

Por um cinema perigoso: pensamentos sobre a especificidade das relações de “O Filme por Vir” / *For a dangerous cinema: thoughts on the specificity of the relationships in "The Film to Come"*

Eduardo Liron*

RESUMO

O artigo examina algumas implicações da provocação de Yolanda Gloria Gamboa Muñoz, que considera “o cinema experimental um caminho paralelo às análises filosóficas”. Apoiando-se no diálogo entre essa pensadora e o cineasta Raul Ruiz, especialmente sob a luz do curta-metragem experimental “O Filme por Vir”, propomos relacionar esses autores buscando diagnosticar os efeitos imprevistos decorrentes desta mistura alquímica.

PALAVRAS-CHAVE: Yolanda Gloria Gamboa Muñoz; Raul Ruiz; O Filme por Vir; Cinema Experimental.

ABSTRACT

The article explores implications of a statement made by Yolanda Gloria Gamboa Muñoz, who considers "experimental cinema a parallel path to philosophical analysis". Drawing on the dialogue between this thinker and the filmmaker Raul Ruiz, especially in the light of the experimental short film "The Film to Come", we propose to relate these authors seeking to diagnose the unforeseen effects resulting from this alchemical mixture.

KEYWORDS: Yolanda Gloria Gamboa Muñoz; Raul Ruiz; The Film to Come; Experimental Cinema.

Pois quantas vezes já não lhes disse que o principal erro de vocês consiste em menosprezar o significado dos olhos humanos? Compreendam que a língua pode ocultar a verdade, mas os olhos jamais! [...] Ela fica visível, e vocês foram pegos!
— O Diabo, em *O Mestre e Margarida*.⁸⁶

Por aqui é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso. — Glauber Rocha, em *Vento Leste*

Este trabalho cria um diálogo com dois pensadores chilenos, ambos radicados ao estrangeiro em refúgio decorrente da repressão instaurada em seu país pela tomada militar do poder: um, na França, outra, no Brasil. São dois pensadores que compartilham entre si a coragem da verdade e o espírito do experimentalismo. Arrisco dizer também que ambos são menos reconhecidos do que promete a meritocracia, diante da monumental qualidade do trabalho que cada um pôde executar em suas respectivas áreas de atuação, a saber, o

* Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

⁸⁶ BULGAKOV, 2017, p. 172.

cinema e a filosofia. Tais pensadores são Raul Ruiz e Yolanda Gloria Gamboa Muñoz.⁸⁷

É necessário explicitar um aspecto biográfico: considero ambos referências a meu próprio trabalho — sendo os escritos de Ruiz, tanto quanto seus filmes, um caminho em direção a um cinema que não deriva da narrativa europeizante da técnica, da linguagem e dos estilos, mas, pelo contrário, que transborda a partir do arrebatamento xamânico; e o pensamento e, sobretudo, a ação de Gloria – a quem considero uma amiga e quem foi minha orientadora de graduação e mestrado – um caminho a uma filosofia feliz⁸⁸. Este trabalho tenta elaborar tais aspectos.

Os pensamentos que aqui se expressam foram gestados a partir de uma provocação filosófica proposta por Yolanda em seu livro intitulado “Isócrates e Nietzsche: uma relação perigosa?”. Ali, utilizando-se do recurso literário do diálogo, a autora coloca na boca dum personagem, misteriosamente nomeado como “C”, a seguinte afirmação:

[...] saiba que considero o cinema experimental um caminho paralelo às análises filosóficas, e muito frutífero para pensar a especificidade das diversas relações. (GAMBOA MUÑOZ, 2019, p. 130).

Tal provocação traz consigo um conjunto de implicações nada triviais.

Em primeiro lugar, convoca-nos a especular⁸⁹ acerca de uma possível relação entre cinema e filosofia. Nessa empreitada, Yolanda toma um caminho bastante distinto daquele proposto por Deleuze em seus famosos escritos sobre o cinema. Neles, o filósofo francês nos desenha uma possível filosofia do cinema que se compreenderia como um pensamento do tempo. Sua abordagem, contudo, se apoia numa relação demasiado alinhada aos aspectos mais hegemônicos de uma dita linguagem cinematográfica, como montagem, plano, corte, enquadramento, etc⁹⁰. Também sobressalta as referências

⁸⁷ “Ouvimos constantemente que o diálogo entre filósofos é impossível. [...] Mas a tentativa de reunir e relacionar pensadores não se detêm. Podemos fazê-los dialogar?” (GAMBOA MUÑOZ, 2019b, p. 11)

⁸⁸ Cabe lembrar que Gloria, juntamente com outros dois professores do Departamento de Filosofia da PUC-SP, foi certa vez investigada em uma sindicância interna sob acusação de se associar aos alunos em protestos contra a ingerência da igreja sobre a coordenação acadêmica. A prova apresentada contra ela se baseava em um vídeo que mostrava esses professores assistindo a uma peça do Teatro Oficina encenada no campus, e rindo de uma cena bastante cômica em que um papa era decapitado, e do buraco nascia algo novo. Parece-me que a igreja percebeu com precisão o perigoso riso filosófico de Yolanda.

