

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

JAIME E VENTURA: INDIVIDUAÇÕES PARA UMA ESTÉTICA DA IMANÊNCIA (NO CINEMA DE ANTÓNIO REIS E DE PEDRO COSTA)¹

Alexandra João Martins²,

Resumo:

O presente trabalho visa a problematizar o conceito de imanência como proposto por Gilles Deleuze a partir de Espinosa, numa abordagem estética, equacionando a sua possibilidade em duas obras cinematográficas. Para tal, num primeiro momento, será levada a cabo uma aproximação etimológica do conceito de imanência; num segundo momento, tentar-se-á mapear os elementos constitutivos de um *plano de composição*, nos termos de Deleuze e Guattari, por via do qual se manifestará uma “imanência expressiva” ou uma “imanência estética”. Por fim, num terceiro momento, explorar-se-ão duas possibilidades para uma *imanência estética*, a partir dos filmes “Jaime”, de António Reis, e “Cavalo Dinheiro”, de Pedro Costa. No primeiro caso, o filme será tido como um todo, no segundo, deter-nos-emos num único plano do filme estabelecendo, assim, relações entre ambos *a posteriori*.

Palavras-chave: Imanência; Estética; Cinema; Pedro Costa; António Reis.

Abstract

The present paper aims to problematize the concept of immanence as proposed by Gilles Deleuze from Espinosa, within an aesthetical approach, considering its possibility in two cinematographic works. For this purpose, first, we will do an etymological approach to the concept of immanence; in a second moment, we will try to map the constitutive elements of a *plan of composition*, according to Deleuze and Guattari, that leads to an “expressive immanence” or “aesthetical immanence”. Finally, in a third moment, we will explore two possibilities for an *aesthetical immanence* in cinema, through two Portuguese films, “Jaime”, by António Reis, and “Cavalo Dinheiro”, by Pedro Costa. In the first case, the film will be taken as a whole; in the second, we will dwell on a specific shot of the film, establishing connections between them *a posteriori*.

Keywords: Immanence; Aesthetics; Cinema; Pedro Costa; António Reis.

¹ Jaime and Ventura: individuations for an aesthetics of immanence (in António Reis and Pedro Costa's cinema)

² Doutoranda em Estudos Artísticos - Arte e Mediações da FCSH/ Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Estudos Artísticos – Teoria e Crítica da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Endereço de email: alexandrajoaomartins@gmail.com

APROXIMAÇÕES AO TERMO *IMANÊNCIA*

Emanar, *imantar*, imanência. No sentido mais lato do português contemporâneo, emanar (proveniente do latim *emānāre*) tem o sentido de disseminar, brotar (*mānāre*), a partir de um interior para um fora (prefixo *ē-*). Em sentido contrário, mas não totalmente oposto, imantar (do francês *aimant* – *íman*) seria a capacidade de magnetizar um outro corpo, logo, criar um campo de atracção, de fora para dentro. Embora se possam tecer relações de proximidade entre a segunda acepção e o termo imanência, a diferente radicação etimológica afasta-os. “Imanência” provém do latim *immanēre*, forma composta, no infinitivo, de *manēre* (permanecer, ficar) e o prefixo *im-* (em, dentro de).³ Ora, é a partir de tal *figura etimológica* (Agamben, 2015), desterritorialização, diríamos, que Deleuze cria o conceito de imanência numa convergência terminológica entre *mānāre* e *manēre*. Num sentido mais próximo do original, imanência como atributo daquilo que permanece em si mesmo, mas numa permanência vertiginosa, fluída (*manar*, do latim *mānō*, verter ou ser vertido); “como um fluído, mar ou atmosfera”.⁴ Aliás, a própria proposta de imanência *espinosiana* apontava já não só para uma tal fluidez como para a noção de dobra, que Deleuze retomará também como conceito fundamental da sua estética.

Um movimento duplo atravessa a *Ética* de Espinosa: a metodologia das ciências aplicada ali ao sistema filosófico; o empirismo que recusa a existência de uma exterioridade e, portanto, de qualquer transcendência, remetendo qualquer entidade divina para o plano vital. Aliás, o termo “imanente” surge primeiramente na proposição XVIII do primeiro tomo, *De Deus*, quando Espinosa afirma que “Deus é causa *imanente* de todas as coisas, e não causa transitiva”, logo “tudo o que existe, existe em Deus” e “não pode haver [...] uma coisa que, fora de Deus, exista em Deus”.⁵ Deus [unidade da substância] seria então causa interior de tudo, cuja potência se expressaria de diferentes modos na Natureza. Um só plano para o divino e o terreno, onde Espinosa também afirma substância e forma, ideia e matéria, Alma e Corpo. Para Gilles Deleuze, a imanência em Espinosa é uma questão de *plicāre* (lat. para dobrar), sendo definida “pelo conjunto de complicação e de explicação, de inerência e de implicação”⁶ e “opondo-se a toda a concepção hierárquica do mundo”.⁷

A imanência é afirmação, pura expressão de ser. Se, com Espinosa, todas as coisas expressam Deus, dir-se-á dele que é “causa imanente ao efeito”, um acontecimento

³ As abordagens etimológicas podem resultar em múltiplos desdobramentos. Veja-se, por exemplo, a aproximação que Didi-Huberman (Ibid.) traça a partir de Victor Hugo, por vizinhança, entre os termos imanência e *immanis* (lat. imenso) permitindo-lhe encontrar a noção de sublime.

⁴ Ibid., p. 130.

⁵ ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Trad.: Joaquim Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, António Simões. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, pp. 137-138.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968, p. 159. Tradução da autora.

