

Do caminhar como figura de pensamento (metáforas da suspensão)

Vítor Magalhães

«Que doloroso pode ser andar».

Werner Herzog, *Vom Gehen im Eis*.

«Foi a caminhar que tive os melhores pensamentos e não conheço nenhum pensamento tão pesado de que não possamos escapar, caminhando...».

Søren Kierkegaard, *Carta a Jette*, 1847.

1. Os passos que se interrompem um ao outro dão lugar a uma continuidade através da descontinuidade, um *continuum* invariável na variabilidade do tempo sobre o caminho. A interrupção suspende a conversa até torná-la infinita, dizia Blanchot. O andar contém na sua essência uma resistência fundamental: o nómada não é aquele que não tem lugar, mas sim aquele que pertence a todos os lugares. Vive da potência da deslocação. Resistir ao lugar é deixar-se levar por ele, ter a liberdade de não escolher.

Como um cenário que incessantemente passa ao nosso lado, a realidade vive de essa imparável alteração. Uma das afinidades que podemos ter com esse cenário é a de um espectador passivo que se deixa deslumbrar pelas imagens que aparecem e desaparecem freneticamente no ecrã televisivo. Talvez a imagem tenha perdido a capacidade para ser ousada e eficaz. A actual filtragem à qual é submetida, através dos processos de comunicação globais, fê-la perder as arestas, já só é uma imagem de imagens de imagens... na transparência da sua condição residual. A partir desta instabilidade contemporânea da imagem, já que a sua mediação a tornou difusa, incerta, nascem uma série de perguntas sem resposta, pura retórica. A questão seria: o que é que prevalece de uma imagem, aquilo que a distingue de todas as outras, num horizonte povoado de imagens, *ad infinitum*? Será ainda possível acreditar numa imagem que retarda, que estira o seu inconformismo até ao limite da existência?

2. As formas da arte não são possíveis sem o exercício do tempo, para o qual andar (percorrer, tocar, olhar, imaginar) significa conservar a materialidade da duração.

O acto fenomenológico de andar é o de encontrarmos o nosso lugar no espaço. Andar é pensar, e isso pode supor circunscrever um espaço preciso, limitado, metafórico, interiorizado pelo acto em si. A performance, no âmbito das práticas artísticas dos anos sessenta e setenta explorou quase até à exaustão este sentido limítrofe que activa o corpo no lugar da acção. Artistas como Bruce Nauman e Vito Acconci, a partir do seu estúdio, propunham actividades restringidas que levantavam um véu conceptual e performativo à recepção da obra de arte nos circuitos da galeria e do museu, idealizando uma espécie de arena entre o espectador e a obra, através do binómio presença–ausência. Nalguns casos a duração era até acabar a película ou a cassette de vídeo, nem mais nem menos. A arte como actividade, transforma-se, assim, numa necessidade de exceder as fronteiras do representável. Andar supõe existir (física e mentalmente, num determinado espaço e num período de tempo) e viver (fazer com que o sangue circule pelas veias para que o organismo continue vivo). Os Fluxus, tal como os dadaístas três décadas antes, quiseram desbordar os limites entre arte e vida, privado e público, fazendo da vida arte e da arte vida, uma forma associativa, mais que individualizada, sem as regências das instituições (instituição–estado, instituição–arte). Por isso, a vida quotidiana passa a estar contaminada pelos fenómenos artísticos, e vice-versa, onde também fazem parte os auto-retratos na fotografia e no vídeo, e as *home-movies*, defendidas no cinema por Stanley Brakhage. Michel de Certeau encontrou naquilo que denominou de “táctica”, uma alternativa plausível à “estratégia”, esta última demasiado institucionalizada, regida por esquemas espaciais predefinidos. Certeau relacionava, deste modo, as “práticas quotidianas” às tácticas que cada um empreende livremente, sem um lugar determinado, e apenas sujeito à versatilidade de cada momento.