⁸⁹ O tema da especulação já me foi questionado por mais de uma situação, portanto, cabe aqui uma defesa: em geral, filósofos são maus ópticos. Ao utilizarmos o termo “especulação”, temos consciência de que espelhos são sempre e necessariamente objetos imperfeitos que distorcem as imagens que são objetos de sua ação. Nesse sentido, não compreendemos os espelhos como ferramentas de mimese ou cópia mas, pelo contrário, como ferramentas dúbias e questionáveis às quais somos obrigados a nos servir quando intencionamos observar os objetos por novos ângulos.

⁹⁰ É de se supor, inclusive, um diálogo implícito com André Bazin e outros pensadores franceses que lhe foram contemporâneos e que desenvolveram, antes de Deleuze, um monumental trabalho de sistematização

constantes a uma pretensa história do cinema de perspectiva europeia, que enquadra o discurso cinematográfico em “movimentos”, como primeiro cinema, escola soviética, impressionismo e expressionismo, por exemplo. Desse modo, o escrito de Deleuze nos convida a pensar uma filosofia do cinema como uma espécie de ramo da filosofia da linguagem, ou, numa formulação mais arriscada, ele nos apresenta as possibilidades de desenvolver a técnica cinematográfica como filosofia⁹¹.

O pensamento de Yolanda caminha por outras montanhas. Para ela, o cinema parece ser compreendido como uma forma específica de *discurso*. Enquanto tal, deve ser considerado como um *gesto*, que produz – e não se limita por – seus aspectos estritamente técnicos.

As imagens querem independência. Querem se fazer notar, ser algo mais importante que uma simples sinalização. Querem “contar seu próprio conto”, como se diz na minha terra. (RUIZ apud Muñoz, 2016, p. 105).

A autora parece inverter as relações entre imagem e linguagem, de maneira que parece dialogar com a proposição de Nietzsche em suas *Notas sobre Retórica*, que ela própria traduz em uma de suas notas de rodapé:

A imagem no olho é determinante para o nosso conhecimento, logo o ritmo para nosso ouvido. Nunca chegaremos numa representação do tempo partindo do olho, nem do espaço partindo do ouvido. (NIETZSCHE apud Muñoz, 2019a, p. 79).

A “linguagem cinematográfica” decorre do cinema, no sentido que se conforma dos elementos que recorrem em um certo cinema possível. Quanto a isso, a própria autora diagnostica que “os gestos podem ser transformados em linguagem” (GAMBOA MUÑOZ, 2019a, p. 151). Contudo, não chegaremos a uma imagem-tempo, para manter aqui a referência deleuziana, partindo da câmera-olho. São os usos da câmera e os ângulos do olho que, enquanto gestos relacionais com o mundo, acabam por conformar certas práticas comunicacionais recorrentes. Para formular esse pensamento numa perspectiva mais próxima a Yolanda, caberia dizer que a eloquência é apenas uma parte da oratória.

do pensamento em torno do cinema enquanto técnica e linguagem.

⁹¹ Mesmo nos desenvolvimentos mais avançados de “Imagem-Tempo”, quando Deleuze encontra em figuras como Resnais e Tarkovski um certo tipo de imagem capaz de remeter a um tempo “em estado puro”, segue uma preocupação com o que através do cinema “se dá a saber”, a revelação do “indizível” do real (DELEUZE, 2009, caps. 7-8). Infelizmente, não cabe na extensão do presente trabalho desenvolver o necessário debate acerca da perspectiva de Deleuze sobre e com o cinema.

Aquilo que convencionamos chamar de linguagem cinematográfica não passa, nesse cenário, de uma subárea da sofística: uma técnica que permitiria que aqueles que a adotassem “aprendessem de memória certos modelos de discurso” (GAMBOA MUÑOZ, 2019b, p. 16).

Para que a técnica (sofística/cinematográfica) passe ao ato (retórica/cinema), é necessário que essa se ponha em conflito público em uma performance (declamação/exibição) cuja medida é o *gosto*; não no sentido daquele que melhor atenda ao *gosto popular*, mas daquele capaz de disputar os afetos públicos. É, assim, a persuasão, a mudança dos gostos preconcebidos ou, em termos antigos, o refinamento dos gostos, a medida de efetividade da retórica.