⁷ Ibid., p. 157.

que afirma num só ser a diferença de todos os seres, e, repetida, essa diferença é pura. Tudo menos um: eis a fórmula da singularização diferencial. Dois movimentos coexistem num movimento circular entre-dois e Deleuze retomará a ideia espinosiana de explicação-complicação, “onde Deus ‘complica todas as coisas’ ao mesmo tempo que ‘cada coisa explica Deus’”.⁸ Tudo o que *é* está em todas as coisas e todas as coisas diferem, são modos de uma expressão de ser.

Ora, das *praias da imanência*⁹ à Liga de Delos,¹⁰ ou ainda à onda-surfista, o mar surge, na teoria deleuziana, como superfície constitutiva de um puro plano de imanência. É também a partir dessa mesma superfície que Didi-Huberman formula a possibilidade de uma imanência estética nas “marinhas” de Victor Hugo – nas quais o artista se “afogava naquilo que olhava” (meios) ao invés de “definir o que via” (aspectos)¹¹ –, já que para Didi-Huberman “a forma elementar deste tumulto da imanência [...] é a *onda*”.¹² Retenhamo-nos, então, sobre esta ideia de mar enquanto imanência, a que tudo “retorna poeticamente”.¹³ Ora, o mar surge como superfície em que tudo se dobra, redobra, desdobra, através da formação de ondas, num vaivém permanente, ora fluxo ora refluxo, faz e desfaz: “uma só voz para todo o múltiplo de mil vias, um só Oceano para todas as gotas, um só clamor do Ser para todos os entes”.¹⁴ Superfície essa que é afectada simultaneamente pelos ventos que sopram no exterior, tanto quanto pelas represas que se formam nas profundezas, rebatendo sobre um mesmo plano o que desce e o que sobe, o que está dentro e fora, numa horizontalidade informe, movente e *viva*. Aliás, também aqui o quiasma etimológico proposto por Deleuze poderá ser fértil se pensarmos que o mar *permanece*, na medida em que é *permanentemente vertido* sobre si mesmo: movimento da permanência. Para Didi-Huberman, na imanência “tudo se interpenetra e se permuta”,¹⁵ procedendo, em Victor Hugo, através de uma *potência das metamorfoses*: “O crocodilo, o anfíbio dos rochedos e das águas, é pedra tanto quanto animal; o cervo, este habitante inquieto da floresta, carrega ramos de árvore sobre a cabeça”.¹⁶

⁸ DELEUZE, Gilles. **Deux régimes de fous**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p. 244. Tradução da autora.

⁹ Cf. DELEUZE, Gilles. “Les plages d'immanence”. **Deux régimes de fous**. Op. cit.

¹⁰ Tal como os retalhos heterogêneos (multiplicidades) formam uma manta (unidade), a Grécia constituía-se, então, por várias cidades/sociedades distintas, ligadas entre si e entre as quais era possível circular. A uma tal fractalização estrutural, desenha-se uma fractalização conjuntural com a formação da Liga de Delos (força marítima formada em 476 a.C.): contra o Império Persa, os autóctones gregos, perdendo o seu território, reterritorializam-se no mar, vendo-o assim como um “banho de imanência alargada” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Les Éditions de Minuit, 1991, p. 85. Tradução da autora.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 124.

¹² Ibid., p. 132.

¹³ Ibid., p. 130.

¹⁴ DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad.: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 478.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 130.

¹⁶ Ibid., p. 124.

Dobra de tudo em tudo, aproximando-se dos devires propostos por Deleuze e Guattari.

Por outro lado, Jean-Luc Nancy, excluído do diagrama proposto por Agamben¹⁷ que visa reflectir a dualidade filosófico-histórica da discussão entre transcendência e imanência no Ocidente, propõe a noção de *transimanência*,¹⁸ ou *patência*¹⁹ (estar patente, ser paciente), subsumindo num só termo uma relação entre ambos os conceitos.

Ora, também Nancy se debruçará sobretudo sobre o movimento implícito à noção de transimanência. Se, por um lado, o prefixo *trans-* remete, como já vimos, para a noção de transcendência, por outro lado, confere ao conceito um carácter movente, que implicaria um *através de*. Por essa mesma razão se diz da transimanência *ek-sistente*, e não *ex-tática*.²⁰ Não sendo a arte da ordem da representação ou da imitação mas antes da apresentação, Nancy sublinha o carácter ex-positivo da obra de arte face à transimanência do mundo. A arte seria então capaz de ex-por, e jamais de revelar, de colocar para fora ou, como diria Didi-Huberman, de “fazer nascer”. O conceito de transimanência em Nancy recusa, assim, uma fixação dos termos transcendência e imanência, criando, pelo contrário, uma zona de circulação, entre-dois, capaz da produção de um novo sentido.

A noção apresentada por Nancy escapa, porém, ao conceito de imanência proposto por Deleuze. Desde logo, porque Nancy restringe a transimanência ao plano artístico, nem da estética, nem da *poiesis*, como produção, mas antes como algo que *ocuparia*, nos termos do próprio, as obras de arte. Como nota Agamben, a imanência deleuziana “exclui toda a transcendência do ser”²¹ e “cada vez que se interpreta a imanência como imanência a Qualquer coisa, podemos estar seguros de que esse Qualquer coisa reintroduz o transcendente”.²² Deleuze criticará, por isso, todos aqueles que pretendem “*pensar a transcendência no interior do imanente*”²³ num “trabalho de toupeira”²⁴. Logo, a imanência é sempre em si mesma e absoluta, ainda que em movimento permanente. Neste sentido, Nancy estaria mais perto de se inscrever, no diagrama²⁵ de Agamben, na linhagem *entre* imanência e transcendência, precedido por Heidegger.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. “A Imanência Absoluta”. **A Potência do Pensamento**. Trad.: António Guerreiro. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.