Por outro lado, encontra-se o andar como experiência perceptiva e reflexiva. Alguns exemplos dão conta disto:

O caminhar de Henry David Thoreau, desigual, expedicionário, em sintonia com a natureza (nos arredores de Concord, Massachusetts); o andar restrito do artista Bruce Nauman (à volta do seu estúdio); como cura, com um propósito contrário ao turístico (Werner Herzog e Bruce Chatwin); como falso movimento (Wenders e a deambulação pela paisagem em constante desfilar); a lição situacionista (abandono, a deriva debordiana, os novos percursos ociosos dentro dos mapas unidireccionais e aburguesados de Paris); o andar circular (*Gerry* de Gus Van Sant); o movimento dentro do movimento, com a câmara em completa evolução no espaço e no tempo (*O espelho* de

Andrei Tarkovsky, cristaliza perfeitamente essa ideia de transparência temporal em sucessão); as derivas distraídas dos heterónimos de João César Monteiro pela cidade de Lisboa; de Jonas Mekas, o diário filmico ou *travelogue*, a viagem como metáfora do movimento, da suspensão que melhor reflecte o interior humano, nas memórias que dele afloram. “A viagem é o primeiro filme moderno”, escreve Alain Bergala. Não haver um lugar fixo, um ponto de partida ou de chegada, mas que permita explorar a distância que defina o conceito de espaço. É o movimento que orienta o gesto, o motivo do pensamento que temporaliza e que germina toda a imagem.

São os trilhos que desdobram um filosofar intrínseco à sua essência (criar novos trilhos). Assim, encontramos-nos, muito resumidamente, com alguns filósofos do caminhar:

Kierkegaard e o andar como terapia; na sua fase mais introspectiva, Nietzsche andou pelas montanhas de Saint-Moritz, e defendeu um pensamento passeante, afastado do conforto da cadeira e do lar; Heidegger e o caminho de campo, onde a memória se encontra com a natureza (“Nunca chegamos a pensamentos, chegam eles até nós”, escreve Heidegger no poema *Da experiência do pensar*).

Também não há que esquecer que já para a filosofia pré-socrática o movimento era um elemento de importância paradoxal, visto que ressaltava a problemática de um pensamento do movimento. Nada se desloca eternamente, como também nada morre eternamente. Todo movimento (evolução de um corpo no espaço) é um aproximar-se ao repouso ou à inércia, e é nessa dialéctica que a realidade física se torna precária, num diálogo impossível entre a quietude e a ânsia de alteração. Sobre esta fragilidade com que nos ligamos à vida, o caminhar enreda uma linha sistemática, rítmica, invisível, sobre o nosso corpo e o lugar que ele ocupa. Um lugar feito de lugares, num terreno firme mas sempre em perfeito desequilíbrio.

Em 1956 Robert Walser morre na neve, aquando de um dos seus passeios habituais perto da clínica para doentes mentais onde estava hospitalizado (em Herisau). Levava consigo o movimento eterno do passeante, repousado agora na sua sombra. O andar é um acto de pensamento, avançar é deixar-se levar no intervalo dos passos, que de certa maneira é também uma reacção a uma horizontalidade definitiva.

3. As imagens não param de mover-se, de se alterar, são elas que encaminham o mundo, e o seu sobrevir é sempre ignorado, apesar de fantasiado ou pressagiado. A perpetuação do intervalo, o intercalar de cada passo dado, como o movimento dos fotogramas num filme, em sucessão contínua, fazem corresponder para sempre a interrupção com a acção, a pausa com o movimento, o estático

com o perdurável. Deambular na inconstância. “Andar. Só andar. É preciso andar. Chegar, só consegui chegar andando. (...) E andando, andando, andando, vinha ao meu encontro as coisas do mundo” (em *L’Absence*, filme de Peter Handke). Andar, como pensar, é ir ao encontro do mundo, e deixar que o mundo se nos aproxime. Jacques Derrida diferenciava o futuro do advir: o primeiro é o que inevitavelmente “vai ser”, amanhã ou daqui a um século; o segundo vem sem antecipação, é aquilo que se nutre do desconhecido que se nos aproxima. É um valor oculto, imprevisível, de um movimento que vem até nós, e que, andando, vamos também nós ao seu encontro. Sendo as imagens manifestações do mundo, fenómenos que captamos e que de alguma forma condensam uma impressão que transpira pensamento (estarmos despertos mesmo quando sonhamos), também se configuram através de uma mobilidade imutável e interna, contudo, passageira e estrangeira, pois ensaiam ultrapassar a ruína da sua existência fugidia. Em todo momento colocamos em acção mecanismos de “apropriação do real”, inclusivamente quando alguns nos falham. Mesmo doente de sida e praticamente cego, Derek Jarman realizou *Blue* em 1993, um filme sem imagens. O som ocupa o “espaço” da imagem, ele é a substância do tempo sugerido, experimentado na persistência desse azul profundo, universal, galvânico. A escrita do som (fonografia), assume o papel de auscultador de um interior subitamente devastado pela doença.