Cabe, diante desse pensamento, considerarmos em diálogo duas ideias de Nietzsche: “A serpente que não pode mudar de pele perece. Assim também os espíritos aos quais se impede que mudem de opinião; eles deixam de ser espíritos” (NIETZSCHE, 2008, §573) e “não somente o espírito, mas também o coração, sempre se transforma de novo e [...] se sente feliz por albergar em si, não ‘uma alma imortal’, mas muitas almas mortais” (NIETZSCHE, 1999, p.110). Ao falarmos da mudança de gostos, estamos nos referindo a uma disputa por almas, que visa *enterrar* certas *almas mortas*, dando lugar para que frutifiquem novas *almas por vir*. Nos apropriando da frase isocrática retomada por Yolanda, Nietzsche inventa “outra concepção de futuro a partir das vísceras do presente”. (GAMBOA MUÑOZ, 2019b, p. 66)

A própria “linguagem”, portanto, aparece aqui no centro da disputa, sendo que o novo *gosto* nascente deve ser diagnosticado ao manifestar-se como germe de uma nova linguagem *possível*. “Desta maneira”, apontaria Gloria, “o orador público com expressão solene é mesurado, mas deve falar numa linguagem algo estranha” (GAMBOA MUÑOZ, 2019b, p. 17). Tal estranhamento se dá, precisamente, no processo de conversão da fala pública em retórica política, uma vez que, para que os *gostos* se desloquem, se instaura uma batalha⁹² no seio da pretensamente pacífica arena dos discursos⁹³.

O aparecimento dessa relação política no seio de nosso debate nos remete a certo pensamento de Peter Sloterdijk, quando este inverte ironicamente a “famosa sentença de

⁹² Recordemos não apenas a máxima de Nietzsche que afirma que “outra coisa é a guerra” (NIETZSCHE, 1995, p.29), mas também os ecos da fala de Samuel Fuller n”*O Demônio das Onze Horas*” (*Pierrot le Fou*) (1965) de Jean-Luc Godard. Nele, perguntado sobre “o que é o cinema exatamente?”, Fuller responde: “Um filme é um campo de batalha. É amor, ódio, ação, violência, morte. Em uma palavra: emoção.”

⁹³ Sloterdijk nos alerta que o “processo de civilização” como proposto na era moderna se dá como um processo não apenas de pacificação, mas também de padronização e domesticação dos costumes em torno de condutas cívicas (SLOTERDIJK, 2000, pp. 27-29).

Bismarck segundo a qual a política é a arte do possível” (SLOTERDIJK, 1999, p. 9). Para ele, é através da política que se define o que é “socialmente possível”. Dizendo de outra maneira, é através do conjunto político de técnicas de governo e negócio que se delimitam socialmente as *gramáticas transmissíveis do real*. Tal ideia nos fomenta pensar, retomando a discussão, que há um certo aspecto de *governamentalidade*⁹⁴ na linguagem cinematográfica, que se manifesta frente ao regime discursivo das imagens em movimento.

E é precisamente no diálogo de Yolanda com Michel Foucault que, nos parece, tais temas são confrontados. Num discurso nas II Jornadas Transdisciplinares de Estudios en Gubernamentalidad, em Santiago, Chile, intitulado “A escritura como resistência em Michel Foucault”⁹⁵, a pensadora especula acerca da relação tortuosa de Foucault com a literatura. Gamboa Muñoz aponta que, “depois de distanciar-se da literatura tradicional entendida como biblioteca e retórica”, âmbito rechaçado pelo filósofo como temporal e que, por isso, corre constantemente “o perigo de tecer ainda novamente a velha trama da interioridade”, Foucault parece buscar outros ângulos que lhe permitiram se reaproximar da ficção, como meio para catalisar novas relações. Tal mudança de perspectiva só é possível ao se realizar uma escolha radical: “a ficção não pode ser uma produção que faz brilhar as imagens, mas tem de transformar-se em uma potência que conduz as imagens até sua explosão”.

Há uma escolha em favor de uma ficção que lhe ponha em perigo, e essa relação arriscada convocaria o filósofo a jogo. Também Yolanda, na provocação que nos motiva, afirma não ser qualquer discurso cinemático o capaz de executar formulações filosóficas — assim como nem todo texto escrito pode se considerar filosofia⁹⁶. Já insistimos que para que um texto qualquer passe a integrar a ruidosa conversa dos filósofos, é necessária uma postura política cuja intenção é disputar os *gostos* socialmente correntes. E o nome que se dá, aqui, a esse discurso cinematográfico paralelo às formulações filosóficas é o de “experimental”.