¹⁸ NANCY, Jean-Luc. **Les Muses**. Paris: Galilée, 1994, pp. 62-63.

¹⁹ De acordo com Nancy, tal patência reporta-se sempre a si própria, podendo enunciar-se como é evidente impessoal, nem indivíduo nem coisa, mas singular plural de ocorrências da existência, ou, por outro lado, como está evidente, segundo a multiplicidade de lugares, zonas, instantes.

²⁰ Id.

²¹ AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 334.

²² DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. Op. cit., p. 47.

²³ Ibid., p. 58.

²⁴ Id.

²⁵ AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 351.

Neste ponto, importa esclarecer o surgimento do paradoxal termo *campo transcendental* no derradeiro texto de Gilles Deleuze, que trataria, justamente, da conceptualização da noção de imanência. Eis o primeiro paradoxo: planaltos, rizomas, campos, Oriente, todos remetem para uma certa planura, uma certa horizontalidade, que se contrapõe à verticalidade e à elevação inerentes àquilo que transcende: raiz, árvore, abismo, instituição, Ocidente. De acordo com Agamben, tal campo transcendental (outro nome para a imanência) em Deleuze permitiria “alcançar uma zona pré-individual e absolutamente impessoal, além (ou aquém) de qualquer ideia de consciência”.²⁶ Transcendental esse que já não é da ordem do plano da consciência do sujeito mas antes de uma experiência des-subjectivada: *empirismo transcendental*, expressão que retoma o paradoxo do primeiro termo. Recorrendo a Charles Dickens, com uma descrição específica do que é ser *moribundo*, e aproximando-o de um outro exemplo – o recém-nascido –, Deleuze aponta para o título *Imanência: uma vida...*: quando um indivíduo perfeitamente individuado deixa de ser um sujeito identificado e se torna uma hecceidade²⁷ (aquém e além de um sujeito).

Para Deleuze, “ninguém melhor do que Dickens narrou o que é *uma vida*, considerando o artigo indefinido como índice do transcendental”.²⁸ Ora, quando é que *a vida* de um sujeito dá lugar a *uma vida* impessoal? Na urgência da salvação, entre a vida e a morte, em que todos se compadecem com o moribundo, independentemente de toda a vileza do sujeito que a viveu.²⁹ Algo semelhante sucederia com os recém-nascidos, já que, não se constituindo ainda como sujeitos, seriam todavia perfeitamente individuados, povoados por singularidades: um riso, um choro, um gesto. Em suma, não se trata *da vida*, no sentido mais absoluto, nem *da vida de alguém*, nem de *ter uma vida*, mas antes de *uma vida*, simultaneamente impessoal e singular. Uma vida acontece. Vida essa que seria definida como “pura contemplação sem conhecimento”, isto é, “potência sem acção”.³⁰ Para Agamben,³¹ o vitalismo deleuziano deveria assim mais a uma força, que é “puro Sentir interno”,³² e às sensações, do que a um acto cognoscível a partir do exterior, por exemplo, a partir de um terceiro.

Ao destrinçar a “vertigem” da imanência a partir de Espinosa, Agamben recupera os escritos em ladino do filósofo nos quais este procura, por via da sua língua materna (dos judeus sefarditas), uma expressão da causa imanente no verbo reflexivo activo, ou seja, “de uma acção em que agente e paciente são uma única e mesma pessoa”.³³ Ora, em ladino existe o termo *pasearse* (passear-se; em português,

²⁶ Ibid., p. 332.

²⁷ Sobre o conceito de ecciedade/ hecceidade ver: LIMA, Luís. **Estética da Ecciedade – O traçar de uma carta**. Coimbra: Minerva, 2008.

²⁸ DELEUZE, Gilles. “L’immanence: une vie”. **Philosophie**. v. 47, n. 9, pp. 3-7. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995, p. 5.

²⁹ Cf. conceito de vida nua em: AGAMBEN, Giorgio. **O Poder Soberano e a Vida Nua**. Trad.: António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1998.

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. Op.cit., p. 344.

³¹ Id.

³² DELEUZE apud AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 345.

³³ Ibid., p. 346.

passar ou dar um passeio), numa zona de indiscernibilidade entre acção, agente e paciente, e até mesmo meio e fim, potência e acto, faculdade e exercício. Tudo remete para o mesmo: eu sou e passeio-me. Assim, “os modos e os acontecimentos são imanentes à substância”.³⁴

Embora a “imanência estética”, de Didi-Huberman, seja subsidiária da “imanência expressiva” deleuzo-espinosiana, importa aqui sublinhar a diferença entre ambas as noções, já que a primeira se cinge a um plano de produção estética, tendo como exemplo os desenhos de Victor Hugo, e a segunda diz respeito a todo um plano filosófico vitalista.

PARA A CONSTITUIÇÃO DE UM PLANO DE COMPOSIÇÃO

À imanência precede sempre a construção de um plano. Se, na filosofia, a criação de conceitos passará pela produção de um plano de imanência, a criação de funções passará pela produção, na ciência, de um plano de consistência e, por fim, a criação de afectos e perceptos, no domínio artístico, pela produção de um plano de composição (que pode ser equiparado ao domínio da imanência estética com Didi-Huberman). Tentar-se-á, aqui, pois, aproximar as noções de plano de imanência e de plano de composição, bem como os seus elementos constitutivos que resultariam numa “imanência estética” em Didi-Huberman, “imanência expressiva” em Deleuze.

