pela arte. Aquele em que agora vivemos é outro: neste, não há tempo; todas as imagens fogem-nos do olhar, nenhuma imagem resiste. A necessidade de um regresso ao tempo parece impor-se – devolver o lugar da imagem a um espectador que, por certo, não será mais o mesmo.

Se pensarmos naquilo que entendemos como o início do cinema, ou seja, a fotografia, e se pensarmos que ela nos transporta para um mundo do vivido, do conhecido, então também podemos pensar que, de facto, ela só pode fugir de si mesma quando nos fizer repensar o mundo do conhecido e do vivido por nós. O seu génio está na possibilidade de surpreender. A fotografia é violenta, porque não pode ser desmentida – ela segura a história. E é sempre a catástrofe de alguma coisa que vai morrer: “Este não *punctum*, que já não é forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dolorosa do noema (isto foi), a sua representação pura” (Barthes, 2008: 107). Esta imagem sofre do desejo de segurar e de ter de aumentar o nosso real – “ter tempo de finalmente saber” esse real que ainda não tínhamos visto –, mostra-nos a semelhança do que é representado, não traz de volta esse real. Acaba em si mesma, é ponto

final, crua, porque apenas responde ao desejo com um ar, uma “expressão de verdade”, da evidência e da improbabilidade. Cada fotografia é analisada em si mesma, ou seja, é já diferente de todas as outras. A história da fotografia esvanece-se e volta em cada imagem, porque fotografia é apenas imagem. Aqui, não há real sem representação, e o contrário também é verdadeiro. Há um referente teimoso.

Para Geoffrey Batchen, o *punctum* que diz respeito a todas as fotografias é, de facto, o tempo. “Cada fotografia, independentemente do seu assunto, fala não só do que já foi, mas também da catástrofe da morte no futuro” (Batchen, 2008: 11), numa relação impossível entre o passado e o futuro. Para ele, é o trabalho político que tem de ser combatido. “A lógica da suplementariedade, na qual nem o dentro nem o fora, a essência ou o contexto, são permitidos para determinar a identidade da fotografia, é tão difícil de entender e tão difícil de manter num trabalho que se produz” (Batchen, 2008: 11). Segundo o autor, o ecrã digital alterou irremediavelmente o significado da fotografia; mudaram as fotografias que testemunhamos. Se, para Barthes, a fotografia era um problema de história, o ecrã deixou-a para sempre no irresolvido.

## CONCLUSÃO

Qualquer estudo que se realize tendo como orientação as artes, no sentido de perceber a direcção à qual elas se dirigem, tem de regressar ao original da arte, tem de voltar para dentro de si. Uma arte como o cinema exige-o igualmente.

Estamos numa sociedade em que o tempo oferecido a partir do cinema e pelos novos *media* altera completamente o próprio espectador e, por consequência, modifica também o próprio fazedor de arte, que, como sabemos, se tornou agora muito mais anónimo, influenciando e deixando-se influenciar em grupos muito mais pequenos. O espectador de cinema habituou-se a uma vida que não é a sua, vive para além do tempo, para além das possibilidades físicas de se poder estar numa sala. O espectador de cinema crê na ideia de poder viver entre a mais alta velocidade.

Para se estudar o cinema é preciso igualmente regressar àquilo que é o seu início, ao que dele ainda não é hábito de espectador; para estudá-lo, é necessário voltar à própria fotografia, perceber se finalmente o noema *tempo* de Roland Barthes existe neste novo cinema ou mesmo se responde ao pedido, anunciado por Deleuze, da devolução do tempo ao cinema. Essa “lentidão” não será esse *punctum* que é intensidade, tempo?

Intrínsecos ao cinema estão uma distração, um alheamento próprio. O cinema é também a arte na qual não tem um lugar para ser; ou melhor: o seu lugar é sempre cedido à história que conta, à sua narrativa; é sempre o lugar de outro. No próprio cinematógrafo, a construção do filme exige ilusão do equipamento, uma fuga do meio. A lentidão do meio regressa quando este se der a ver. A lentidão volta quando o espectador se perder novamente no meio. E, para isso, temos de voltar aos inícios do cinema, à sua origem. Resta saber se a fotografia não padecerá do mesmo sintoma.

### BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (1996), "Poiesis et praxis", in *L'Homme sans contenu*, Circé.
- Barthes, Roland (2008), *A Câmara Clara*, Edições 70.
- Benjamin, Walter (1992), "A pequena história da fotografia", in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D Água, Lisboa.
- Benjamin, Walter (1992), "A obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica", in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D Água, Lisboa.
- Bergson, Henri (1999), *Matéria e Memória*, 2.<sup>a</sup> ed., Martins Fontes, São Paulo.
- Broch, Hermann (1966), « Les mal dans le système des valeurs », in *Création Littéraire et Connaissance*, trad. Albert Kohn, Gallimard, Paris.
- Deleuze, Gilles (1992), "Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem", in Deleuze, G., *Conversações*, ed. 34, Rio de Janeiro.
- Derrida, Jacques (1967), *A Escritura e a Diferença*, trad. de Maria Beatriz M. N. da Silva, Perspectiva, São Paulo.
- Foucault, Michel (1990), *O Pensamento do Exterior*, Editora Princípio. São Paulo.
- Hannah Arendt (1981), *A Condição Humana*, trad. de Roberto Raposo; introdução de Celso Lafer, Forense Universitária, Rio de Janeiro.
- Heidegger, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, trad. De Maria da Conceição Costa, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70.
- Heidegger, Martin (1953), "La question de la technique" (1953), in *Essais et Conférences* (1995), trad. de Jean Beaufret, Gallimard, Paris.
- Liotard, Jean-François (1986), "Algo como «comunicação .... sem comunicação»" (1986), in *O Inumano: Considerações Sobre o Tempo* (1990), Editorial Estampa, pp. 113-122.