O uso do termo indica uma incontornável diferença: há, portanto, cinemas

⁹⁴ Nos referimos aqui ao termo cunhado por Michel Foucault a partir de seu curso intitulado *Segurança, território e população*. Com ele, nos referimos a uma espécie de “conduta da conduta”, que não apenas limita, mas também produz uma realidade possível como consequência dessa limitação. Parafraseando Foucault, nos referimos às regras, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem por alvo principal constituir aquilo que se compreende por cinema (FOUCAULT, 2008, p.143).

⁹⁵ Traduções nossas.

⁹⁶ Correndo o risco de sermos repreendidos por explicitamente considerar a filosofia como gênero literário — como o faz Isócrates!

“experimentais” e cinemas “convencionais”, por assim dizer. O aspecto de diferenciação entre ambos, arrisco dizer, é o ponto exato em que Ruiz – e não Deleuze – é o pensador convidado a dialogar. Raul Ruiz é uma figura marcada pelo incessante combate às convenções linguísticas e estilísticas do cinema, subvertendo os ditos “gêneros cinematográficos” (RUIZ, 2000, cap. 2), demolindo os “arcos narrativos” (*Idem*, cap. 1) e tensionando os limites do pensamento acerca do cinema.

Nos debruçamos aqui, sobretudo, em um texto intitulado “por um cinema xamânico” (*Idem*, cap. 5)⁹⁷, integrante de sua “Poética do cinema”⁹⁸. Nele, Ruiz sugere uma contra-história do cinema, a qual “poderia se resumir a uma série de minúsculas revoluções decapitadas pela indústria” (*Idem*, p. 88). Para ele, o processo de industrialização do cinema engloba-o em processos destinados a nos proteger do mundo, trabalhando assim invariavelmente contra a utopia. “O cinema como indústria é um depredador, uma máquina de copiar e de multiplicar o mundo visível, um livro dado ao uso dos que não sabem ler” (*Idem*, p. 85). Arriscamos afirmar que, para Ruiz, a fixidez da linguagem é a própria morte do cinema.

Ele propõe, contudo, uma forma de resistência a esse processo industrial, que deveria se manifestar num violento gesto cinematográfico: o filme xamânico. Ele “se parecerá mais com um campo minado que, ao explodir, provoca reações em cadeia ao seio daquelas sequências fílmicas, permitindo assim a produção de alguns acontecimentos” (*Idem*, p. 93). A referência de tons anárquico-alquímicos tem seu apoio na materialidade da – hoje finada – película cinematográfica que, como bem sabe a Cinemateca Brasileira, é composta de elementos inflamáveis⁹⁹. As primeiras películas, constituídas de nitrato de prata, inclusive, chegavam a entrar em combustão espontânea.

Gloria se refere a essa proposição de Ruiz no mesmo diálogo com que iniciamos nosso pensamento, quando um outro interlocutor, nomeado “D”, diz:

Você disse ter pensado em Raul Ruiz e o problema químico das misturas ligado ao produzir explosões. Poder explosivo relacional, que, para esse ex-teólogo e cineasta experimental, que é Raul Ruiz, já era bem conhecido por Galileu (GAMBOA MUÑOZ, 2019b, p. 130).

⁹⁷ Todos os textos de Ruiz presentes nesse artigo foram traduzidos por nós a partir do original em espanhol. As notas se referem às páginas no original.

⁹⁸ Parece-nos importante ressaltar o contraste da escolha terminológica: contra uma linguagem do cinema, uma poética do cinema. Gloria, em diálogo com outro artista surrealista chileno, nos recorda que esse certa vez chegou à conclusão de que “seria necessário fazer a poética política de uma sociedade” (GAMBOA MUÑOZ, 2019a, p.147).

⁹⁹ Não podemos deixar de ouvir aqui os ecos da proposição de Foucault, recordada por Gloria, de que devemos “utilizar a resistência como um catalisador químico” (GAMBOA MUÑOZ, 2016, p. 100).

Parece propício resgatar neste momento uma segunda implicação das formulações de Gloria: o cinema experimental como pensamento relacional. Não é a questão de como o cinema se relaciona com o pensamento que está em cena. O discurso cinematográfico não propriamente *filosofa*, mas faz algo paralelo: permite frutificar o pensamento em torno das relações. E as relações aqui nos aparecem como objetos perigosos, dotados da habilidade de dar ignição a efeitos imprevistos, de modo que o que estamos chamando de “cinema experimental” é uma errância, um erro, um acidente, que almeja “as mudanças de opinião, as descobertas, os resultados inexplicáveis” (*idem*, p.90), correndo, contudo, sempre o risco de, em vez disso, se deparar com algo monstruoso.