Ora, tais planos (imanência/consistência/composição), contrariamente ao plano de organização transcendente, que teria em vista, simultaneamente, o desenvolvimento de uma forma e de uma substância/sujeito, procederiam por intensidade e extensão, velocidades, movimentos de aceleração e lentidão, tal como no movimento marítimo, nas ondas, nas dunas ou mesmo nos planaltos e na superfície dos corpos quando este se tornam Corpo sem órgãos, outro nome, como dizem Deleuze e Guattari, para o plano de imanência. “O plano não é princípio de organização, mas meio de transporte, nenhum sujeito se forma, mas deslocam-se afectos, catapultam-se devires e fazem bloco [...]”.³⁵ Não evolui, nem tende por isso para uma finalidade ou totalização/ unificação, apresentando-se antes como um “plano de proliferação, de povoamento, de contágio”,³⁶ consolidando elementos heterogéneos. Deleuze e Guattari recorrem uma vez mais à literatura para oporem os dois planos de escrita propostos por Nathalie Sarraute:

Um plano transcendente que organiza e desenvolve formas (géneros, temas, motivos), que atribui e fazer evoluir sujeitos (personagens, características, sentimentos); e outro plano que liberta as partículas de uma matéria anónima, fá-las comunicar através do ‘envelope’ das formas e dos sujeitos e só conserva entre essas partículas relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, de afectos flutuantes, tais como o

³⁴ Ibid., p. 347.

³⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Capitalismo e Esquizofrenia 2 - Mil Planaltos**. Trad.: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 342.

³⁶ Ibid., p. 340.

próprio plano é apreendido ao mesmo tempo que nos faz apreender o imperceptível (micro-plano, plano molecular).³⁷

Goethe contra Kleist. Por um lado, “desenvolvimento harmonioso da forma e formação regulada do Sujeito, personagem ou carácter”,³⁸ sempre aliado à dimensão moral da educação sentimental, solidez do carácter, etc.; por outro, plano fixo mas não imóvel, sobre o qual se desenham todas as velocidades e lentidões, introduzindo vazios e saltos que impedem o desenvolvimento de um carácter central, permeando um vendaval de afectos e uma multiplicação de ligações (idem). Por um lado, a criação de uma narrativa clássica; por outro, a criação de uma atmosfera.³⁹ Atmosfera esta que imiscui, procedendo por “osmose”,⁴⁰ individualizações e acontecimentos, “poeira de pequenas percepções em que se penetra, com que se impregna, e que ‘cola’ como um fascínio”.⁴¹

Ora, retomando o mar como figura central para uma abordagem à noção de imanência, o plano da sua superfície seria afectado por forças exteriores, o sopro do vento inscrevendo-se nele e modificando-o. É justamente disso que fala Didi-Huberman com recurso aos desenhos de Victor Hugo, não porque eles representem as ondas, mas porque Hugo *faz nascer uma tempestade marítima na mesa de trabalho*: a mesa como crosta terrestre, o sopro do artista como vento. Não se trata, pois, de representações/descrições paisagísticas de um imenso oceano, mas antes da captura das forças do mar em pequenos detalhes: uma onda, um destroço, um turbilhão: mareidade do mar. Corrupio que nasce à superfície da mesa ao cruzarem-se as ondulações vertical e horizontal do pincel. Devir-mar do desenhista. “Tal é o sentido radical de uma *estética da imanência*: deseja-se gesto e não representação, *Darstellung* e não *Vorstellung*, processo e não aspecto, contacto e não distância”.⁴² E, tal como na pintura de Francis Bacon, “à violência do representado (o cliché, o sensacional) opõe-se a violência da sensação”.⁴³

Mas de que modo constituiriam as pinturas de Bacon uma imanência estética? Do mesmo modo, ainda que diferenciado, que Victor Hugo jorra para cima da mesa um turbilhão de “sensações confusas” e de técnicas, Bacon fá-lo na tela: marcar (traços); escovar, borrar (manchas); lançar a tinta; aproximando-se assim mais de

³⁷ Id.

³⁸ Ibid., p. 342.

³⁹ Sobre o conceito de atmosfera: “[...] A atmosfera já de si marca uma estranheza: entrar numa atmosfera é deslizar imperceptivelmente (ou bruscamente) para um outro ‘meio’, que aparece primeiro como indeterminado – mais precisamente como uma espécie de vazio indeterminado sob fundo de familiaridade” GIL, José. “Ligação de inconscientes”.

Crítica das Ligações na Era da Técnica. José Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz (Org.), pp. 21-29. Lisboa: Tropismos, 2002, p. 25..

⁴⁰ GIL, José. “Ligação de inconscientes”. **Crítica das Ligações na Era da Técnica.** José Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz (Org.), pp. 21-29. Lisboa: Tropismos, 2002, p. 25.

⁴¹ Id.

⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 142.

⁴³ DELEUZE, Gilles. **A Lógica da Sensação.** Trad.: José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, p. 86.

uma prática de performatividade (*darstellung* = apresentação) e do gesto do que da representação, investindo a superfície branca das forças que atravessam os corpos-cabeça e que só naquele plano são tornados visíveis: mostração da carne dessacralizada (*viande, meat*) que se encontra no talho, em vez da carne sagrada do corpo humanizado, subjectivado e representado (*chair, flesh*) presente na clássica pintura figurativa.

