

Cosmologia Ontológica das Imagens: Apontamentos Sobre o Cinema Feito com Celular a Partir da Filosofia de Whitehead¹.

Kênia Cardoso Vilaça de Freitas²

Resumo

Pretendemos traçar algumas características da filosofia de Alfred N. Whitehead, relacionando-a com questões contemporâneas das imagens em movimento na cibercultura. Como os novos dispositivos portáteis de câmera como o celular e na sua circulação pela rede podem ser estudados tendo como ponto de partida a cosmologia filosófica do autor? Pensando o sistema filosófico especulativo de Whitehead, destacaremos inúmeras preensões possíveis entre estes temas, procurando traçar relações criativas com o campo das imagens.

Palavras-chave

Mídias-Locativas; Cinema; Filosofia Especulativa.

Corpo do trabalho

Gostaríamos de começar por sugerir uma imagem: uma linha cruzada entre um relógio de pulso, uma caneta, uma lanterna, uma televisão, um caderno, um gravador, um calendário de parede, um *mp3 player*, um relógio despertador um aparelho de som portátil. Não: não se trata de um delírio surrealista, mas da descrição do filme *Objets à usages multiples*³ (Delphine Marceau, França, 2008). Nesse divertido curta vemos pequenos diálogos telefônicos, em que os aparelhos celulares são substituídos por objetos múltiplos que tiveram suas funções acopladas pelos telefones móveis.

Nesse breve texto, pretendemos traçar algumas características da filosofia de Alfred N. Whitehead. Em seguida, iremos pensar como essa discussão pode ser atualizada em relação a questões contemporâneas da imagem na cibercultura. O que poderia haver em comum entre o filósofo inglês do século XIX e um filme feito com celular do início do século XXI? Partindo do sistema filosófico especulativo de

¹ Artigo apresentado no Eixo 6 – Processos e Estéticas em Arte Digital do VII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura realizado de 20 a 22 de novembro de 2013.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

³ Disponível no endereço: <http://www.festivalpocketfilms.fr/spip.php?article905>.

Whitehead, poderíamos dizer que há inúmeras *preensões* possíveis entre estes temas. E são algumas dessas possibilidades que tentaremos desenvolver nesse texto.

Whitehead e sua cosmologia ontológica

O matemático e filósofo inglês Alfred N. Whitehead (1861-1947) iniciou sua filosofia, em primeiro lugar, tentando desenvolver uma filosofia da ciência que reconciliasse essa com as experiências do senso comum. Seu livro “Concept of Nature” (1920) destaca-se justamente por essa tentativa, ressaltando o princípio de bifurcação – de um lado, a percepção comum, subjetiva e, de outro, as verdades científicas – que caracterizava a sociedade Ocidental contemporânea ao autor. Assim, Whitehead propunha somar a explicação científica outra forma fenomenológica de percepção. Partindo do conceito de uma realidade múltipla, seria possível pensar as duas dimensões ao mesmo tempo. As preocupações com as mudanças teóricas no campo da Física, a partir da Teoria da Relatividade e do advento da Física Quântica, que já mobilizavam Whitehead desde “Concept of Nature”, se ampliam no seu livro “Science of Modern World” (1923). Nesse livro, o autor defende que a ciência, sobretudo a Física, está prestes a mudar, abandonando suas bases materialistas. Diante disso, Whitehead se propõe a pensar uma metafísica para essa nova ciência.

Não é exatamente esse projeto que o filósofo prossegue no seu livro mais célebre, “Process and Reality” (1929). A partir desse livro até o final de suas obras, o autor desenvolve um projeto que ele denominava *Filosofia Especulativa* ou *Cosmologia*. O autor passa a propor assim uma filosofia *construtiva* (constroi um mundo e a si mesmo) e não analítica. Embora, abandone o seu projeto de uma filosofia da Ciência, esse trajeto – da Física como disciplina para um pensamento filosófico mais universalista – é importante para entender as motivações da cosmologia whitehediana. Metodologicamente, sua preocupação continua a ser de entender *como as coisas funcionam* – ampliando suas questões para além do campo científico para uma teoria universal. E continua a ser o seu objetivo reconciliar uma explicação científica abstrata com a sua verificação cotidiana, com a experiência.