Admitindo que semelhantes singularidades cinematográficas sejam monstros, a sua monstruosidade me parece, ainda assim, mais próxima de nós do que aqueles produtos engendrados pela normalidade narrativa. Em um caso extremo, falaremos melhor de qualquer material filmado que esteja situado nas antípodas do cinema habitual (*idem*, p.91).

Não estamos aqui diante da historicizada relação do cinema como “continuidade” da fotografia. Tampouco com a provocativa percepção do cinema como continuidade da metralhadora por outros meios (VIRILIO, 2005). Raul Ruiz nos provoca a imaginar um cinema que é o sucessor moderno das catedrais (RUIZ, 2000, p.90), suntuosos monumentos a um Deus condenado à imobilidade. Como resistência, o cineasta nos advoga cultivar um outro cinema, que seja herdeiro do transe. Que forme covens e comungue com a bruxaria, na expectativa de ser lançado à fogueira. Um cinema que se localize no limite tênue entre realidade e sonho¹⁰⁰. A imagem cinematográfica, portanto, deve ceder o palco a uma imaginação cinematográfica¹⁰¹: “entrar no mundo cinematográfico de Raul Ruiz é sonhar deixando-se levar pelas imagens” (GAMBOA MUÑOZ, 2019a, p. 150).

Se o tropo deleuziano do cinema como pensamento do tempo pode ainda ser levado em consideração em nossa discussão, com Ruiz acabamos por desavisadamente cair numa relação de tempo mítica. O cinema se apresenta como um mistério que, heterocrônico, nos põe diante de um tempo circular e ritual. Nele, não é na resposta a Bergson diante da possibilidade do novo, mas no arrebatamento nietzschiano diante do eterno retorno, que nos encontramos. O cinema, assim, adquire a face do demônio que,

¹⁰⁰ Kurosawa parece invadir a festa pela porta dos fundos, sem ter sido convidado.

¹⁰¹ Cabe recordar que Yolanda Gloria coordena um grupo de estudos intitulado *Imagem, Imaginação e Imagem de si*.

nos apresentando uma incessante repetição na qual “não haverá nela nada de novo, [...] e tudo na mesma ordem e sequência” (NIETZSCHE, 1999, p.193), nos obriga a questionar nossa própria relação diante da vivência fílmica que se nos apresenta.

Yolanda ressalta, sobre a proposição do filósofo alemão, que:

[...] teríamos que considerar a distinção que, nessa ocasião, realiza Foucault entre as apropriações filosóficas do Eterno Retorno. De um lado há os que lhe emprestam conteúdos míticos, procurando desarmá-lo e reduzi-lo. Isto é, os que procuram um significado arbitrário. De outro lado estariam os que tratam de poli-lo, para que adquira um lugar não vergonhoso no fio do discurso. *Isto é, os que querem constituir com ele uma palavra.* Finalmente, teríamos os que o consideram um *signo excedentário*, sempre deslocado, que falta indefinidamente ao seu lugar. Nesse último caso - que poderíamos entender como o de Deleuze, Klossowski e Foucault - só ficaria a ressonância como um voltar da diferença. De modo que o retorno - como *signo excedentário* - não seria a forma de um conteúdo entendido como a diferença. Seria uma diferença, porém sempre nômade, sempre anárquica. Um *signo*, claro, mas sempre em excesso, *signo deslocado do voltar.* (GAMBOA MUÑOZ, 2021, pp. 98-99).

Em consonância com essa última postura, quando lançado nesse cenário nietzschiano, Ruiz assume o lugar daquele que bendiz ao kino-demônio como divino, ao se pôr diante desse “mais pesado dos pesos” na maneira afirmativa do adepto, o que pode ser visto em seu curta metragem de 1997 intitulado “*O filme por vir*”¹⁰². Nesse pretense documentário, desvelam-se os ritos de uma misteriosa seita secreta, intitulada “philokinètes”, devota de um fragmento fílmico de 23 segundos de duração. Exibido em um loop contínuo na “sala dos relógios”, o filme se torna um objeto visual desprovido de duração. Sua exibição-repetição pode durar “horas, dias e até anos”, como diz o narrador do filme. O eterno retorno desse fragmento perde sua relação de duração, tornando-se um evento ritualístico capaz de induzir o espectador a um transe místico. Atingido esse estado hipnótico, as “projeções iluminadas” do “fragmento revelador” nos permitiriam, finalmente, “ver”.