MODOS DA IMANÊNCIA NO CINEMA DE ANTÓNIO REIS E DE PEDRO COSTA

Jaime e Ventura. Eis os dois trilhos que aqui traçaremos na constituição de duas propostas para uma estética da imanência no cinema: por um lado, a curta-metragem “Jaime”, de António Reis, no seu todo, e por outro lado, o plano de Ventura, o não-actor, no elevador, em “Cavalo Dinheiro”, de Pedro Costa. Primeiramente, e neste sentido, tentar-se-á estabelecer os pontos comuns existentes entre ambas as obras. Relativamente ao procedimento, poderemos pensar em “Jaime” como num plano de montagem, mesa de trabalho, em que, na película, cada fotograma se dobra sobre o seguinte, e, à luz, a transparência permite entrever cada um deles por camadas. Já em “Cavalo Dinheiro”, a noção de plano remeterá para o próprio plano-sequência, em linguagem cinematográfica, um dos vários que constitui a cena do elevador. Duas vias.

Ora, sendo uma biografia, “Jaime” *é tudo menos uma* biografia. Embora, logo no início do filme, haja uma tentativa de fixação de uma identidade, não só com indicações identitárias (primeiro e último nome, data de nascimento, ocupação, etc.) mas também com um retrato fotográfico – e outro no final – (“MurrereizcumoszestezRitraitoz”, ler-se-á adiante num dos escritos do próprio Jaime⁴⁴), o âmago do filme apenas torna visível, presente, Jaime na sua própria ausência. Jaime Fernandes já havia morrido quando António Reis roda “Jaime”, em 1974. O que o realizador procurará neste filme, e, de certa forma, também nos subsequentes, é reconstituir-se Jaime, procurando-lhe os desenhos, os lugares, os caminhos, as pessoas, quase num processo de transferência, que não se faz por via do testemunho de outrém.

Todos os planos do filme são *modos* de expressar Jaime, mais do que Jaime, uma vez que é a própria loucura dessubjectivada que aqui se convoca, e menos do que Jaime, pois é menos do que a identidade do sujeito que assim se chamou: hecceidade, como dizem Deleuze e Guattari, puro entre-dois. Não há, assim, qualquer tentativa de organizar uma vida numa narrativa cronológica ou numa clássica montagem causa-efeito. Pelo contrário, vemos lugares, desenhos, escritos, animais, rios, hábitos, uma certa luz da tarde (e determinada sombra) no pátio do Hospital Miguel Bombarda. Como disse Jorge Luis Borges: “Não tenho a certeza de que eu exista, de facto. Sou todos os autores que li, toda a gente que conheci, todas as mulheres que ameí, todas as cidades que visitei, todos os meus antepassados”,⁴⁵ ou seja, as

⁴⁴ Correspondente a “morrereis como estes retratos”.

⁴⁵ FERMOSEL, José Luis A. **“No estoy seguro de que yo exista en realidad”** [Entrevista a Jorge Luis Borges]. El País, Buenos Aires, 26 Set 1981. Disponível em:

multiplicidades que povoam um indivíduo. Neste caso, cortes abruptos na película, pedaços de Jaime, e já não de Jaime Fernandes, como no diagnóstico institucional. A intuição de Borges é aqui reforçada por Deleuze e Guattari: “É [...] quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lés a lés, no fim do mais severo exercício de dessubjectivação, que adquire o seu verdadeiro nome próprio”.⁴⁶ Não há qualquer interpretação ou representação: apenas forças-sensação, já que António Reis “reduz, retira das imagens a ideologia psiquiátrica, a discussão anti-psiquiátrica, a leitura meta-psiquiátrica, retira toda a concepção de sociedade, e fica com uma imagem descascada” que pode ser *provada, saboreada*.⁴⁷ A qualquer estrutura, modelo ou dispositivo,⁴⁸ opõe-se assim, no filme, um procedimento de experimentação e de choque de heterogéneos, na forma como na matéria: clausura-abertura (hospital-serra), frio-quente (branco-amarelo), interior-exterior, homem-animal. Ao operar por disjunção conjuntiva face ao plano da imagem,⁴⁹ também o plano sonoro de “Jaime” contribui para tal choque de heterogéneos: sobre os remoinhos do rio que corre, ouvem-se os remoinhos do vento que passa.

Tal *princípio de multiplicidade* na montagem poderá também ser encontrado nos desenhos de Jaime Fernandes, linhas entrelaçadas desenhadas a esferográfica, ora vermelha, ora azul, ora preta, que explodem para fora do enquadramento. Homens enfileirados, figuras humanas e animais lado-a-lado, animais, por fim, homem-animal-flor. “Animaizs.Cômoz.Retraitos.Prinzes”.⁵⁰ “Nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor ‘representa’ uma ave; de facto, é um devir-ave que só se pode fazer na medida em que a ave está ela própria a devir outra coisa, pura linha e pura cor”.⁵¹ Abertura para um tempo de devires, que não é o tempo de *chronos* – nem de *kairos* (ou a “sublime ocasião”, como a apresenta Deleuze⁵², que implicaria um corte disruptivo, portanto, não-circular, e sempre relativo à linha de *chronos*) –, mas sim de *aïon*: momento do instante, tempo do acontecimento, tempo da duração, em que o passado já-aí-não-está e o futuro ainda-aí-não-está. Jaime escreve que tem 94 anos, morre aos 69 anos.⁵³ Tempo da

https://elpais.com/diario/1981/09/26/ultima/370303206_850215.html. Acesso em: 09/06/2019.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. cit., 2003, p. 63. Tradução adaptada. Originalmente “despersonalização”.

⁴⁷ MOLDER, Maria Filomena. “Vi as redes por dentro”. **Como o sol, Como a noite**. Luís Lima (Org.), pp. 26-30. Porto: Porto/Post/Doc, 2018, pp. 29-30.

⁴⁸ No sentido de Agamben: “o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjectivações” AGAMBEN, Giorgio. “O Que é o Dispositivo?”. **O Que é o Contemporâneo e Outros Ensaios**. Trad.: Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 46.