Na metafísica de Whitehead o que nós experienciamos na natureza são eventos. Para Steven Shaviro um dos pontos de inflexão do filósofo inglês na história da filosofia é sua afirmação de que “tudo é um evento”: “O mundo, ele [Whitehead] diz, é feito de eventos, e nada mais do que eventos: acontecimentos mais do que coisas, verbos mais do que substantivos, processos mais do que substâncias. Tornar-se é a mais profunda dimensão do Ser”⁴. E o próprio processo de experienciar se torna uma ontologia, numa espécie de antropomorfização do Universo. Nesse ponto, retomamos a questão da bifurcação do pensamento Ocidental: para Whitehead a separação entre o senso comum (a experiência subjetiva) e a ciência não é possível justamente porque ambos são processos de experiência. Assim, a natureza inclui o que experienciamos fenomenologicamente e cientificamente.

Outro ponto importante para o autor é o de que a experiência não se dá a partir de um instante congelado, mas sim de uma duração, um acontecimento, um evento. Partindo do princípio de duração em Henri Bergson e William James, Whitehead quer estender esse princípio para toda a metafísica, propondo dessa forma uma realidade composta de processos e não de substâncias. A permanência dos elementos constitutivos desses processos seria explicada pelo conceito de duração, para o filósofo inglês. Nesse sentido, não se trata de uma questão sobre como percebemos a realidade – ou seja, um projeto epistemológico. Mas de explicar a realidade como sendo esse processo de eventos, como experiência – uma ontologia.

Outra questão que perpassa a filosofia de Whitehead é a da novidade: como as coisas são sempre novas? Como a novidade é possível? E por que tudo não é uma repetição dos mesmos eventos? Para o filósofo a criatividade/novidade perpassa todos os seres – vivos ou não – do mundo. Nesse sentido, ele fala em uma pan-experiência que se aplicaria a todos os elementos – tanto um ser humano, como uma planta ou uma pedra. Para tentar explicar essas relações de criação permanente de novidade inerente a tudo no mundo, Whitehead divide os elementos em diversas categorias. As duas mais

⁴ SHAVIRO, 2009b, p. 1. Tradução livre.

importantes para o processo de funcionamento de sua teoria seriam as *actual entities*⁵ (ou *actual occasions*) e os *eternal objects*. As *actual entities* diriam respeito a tudo o que existe (menos Deus⁶), tudo o que se transforma. Assim, os elementos do mundo seriam compostos por *actual occasions* no perpétuo movimento de se tornar – nesse sentido é que o mundo seria feito de acontecimentos e eventos sempre em processo. Esses processos, no entanto, são finitos, as *actual entities* se transformam e não existem mais como eram, passam a ser outras (novas!) *actual entities* também em processo de se transformarem, assim sucessivamente. Nas palavras de Whitehead: “Não há continuidade da transformação, mas apenas transformação da continuidade”⁷. Assim:

Cada nova experiência, mesmo cada repetição do que nós pensamos como a ‘mesma’ experiência, implica uma nova criação, e um novo *subject*. Dizer isso não é negar o sentido de continuidade que nós realmente sentimos, de um momento para o outro. Um tal sentimento de continuidade é facilmente explicado, nos termos de Whitehead, por *herança*. Pois o ‘datum’ de qualquer nova experiência é composto em grande parte dos remanescentes de experiências imediatamente anteriores, localizadas na massa corporal mesmo, ou em uma região próxima. Mas o ponto crucial de Whitehead é que esse sentido de continuidade não é auto-evidente, não é dado de antemão⁸.

Assim, temos uma espécie de circularidade paradoxal do processo: as *actual entities* (ou *occasions*), são determinadas pelo que veio antes, pelo processo de transforma-se e terminam quando se determinam/transformam, tornando-se outras *actual entities* que seguirão o mesmo fluxo contínuo. Nesse momento em que se determinam, Whitehead passa a denominar as *actual entities* de *datum* (ou *data*). Este

⁵ Sendo o vocabulário e os neologismos uma questão fundamental da filosofia de Whitehead manteremos sempre que possível os termos na língua original, o inglês. Assim, acreditamos correr menos risco de cair em imprecisões ou traduções inexatas.