Se levarmos em consideração o risco de que Ruiz nos alertara, do transe petrificar-se em dogma, esse “Ver” assumiria sua letra maiúscula, como a flexão “Verdade” já recebeu em um passado metafísico. Gloria identifica com precisão esse perigo em seu diagnóstico frente às imagens do “11 de setembro, aniversário da Queda das Torres,

¹⁰² Optamos por traduzir do francês o título “*Le film à venir*” por suas evidentes implicações no presente debate. Cabe marcar também a referência implícita a Blanchot, que escreveu “O livro por vir”.

cuja imagem repetida tem levado a pensar, perigosamente, que se trata de um ‘acontecimento histórico’” (GAMBOA MUÑOZ, 2019a, p. 144). O que está em jogo aqui é exatamente a perda do caráter arrebatador da experiência. A capacidade de “ver” por si dá lugar a uma “Verdade” da imagem. Quando isso ocorre, “o sentido, a partir da sua fixação e imposição, deixa de ser sutil, transformando-se em instrumento de poder” (*idem*, 145).

Mas devemos dar um voto de confiança aos nossos iniciados, confiando que nesse transe não se busquem verdades, mas vivências. Nos veríamos inclinados a interrogar: o que, afinal, veem os adoradores desse filme-ritual? Na crença dos “philokinètes”, nos informa o narrador, o que se aprende dessa relação xamânica com a imagem é a realização da “fé no filme por vir”:

Isso quer dizer uma convicção de que o cinema tem, na realidade, uma vida independente da dos humanos. O cinema, dizem eles, é como a sopa primordial de uma nova forma de vida. Dela emergirão criaturas de pura projeção, ou, em outras palavras, criaturas desprovidas de atualidade.¹⁰³

É importante ressaltar que esse “filme dentro do filme” nunca nos é dado a “ver”, exceto através de seus “efeitos” nos espectadores-adeptos. O filme misterioso é um *gesto*, e como tal se nos apresenta por seus efeitos, capazes de fazer nascer novas formas de vida. O filme experimental toma parte em um ritual divinatório, capaz de nos fazer vislumbrar algo novo: um porvir. Enquanto tal, nos coloca na fronteira em que o futuro ameaça tocar o presente, ou seja, em um acontecimento em potencial que se manifesta enquanto *promessa*.

Chegando aqui, podemos escutar uma espécie de riso de Ruiz que, como que de maneira profética, questiona nossa postura diante desse filme o qual nunca realmente vemos: como seus iniciados, não estaríamos até agora tomando o filme como texto? Ou pior, como ilustração de um texto (SCHWARCZ, 2014)? Não seria blasfema a postura de “ler” um filme?

Eis que retorna um problema que acabamos deixando para trás e que, por pouco, não nos passou esquecido: o problema do gesto. Se o cinema experimental é, antes de texto, um gesto, como seria possível pensá-lo dessa maneira? Ora, pois um gesto não se lê, apenas se compreendem seus resultados. Tomar o filme por gesto implica considerar

¹⁰³ Os textos que aqui se apresentam são traduções livres, realizadas por nós, a partir das falas do narrador declamadas no filme em francês.

o que um filme *faz*. Compreendê-lo não através de seus significados, mas de seus efeitos. De modo que não é a linguagem, mas o ato cinematográfico que se projeta à tela. Nesse contexto, o que nos salta aos olhos é que um *gesto* tem, necessariamente, implicações *no mundo*.

O gesto implica realizar um movimento intencionado em relação a certos elementos do mundo. Em certo sentido, explicita algo que através do corpo é capaz de se comunicar. Isso se dá através de relações que não são de causa e efeito, mas, sim, informacionais, no sentido de que “todos os termos em relação se modificariam uns aos outros” (GAMBOA MUÑOZ, 2019b, p. 118). E como produtor de tais relações, um gesto nos expõe a uma vulnerabilidade, não podendo ser protegido de atritos e resistências. Por essa chave, seria possível compreender a passagem da figura do *filósofo*, que dedica sua existência ao saber (linguagem), à do *philokinético*, esse filósofo do porvir que dedicaria sua existência ao mover (gesto). O cinema experimental pode assim ser visto sob a imagem de algo que se põe em atrito com o mundo na expectativa de produzir faíscas que iniciem a combustão dos termos em relação. Por mais perigosa que nos pareça essa proposta, nós, espectadores, não podemos sair ilesos, uma vez que somos já também parte em relação. O gesto que se projeta enquanto filme de Raul Ruiz não é apenas anúncio de um cinema por vir, mas também o de um espectador por vir, por assim dizer: um “espectador”¹⁰⁴ que saia mudado em seu transe místico, iluminado pelo teatro da luz e das sombras.