⁴⁹ Sobre a disjunção imagem/som no cinema, vejam-se os comentários de Deleuze ao cinema de Straub-Huillet em conferência na La Fémis, em 1987. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/134>. Acesso em: 09/06/2019.

⁵⁰ Correspondente a “animais como retratos de príncipes”.

⁵¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. cit., 2003, p. 387.

⁵² DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Op. cit., 2000, p. 315.

⁵³ Informação revelada nos minutos iniciais. Num de outros escritos que surgem no filme poderá ler-se que morreu oito vezes.

circularidade interior aos desenhos mas também ao filme, que sempre se retoma. Não há uma origem primordial no filme, embora, tratando-se de um objecto temporal, haja um início cronológico: primeira fracção de segundo. Porém, cada plano encadeia-se no seguinte como num fluxo permanente, em movimento, na torrente do rio, ora desenho, ora escrita, podendo, cada um deles, permanecer singularmente.

“ViazArreidez.Paidêntroz.”⁵⁴ Se aqui mantemos a grafia original dos textos de Jaime é porque também esta nos indicia o agenciamento colectivo (de multiplicidades) de enunciação, dado que, para Deleuze e Guattari, “não há língua em si, nem uma universidade da linguagem, mas um concurso de dialectos, de patoás, de calão, de línguas especiais”.⁵⁵ António Reis dirá, em entrevista, a João César Monteiro:

Acima de tudo, interessou-me a vida de um homem [uma vida], e sem lamechice, parece-me que só poderia interessar outras pessoas se pudéssemos converter esteticamente a vida desse homem, dado que ele, por si, já não se podia defender [o moribundo], ou atacar, nem lhe interessaria. [...] O seu tempo histórico e psicológico outro era [*aïon*]. Era outro o seu espaço de gruta, subterrâneo ou sideral, com nuvens onde viajavam, sonhavam e sofriam, 1000 homens dentro [multiplicidade e hecceidade].⁵⁶

Também Ventura, personagem conceptual,⁵⁷ tratará de inventar uma língua estrangeira na própria língua, entre o crioulo e o português,⁵⁸ como a proliferação de um linguajar colectivo que está no limite do território da língua-mãe, a língua materna, a língua própria, e inventa uma língua propriamente da margem, na margem que é o limite entre o dentro e o fora da língua. Para Deleuze, este limite é parte ainda da língua, a força limite de desterritorialização da linguagem. Foi Marcel Proust quem primeiro disse da literatura que era uma língua estrangeira na própria língua, e foi de novo Deleuze quem a capturou na sua *crítica e clínica*: “Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira”.⁵⁹ Também Ventura é sempre nome próprio (à excepção da institucionalização, onde ganha ainda o apelido).

⁵⁴ Escrito de Jaime que daria título ao texto supra-citado de Maria Filomena Molder.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. cit., 2003, p. 26.

⁵⁶ MONTEIRO, João César. **‘Jaime’, de António Reis. O Inesperado do Cinema Português** [Entrevista a António Reis]. Cinéfilo, Lisboa, n.29, pp. 22-32, Abr. 1974, p. 26.

⁵⁷ “Os tipos psicossociais são história, mas as *personagens conceptuais são devir*” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, Op. cit., 1991, p. 106.

⁵⁸ “E o seu discurso, as palavras e as frases que profere, têm um poder que não é o da comunicação nem o da pragmática. Vêm de outra esfera, não são pragmáticas nem comunicativas, têm um efeito que consiste em des-criar o real, des-criar o que existe. Em suma: têm uma profunda qualidade idiomática. Nem sempre sabemos o seu significado e não podem ser apropriadas por mais ninguém” GUERREIRO, António. **Uma história de fantasmas**. Público, Lisboa, 4 Dez 2014. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2014/12/04/culturaipsilon/noticia/uma-historia-de-fantasmas-1678020>. Acesso em: 09/06/2019.

⁵⁹ DELEUZE, Gilles. **Critique et clinique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993, p. 8.

Também Ventura – com o seu corpo próprio, e já não através de desenhos – como Jaime Fernandes – trará as marcas de todos os que partilham a sua condição, múltiplas condições. Uma vez mais: escrever em estrangeiro na própria língua para inventar a língua de um povo por vir, como não se cansa de repetir Gilles Deleuze. Assim, “toda e qualquer imagem que Costa produza deverá mostrar-se capaz de conter nela muitas outras”.⁶⁰ Ora, se António Reis torna visíveis as forças que atravessam, em “Jaime”, Jaime Fernandes, através da sua pura expressão nos desenhos e, para além deles, nos elementos estéticos da matéria fílmica, Pedro Costa torna visíveis as forças que atravessam Ventura, justamente, na sua presença corpórea. A condição de Ventura e Jaime é vizinhante nos dois filmes: enclausuramento, institucionalização, psicose. Reconhecem-se as sombras e os emparedados e a brancura, das camas e das batas.

Como pensar *um plano* cinematográfico como plano de imanência? Se se teceram previamente aproximações entre o cinema de Pedro Costa e as pinturas de Vermeer,⁶¹ traçamos aqui uma ligação com Rembrandt, particularmente com os retratos, afastando-nos da temática do quotidiano e aproximando-os na composição estética enquanto tal: um jogo de claro-escuro, no qual predomina o obscuro, deixando-se esbater os contornos do corpo, criando uma atmosfera para figura-fundo numa zona de indiscernibilidade, entre-dois. A luz não provém de um qualquer exterior mas emana, a partir de dentro e para si, das próprias figuras e/ou dos objetos. Ora, o mesmo acontece neste plano de Ventura no elevador, emparedado, em que o seu corpo se deixa contagiar pela luminosidade atmosférica, ao mesmo tempo que dela faz parte.