Fechamos os olhos, e as imagens vêm ao nosso encontro. Andando se nos aproximam e distanciam simultaneamente desde qualquer ponto indefinido, mas que insistem em estar aí, na euforia dos sentidos, e na cautela da razão.

4. O cinema está mais próximo ao pensamento, este partilha com a imagem em movimento esse sentido de expansão, de impulso para a frente, ao contrário do que dizia Roland Barthes. Barthes relacionava, no seu livro *A Câmara Clara*, o pensamento à imobilidade que a fotografia proporcionava, enquanto no cinema as imagens passam de forma tão rápida que não temos tempo para *ficar com elas* (ou seja, acabamos por renunciar à sua duração). Às vezes um pensamento cruza a nossa mente como um relâmpago no horizonte, assim a imagem em movimento, não há tempo para retê-la, apesar de estar sempre parada (cada fotograma é um instante fixo animado pelo projector e pelo nosso cérebro). Contudo, sentimos uma enorme fascinação por essas imagens fugazes que atravessam o ecrã, e que, devido às suas dimensões desmesuradas, guardamos a sua substância icónica (visível) e indicial (a presença física e real de algo que acaba de passar frente aos nossos olhos), directamente relacionada com a fotografia. Era ao que se referia Serge Daney quando descreveu a sua experiência ao sair do cinema depois de ver *Nuit et Brouillard*, de Alain Resnais: o

filme acabou, e é sensação de quem viu o “irrepresentável” que perdura. O filme acabou, mas essa imagem, entre todas as outras, continua na memória do espectador. Às vezes só conservamos uma única imagem de todo um filme, ou então, daquele fotograma impresso num livro ou revista que nos chamou à atenção anos atrás, só mais tarde conseguimos ver por fim o movimento que lhe pertence. Essa imagem fixa, que por qualquer razão conquistou o nosso interesse, de repente, recupera a sua existência, e devolve-nos a sua alma.

A imobilidade atrai o movimento. E vice-versa.

Jean-Luc Godard, nas *Histoire(s) du cinéma*, propõe-se criar um “novo” território para o cinema, ao caminhar através das imagens, através da sua história e da possibilidade que de elas emana para compartilhar um espaço temporal, mas também rizomático, descentralizado, múltiplo, interruptor, tal como o teorizaram Deleuze e Guattari. Um ponto conecta com outro situado em qualquer outra parte, sem nenhuma relação arbórea, linear, é como viajar no tempo sem destino certo. Não terão por fim as imagens qualquer descendência? O cinema é um meio conscientemente desenvolvido no século XX; e um sonho científico, só em parte realizado, do século XIX. A outra parte seria arrebatada pela Primeira e Segunda Guerras Mundiais, sendo que depois desta última nasceriam, com o neorealismo de Rossellini, os cinemas modernos, com as suas acentuadas polifonias. São vozes que transcendem de um interior cindido (a crueldade vai ser a primeira voz dos cinemas modernos, assim o viu André Bazin), querendo cicatrizar com o passar do tempo perdido, como uma eterna sombra de Proust, mas recompensado com a reconstrução do passado em caminho para o futuro (que na maioria dos casos só significou uma marshallização da vida quotidiana), e com o testemunho real a 24 fotogramas por segundo dessa grande máquina dos sonhos. Também foi o testemunho de um século intermediário, um século de utopias e pesadelos, onde a humanidade foi gravada (impressa, esculpida, perpetuada) com o atento olhar da câmara, e com a devida protecção da luz.

Godard não pensa a história do cinema através dos fotogramas estáticos a meio do texto, mas repensa-a com os planos, com a sobreposição de imagem, com a *découpage*, enfim, com a materialidade própria do cinema. O cinema torna-se assim uma forma de escrita, de avançar sobre as imagens, de percorrer um terreno visual, sonoro, textual, e de poder voltar sobre estes elementos independentes para oferecer-lhes uma espessura e uma unidade necessárias. A pertinência de um projecto como este é afirmada monumentalmente com o uso que Godard faz do vídeo como uma ferramenta teórica, e como um paradigma epistemológico, que pode transformar a leitura que temos

da história e do cinema (da história vista pelo cinema e do cinema nas histórias da História).