O cinema enquanto gesto, nesse sentido, nos convoca a retornar ao cenário dos retóricos, haja visto que estes são capazes de explicitar, no texto, o gesto que o subjaz, desvelado na forma dos discursos. Para que isso seja possível, a retórica em momento nenhum se esquece de sua “conexão com a luta e o agonismo” (*Idem*, p. 31), tendo sempre em vista a fala sincera contra o inimigo, mas sem por isso preterir seu aspecto artístico: “Tratar-se-ia, nesse caso, de manter um jogo entre o artístico e o moral, mas sem deixar que um supere o outro” (*Ibidem*). É, contudo, importante marcar uma diferença: se, para Isócrates e Nietzsche, “a arte do orador estaria em que jamais deixar que fosse percebida a artificialidade” (*Idem*, pp. 30-31), nos parece que (para Ruiz e Gloria) a arte do cineasta experimental estaria em jamais deixar que a artificialidade (do mundo) passasse despercebida.

Assim, a arte retórica como arte no mundo tem suas dívidas para com relação a

¹⁰⁴ Cabe citar o debate de Gloria com Nietzsche acerca do papel do ouvinte e do leitor diante da transição da retórica declamada à escrita. (GAMBOA MUÑOZ, 2019b, pp. 22-24)

esse espaço no qual ela se põe a falar. Tal pensamento remete a um debate suscitado por Gloria em uma de suas citações:

Em termos de espaço, o lugar onde se fala será a assembleia, o tribunal ou o teatro; e o orador, constrangido a não cometer um erro de Kairós, falando de acordo com o lugar, determinará sobre o que ele fala de acordo com o tempo: o futuro na assembleia, o passado no tribunal e o presente no espetáculo (teatral).¹⁰⁵ (TORDESILLAS *apud* Muñoz, 2023, p. 5).

Se é certo que cinema, enquanto discurso, performa como orador, compreendemos que ele pode fazê-lo por vezes como que diante da assembleia, advogando por futuros socialmente possíveis em filmes proféticos e/ou militantes (cuja face industrial é a publicidade); assim como também por vezes o escutamos como que no tribunal, elaborando memórias e os acontecimentos socialmente vividos (cuja face industrial são as “variedades” ou o chamado “entretenimento”). Contudo, mesmo flertando com esses outros espaços, nunca lhe escapa o *topos* do teatro. O cinema posto novamente em contato com o mundo na escolha de sua repetição, é sempre mais uma vez atualizado em relação ao agora. Nesse sentido, o cinema é um discurso em constante contato com o tempo presente. E, diante disso, a pensadora nos alerta:

Desde Nietzsche, os pensadores contemporâneos têm apostado no presente, mesmo quando entram em um jogo com "antigas reflexões estóicas". O problema é que se trata de uma aposta, estamos em um jogo, não há uma base firme de apoio, nem mesmo metafísica ou metafórica. Atirar-se ao presente é perceber que não há nenhum fundamento filosófico ou literário-metafórico firme a partir do qual possamos orientar nossas decisões. (GAMBOA MUÑOZ, 2023, p. 2).

O demônio do eterno-retorno fílmico aparece incorporando o diabo de Vilém Flusser, que lança alegremente os dados ao jogo, condenando-nos a vir ao mundo. Para ele, o “diabo é criminoso para ser artista, e artista para ser criminoso. Cria leis para poder infringi-las, e infringe leis para poder criar novas” (FLUSSER, 1965, p. 29). Falando diretamente desse papel assustador do jogo na obra de Ruiz, inclusive, Gloria ressalta que esse trabalha:

[...] fabricando um jogo em que convoca, sobretudo, os fantasmas...Na sua concepção todos os filmes podem ser pensados como uma vida já vivida. No entanto, não se trata de reencarnação, mas de uma ideia filosófica – oriunda de Klossowski –, mas inserida no cinema. Tudo o que se faz é eterno, porque, mais cedo ou mais tarde, um gesto já foi

¹⁰⁵ Traduções nossas do texto original em espanhol.

feito por um outro, o que forma uma ponte entre todos esses momentos e oferece um sentimento de eternidade. (GAMBOA MUÑOZ, 2019a, p. 151).

Esse “eterno retorno do gesto”, que se materializa no “filme por vir” como eterno retorno do loop filmico, tem por efeito a produção de um “sentimento de eternidade”. Tal familiaridade nos permitiria, é certo, identificar os amigos longínquos¹⁰⁶. Contudo, retorna enquanto constante ameaça da repetição vazia de um certo imobilismo cotidiano. Diante dessa provocação, ainda uma vez nos damos licença para convocar o pensamento de Sloterdijk, que nos desafia a pensar que “o homem capaz de prometer algo novo é aquele que pronuncia algo inaudito utilizando palavras antigas” (SLOTERDIJK, 2004, p. 43). Decorre daí a imagem do gesto que retorna, no pensamento de Ruiz, como sendo o símbolo secreto dos integrantes da seita que, reconhecendo-se, conspiram juntos.