Cavalo Dinheiro, de Pedro Costa

⁶⁰ RANCIÈRE, Jacques. **The Ghost Road**. Sight & Sound, Londres, v. 25 n. 10, pp. 48-52, Out 2015, p. 51. Tradução da autora.

⁶¹ Cf. QUANDT, James. “Still Lives”. **Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa**. Org.: Ricardo Matos Cabo. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. p. 38.; FERREIRA, Carlos Melo. **Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa**. Doc On-line, n. 7, pp. 52-63, 2009, p. 61.

Não se trata, pois, para Pedro Costa, na esteira de cineastas como Robert Bresson, de dirigir um argumento previamente escrito (forma), embora haja uma base, mas antes de compor planos, espaços, corpos, luzes e sons (matéria).⁶² Dirá Bresson: “vê o teu filme como uma composição de linhas e de volumes em movimento para além do que ele figura e significa”.⁶³ Repetições de expressões orais, até que se transformem, até que sejam encarnadas, até que o modelo saia de si mesmo. Sobretudo, o modo, a expressão, e já não o que *é* dito. Tanto para Bresson, no (seu) cinema, como para Deleuze, na pintura (de Francis Bacon), trata-se também de romper com os modelos da representação/narração/ilustração, através da potência conjuntiva do fragmento. É necessário isolar as partes a fim de lhes garantir uma independência, uma existência em si. As partes de um todo que é o filme, ou seja, dos planos e da importância da montagem e do corte, mas também as partes de um todo que é um plano.

Se aqui aproximamos tais objetos fílmicos de um cinema dito não-narrativo é porque, não só privilegiam o processo de expressividade (e não o de configuração ou de síntese), como se “propõe[m] a atingir, portanto, o universo ou a realidade ‘em si’”⁶⁴, constituindo, por isso, figuras da imanência. Como nota Parente, o único cinema não narrativo “é aquele que tenta atingir o regime universal da variação [plano de imanência], em que a imagem-movimento existe em estado puro, em que o olho é imanente à matéria, em que não há nem sujeito, nem objeto, nem centro, nem eixo, nem espaço hodológico vivido. [...] Trata-se de um regime de percepção gasosa [...]”⁶⁵. Para Parente, tal regime encontra forma apenas – “sem jamais conseguir totalmente”⁶⁶ – ou na imobilidade incompleta ou no máximo de mobilidade possível. Por um lado, se “Jaime” se aproxima, de forma mais evidente, dessa exaltação total do movimento, devedora de um certo cinema experimental, por outro lado, “Cavalo Dinheiro” (e de uma forma geral, toda a obra de Pedro Costa, a partir de “Ossos”) se inscreve numa certa tendência do cinema contemporâneo: o *slow* cinema. No excerto em análise, trata-se de um plano fixo – cuja sequência, na sua totalidade, é composta por planos fixos, dado a exiguidade do espaço – cuja duração permite intensificar qualquer micro-movimento apresentado por Ventura.

Esse Ventura que ali se vê não é uma representação de Ventura em determinados momentos da sua vida. Ventura não *se* representa. É (ou, melhor, apresenta-se) Ventura novamente, num novo plano. Eis Ventura: uma pura indiciação e, enquanto tal, hecceidade: eis um homem, *ecce homo*. O cinema estaria aqui como meio de criação, de fazer nascer, como dizia Didi-Huberman, e não como meio de

⁶² “Actores não. (Direcção de actores, não). Papéis, não. (Estudos de papéis, não.) Encenação, não. Mas utilizar modelos, vindos da própria vida. SER (modelos) em ver de PARECER (actores)” BRESSON, Robert. **Notas Sobre o Cinematógrafo** [ed. orig. 1975]. Trad.: Pedro Mexia. Porto: Porto Editora/ Elementos Sudoeste, 2000, p. 16.

⁶³ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁴ PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. São Paulo: Papyrus, 1994, p. 48.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁶ *Id.*

reprodução do real. Tal como “a tinta é aqui um *meio de imanência* que reúne a forma com o informe, com a matéria, com o conteúdo com o símbolo [...]”,⁶⁷ no cinema seria tudo aquilo que se dispõe perante a câmara a assumir-se como tal meio, em ambos os casos, ao viés das mãos. E, como afirma António Guerreiro, Ventura surge como “uma figura [matéria ou parte dela] completamente imanente a uma ideia e a uma forma cinematográficas” – reforçando adiante a ideia – numa “total relação de imanência”,⁶⁸ estabelecendo uma relação análoga entre a memória de Ventura e o processo de montagem.⁶⁹

Tais particularidades constituiriam já uma *imanência estética*, mas retomemos a pergunta: como pensar *um plano cinematográfico* enquanto plano de imanência? Para José Gil, o plano de imanência (como as hecceidades) forma-se numa única temporalidade: a *aiónica*, tempo fora do tempo,⁷⁰ acontecimento que é “o jorrar da presença intensa da recordação”.⁷¹ Tempo da imanência,⁷² tempo de cristal: “dois tempos em coalescência que podem contrair-se num ponto em que se sobrepõem, sem que se possa já saber o que pertence ao passado e o que pertence ao presente”.⁷³ Tal temporalidade poderá ser reencontrada neste plano de Ventura através dos murmúrios do próprio, que afirmam os presentes simultâneos do *agora* da revolução de 1974⁷⁴ (“Onde estás *agora*? [...] O patrão veio dizer que não há trabalho. Há uma revolução na rua.”) – embora já se tenham passado mais de 40 anos – e do *agora* da enunciação (“Estou reformado”), abrindo uma fenda: “o presente intenso, e lembranças do passado”.⁷⁵ Este plano, tal como toda a sequência de Ventura no elevador, não procede por desenvolvimento, não é crescente, não tende para um desenlace ou resultado, nem consagra, no todo do filme, alguma revelação. Puro bloco de sensações: perceptos e afectos. Sensação de abismo, de frio, tremor. Ventura em devir-outro. Devir que é sempre puro movimento: a convulsão dos dedos, o que nele se retoma singular e incessantemente, de modo diferente, a cada vez. O que nele permite que se reconheça Ventura e, ao mesmo tempo, o que dele

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Image, matière: immanence**. Rue Descartes, Paris, v. 38 n. 4, pp. 86-99, 2002. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-4-page-86.htm>. Acesso em: 09/06/2019. Tradução da autora.