Como não encontrar na fragmentação cinematográfica, como bem percebeu Robert Bresson, um modo de concentrar os gestos, de pôr em evidência as acções humanas, e elevá-las a um plano intermédio, no cruzamento entre visão e corpo, entre causa e efeito?

Pensamento, movimento e escrita.

5. Podíamos afirmar que a ficção é a chave do pensamento contemporâneo. Mas a película que a separa do real (e entre a prestidigitação e o documento), é fina e frágil, uma serve-se da outra para erigir o seu discurso, e esta contaminação pode ser frutífera. A ficção é sempre algo artificial, construído, que remete para uma realidade diferente, uma mentira que melhor expressa a verdade (como sugeria Picasso). Muitas vezes, a realidade é tão forte que a temos de envolver num manto delicado, quase imperceptível, que melhor (e mais levemente) a traduza.

Tomemos como exemplo a recente novela de W. G. Sebald, *Austerlitz*. É de realçar as relações que se estabelecem entre imagem e texto (também utilizadas em anteriores obras do autor, como em *Vertigo* ou *Os imigrantes*), entre memória e ficção. As imagens que habitam este texto de Sebald (fotografias, páginas de livros, plantas de antigos edifícios, selos, bilhetes, etc.), têm o aspecto de poder ser outras quaisquer, não têm a simples função de ilustrar as palavras, mais do que isso, parece que foram encontradas ao acaso na gaveta de um velho armário, onde estavam refundidas, e que essas imagens estabeleceram o ponto de partida para os relatos, as memórias, os encontros e desencontros que se travam entre o narrador e Austerlitz. Não sabemos ao certo a quem é que pertence toda esta série recordativa de imagens, ou sequer se Austerlitz é uma personagem fictícia ou não. As imagens têm o aspecto de representar uma prova possível da história, ou melhor das histórias, que ocupam as suas páginas, são apenas imagens de amator, sem nenhuma pretensão estética que as sobrevalorize –o preto e branco mal definido remete para esta característica. A reminiscência tece e destece uma rede indefinida na história de cada homem, e as imagens são pontos isolados, aqui e acolá, peças soltas de um enorme puzzle, mas que também compartilham espaço imaginário com as que estão ausentes (que não foram encontradas ou que simplesmente não faziam falta). Ao fim e ao cabo são imagens-ideias, seguindo uma via platónica, vindas de um passado remoto; ou então surgidas de um presente que se escapa a todo instante. No entanto são sempre pequenas tentativas de não sucumbir ao esquecimento. Fala-se do tempo, de lugares, da paixão pela arquitectura, da brutal invasão nazi na Europa, e de como essa realidade transformou radicalmente a vida das pessoas. São recordações, momentos indeterminados que se repetem, e que

em muitos casos voltam diferentes, inexplicavelmente alterados. A Jacques Austerlitz, personagem ao qual se deve o título do livro, foi-lhe arrancada a sua origem, que remonta a Praga nos anos trinta. Muitos anos mais tarde, uma enorme incapacidade para discernir o mundo que o rodeia, de encontrar um sentido que se perdeu algures num ponto da sua biografia, fá-lo fechar-se sobre si próprio, e solitário, angustiado, percorre as ruas a altas horas da noite, convertido num habitante temporário de lugares escurecidos pela passagem implacável do tempo. O pensamento esgotado, estagnado, é como um relógio que reproduz constantemente a mesma hora, parece que algo de terrível o paralisou para sempre. As imagens percorrem a mente de Austerlitz, tal como as imagens a preto e branco aparecem como vindas do nada através das páginas do livro (a fotografia, como a memória, revela a imagem que guarda no seu interior, como algo que surge inesperadamente de um lugar todavia encoberto). Austerlitz deambula pelas ruas de Londres, a destruição da sua vida anterior simboliza também a terrível transformação da Europa pós 1939, tão rápida como incompreensível. Por fim, só uma viagem ao passado proporcionará um porvir mais verdadeiro e completo.

Desta cartografia da memória, é a sensação do tempo que nos é restituída, com a sua presença eterna, quase inumana de tão profundamente transformadora que é. Pensar é parar o tempo, suspendê-lo, é olhar para uma imagem como algo que nos sobrevive, a experiência daquilo que continua em trânsito, inclusive na mais completa imobilidade.

(revista *Islenha* nº 39, Julho-Dezembro 2006, Madeira, Portugal, págs 133-139, ISSN: 0872-5004)