Se Ruiz se apresenta, seja em seus textos, seja em seus filmes, como o inimigo da linguagem cinematográfica, ele não faz isso no mesmo sentido do experimentalismo da “vanguarda estadunidense” de Menken, Mekas, McLaren Snow e Brakhage, que em sintonia com os movimentos que lhes eram contemporâneos das artes plásticas, buscavam apresentar um projeto de conquista dos limites do suporte e da técnica cinematográfica. O cineasta chileno, pelo contrário, rompe com a linguagem através do jogo, transitando com leveza, e na mesma obra, do melodrama mais novelesco ao extremo do surrealismo. O cinema é, assim, experimentado através do *gozo de um cinema possível*. Da promessa de um cinema por vir. Ou, nas palavras de Gloria, através de “uma alquimia de cultura europeia e latino-americana que [lhe] permite rir e ironizar através das imagens” (GAMBOA MUÑOZ, 2019a, p. 153).

Cabe ressaltar que, com seu humor perigoso¹⁰⁷, Ruiz nos alerta que os reais iniciados dessa seita secreta devem realizar um “voto de iletrismo”. O “filme por vir” se revela como alegria apenas àqueles que renunciam à linguagem. Renunciam à linguagem, mas não abdicam de tentar ler os livros e filmes mais enigmáticos. Para eles, é preciso deixar-se “ler sem ler”. É preciso dançar com o filme, comungar com ele, para, num salto místico, morrer para renascer um com o filme. Apenas desse modo o termo “experimental” pode ser compreendido diante desse filme-ensaio de Ruiz: como experiência corpórea. É a possessão criadora da qual nasce uma nova criatura-projeção demoníaca, cujo nome é *cinema*.

¹⁰⁶ Zaratustra nos ensina o amor ao amigo e “ao mais distante” (NIETZSCHE, 214, p.60).

¹⁰⁷ Gloria define seu senso de humor como “resistência hilária” (GAMBOA MUÑOZ, 2021, p. 99).

BIBLIOGRAFIA

- BULGÁKOV, Mikhail. O Mestre e Margarida. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FLUSSER, Vilém. A História do Diabo. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- FOUCAULT, Michel. Segurança, Território, População. Curso dado no Collège de France. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GAMBOA MUNÕZ, Yolanda Gloria. Três imagens da resistência em Foucault. in *Poliética*. São Paulo, v. 4, n. 2, pp. 90-114, 2016.
- GAMBOA MUNÕZ, Yolanda Gloria. Deslocamentos contemporâneos da imaginação e das imagens. In: *Poliética*. São Paulo, v. 7, n. 2, pp. 143-159, 2019a.
- GAMBOA MUNÕZ, Yolanda Gloria. Sócrates e Nietzsche: uma relação perigosa?. São Paulo: Paulus Editora, 2019b.
- GAMBOA MUNÕZ, Yolanda Gloria. Klossowski: Um fantasma entre Nietzsche e Foucault? In: *Princípios: Revista de Filosofia*, Natal, v. 28, n. 57, set. - dez. 2021.
- GAMBOA MUNÕZ, Yolanda Gloria. Teatro do presente: prática de uma anarquia radical?. In: *(des)troços: revista de pensamento radical*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p.e45917, jan./jun. 2023.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Tradução: Mário D. Ferreira Santos, São Paulo: Vozes, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- RUIZ, Raúl. *Poética del cine*. Chile, Editorial Sudamericana, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v.04.02: 391 - 431, outubro, 2014.
- SLOTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: Ensaio sobre a hiperpolítica*. Tradução Claudia Cavalcanti, São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- SLOTERDIJK, Peter.. *Regras para o Parque Humano: Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução José Oscar de Almeida Marques, São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SLOTERDIJK, Peter.. O Quinto "Evangelho" de Nietzsche: É possível melhorar a Boa Nova?. Tradução: Flávio Beno Siebeneichler, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

VIRILIO, Paul. Guerra e Cinema. São Paulo: Boitempo, 2005.

VÍDEOS

GAMBOA MUNÓZ, Yolanda Gloria. La escritura como resistencia en M. Foucault. Youtube, 9 out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JPNrw3pM_hk>. Acesso em 31 set. 2023.

FILMES

LE FILM À VENIR, Direção Raul Ruiz, França, Suíça, 1997 (9 minutos).

LE VENT DE L'EST, Direção Grupo Dziga Vertov, Alemanha Ocidental, França e Itália, 1970 (95 minutos).