⁶⁸ GUERREIRO, António. Op. cit..

⁶⁹ “Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. cit., 2003, p. 22.

⁷⁰ Veja-se também a temporalidade espinosiana: “A duração é a continuação indefinida da existência” ESPINOSA, Bento de. Op. cit., p. 198.

⁷¹ GIL, José. **O Imperceptível Devir da Imanência**. Lisboa: Relógio D'Água, 2008, p. 241.

⁷² Não cremos, por isso, tratar-se de um “tempo messiânico”. Cf. GUERREIRO, António. Op. cit.

⁷³ GIL, José. Op. cit., 2008, p. 239.

⁷⁴ “Por esse exercício de rememoração, que preside aliás a todo o filme, dá-se um actualidade integral do passado, isto é, uma convergência do passado com o presente, rompe-se o continuum da história [...]. O tempo do Ventura é um tempo descontínuo, não é um tempo narrativo”. GUERREIRO, António. Op. cit.

⁷⁵ GIL, José. Op. cit., 2008, p. 241.

expressamente difere. O que se repete é ao mesmo tempo o que se reconhece e o que se diferencia: pura diferença de uma vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. “A Imanência Absoluta”. **A Potência do Pensamento**. Trad.: António Guerreiro. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. “O Que é o Dispositivo?”. **O Que é o Contemporâneo e Outros Ensaios**. Trad.: Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BRESSON, Robert. **Notas Sobre o Cinematógrafo** (ed. orig. 1975). Trad.: Pedro Mexia. Porto: Porto Editora/ Elementos Sudoeste, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Critique et clinique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles. **Deux régimes de fous**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad.: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles. “L'immanence: une vie”. **Philosophie**. v. 47 n. 9, pp. 3-7. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica da Sensação** (ed. orig. 1981). Trad.: José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Spinoza et le problème de l'expression**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Capitalismo e Esquizofrenia 2 - Mil Planaltos** (ed. orig. 1980). Trad.: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka - Para Uma Literatura Menor** (ed. orig. 1975). Trad.: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Image, matière: immanence**. Rue Descartes, Paris, v. 38 n. 4, pp. 86-99, 2002. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-4-page-86.htm>. Acesso em: 09/06/2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'immanence esthétique**. Álea Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v.5, n.1, pp. 118-147, Jun. 2003.
- ESPINOSA, Bento de. **Ética** (ed. orig. 1677). Trad.: Joaquim Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, António Simões. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- FERMOSEL, José Luis A. **“No estoy seguro de que yo exista en realidad”** [Entrevista a Jorge Luis Borges]. El País, Buenos Aires, 26 Set 1981. Disponível em: https://elpais.com/diario/1981/09/26/ultima/370303206_850215.html. Acesso em: 09/06/2019.
- FERREIRA, Carlos Melo. **Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa**. Doc On-line, n. 7, pp. 52-63, 2009.

- GIL, José. “Ligação de inconscientes”. **Crítica das Ligações na Era da Técnica**. Org.: José Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz. pp. 21-29. Lisboa: Tropismos, 2002.
- GIL, José. **O Imperceptível Devir da Imanência**. Lisboa: Relógio D'Água, 2008
- GUERREIRO, António. **Uma história de fantasmas**. Público, Lisboa, 4 Dez 2014. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/12/04/culturaipsilon/noticia/uma-historia-de-fantasmas-1678020>. Acesso em: 09/06/2019.
- LIMA, Luís. **Estética da Ecceidade – O Traçar de uma Carta**. Coimbra: Minerva, 2008.
- MOLDER, Maria Filomena. “Vi as redes por dentro”. **Como o sol, Como a noite**. Org.: Luís Lima. pp. 26-30. Porto: Porto/Post/Doc, 2018.
- MONTEIRO, João César. **‘Jaime’, de António Reis. O Inesperado do Cinema Português** [Entrevista a António Reis]. Cinéfilo, Lisboa, n.29, pp. 22-32, Abr. 1974.
- NANCY, Jean-Luc. **Les Muses**. Paris: Galilée, 1994.
- PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. São Paulo: Papyrus, 1994.
- QUANDT, James. “Still Lives”. **Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa**. Org.: Ricardo Matos Cabo. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art**. Art & Research A Journal of Ideas, Contexts and Methods, v. 2 n.1, 2008. Disponível online: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/pdfs/ranciere.pdf>. Acesso em: 09/06/2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **The Ghost Road**. Sight & Sound, Londres, v. 25 n. 10, pp. 48-52, Out 2015.

Filmografia

- CAVALO Dinheiro. Realização de Pedro Costa. Portugal: Abel Ribeiro Chaves/OPTEC, 2014. 1 DVD (104 min.)
- JAIME. Realização de António Reis. Portugal: Henrique Espírito Santo, 1974. 16 mm (35 min.)

Artigo recebido em: 06/03/2019 e aceito em: 24/05/2019