⁶ O conceito de Deus em Whitehead é bastante complexo e pouco usual, assim voltaremos a este mais a frente do texto. De qualquer forma, a leitura da transcrição da apresentação de Isabelle Stengers sobre Whitehead no Les Seminaires Felix Guattari foi fundamental para um aprofundamento do termo: STENGRS, 1985.

⁷ A citação é do livro *Process and Reality* (Whitehead, 1929), anotada durante o seminário de Steven Shaviro sobre Whitehead, no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, entre os dias 6 e 10 de Junho de 2011. Tradução livre.

⁸ SHAVIRO, 2009, p. 8. Tradução livre.

será *preendido*⁹ por uma nova *actual entity* em processo de determinação. Nesse processo, como já dissemos semelhante para todos os seres e elementos, os seres vivos teriam um poder de decisão maior e mais complexo em relação ao que preendem – embora não se trate sempre, na verdade não se trata quase nunca, de um processo consciente. Mas mesmo os elementos inanimados não teriam um sistema de preensão fechado – para Whitehead sempre há decisão.

Whitehead acredita que o processo de preensão pode ser positivo ou negativo, há nesse sentido um *feeling* (afeto/sentimento) entre as *actual entities* e os *datum*. Seria um afeto pré-consciente, que levaria a aceitação ou rejeição da preensão. Também nesse sentido, haveria diferentes formas de preensão, que o filósofo denomina *simbolismos*. Os dois mais importantes seriam o *presentational immediacy* (as preensões imediatas, que dizem respeito ao presente) e a *casual efficacy* (sentimento inconsciente/indireto mais vago que afeta diretamente ao corpo). Ambos os modos acontecem ao mesmo tempo. Dessa forma, o *datum* desempenharia um papel duplo na percepção:

No modo de *presentational immediacy* eles [os datum] são projetados para expor ao mundo contemporâneo nas suas relações espaciais. No modo de causal efficacy eles exibem os órgãos corporais quase instantaneamente precedentes como a imposição de suas características na experiência em questão.¹⁰

Como já vimos, Whitehead foge do antropocentrismo, substituindo-o por uma espécie de antropomorfismo – todos os seres e os elementos do mundo (*actual entities*) passariam pelos mesmos processos de preensão, de *feeling*, etc. A diferença dessas experiências seria apenas de gradação e não de natureza. Nesse sentido, engendrando relações de preensão e *feelings* mais complexos, com uma gama maior de outras *actual entities* e de *eternal objects* envolvidos simultaneamente, caberia aos seres vivos a necessidade de fazer mais decisões.

⁹ Whitehead usa o termo *Prehension* para se referir o processo de determinação, de tornar-se, de uma *actual entity*. Assim, 5as *actual entities* preenderiam outras *actual entities* ou *datum* no seu processo de determinação. Para facilitar a compreensão do texto, usaremos a tradução livre de *preensão* para o termo.

¹⁰ WHITEHEAD, 1958, p. 50. Tradução livre.

Por fim, seria importante explicar um pouco melhor o que Whitehead chama de *eternal objects* (ou *pure potentials*). Estes seriam tudo o que existe e não se constitui como uma *actual entity*, as qualidades, as potências, os adjetivos – por exemplo, as cores, as noções matemáticas, os sentimentos. Na definição de Whitehead:

Eternal objects são, portanto, em sua natureza, abstratos. Por 'abstrato' eu quero dizer que o que um *eternal object* é em si mesmo - isto é, sua essência - é compreensível sem referência a alguma ocasião particular de experiência. Ser abstrato é transcender ocasiões concretas particulares de acontecimento real. Mas transcender uma ocasião real não significa estar desconectado dela¹¹.

Assim, os *eternal objects* existem como abstração fora da sua relação com as *actual entities*. Essa ação dos *eternal objects* em relação as *actual entities* é denominada *ingression*. Dessa forma, além de preenderem outras *actual entities* e *datum*, o processo de determinação das *actual entities* também passa pela *ingressão* dos *eternal objects*. E decidir entre um *eternal object* ou outro seria uma questão estética. O processo de autodeterminação é nesse sentido uma construção estética – mais complexa a medida que se amplia a possibilidade de decisão das *actual entities*. E por isso a estética teria um papel central na filosofia de Whitehead. Assim, o processo de criar algo novo a partir do que já existe, de transformação da continuidade, seria uma espécie de *sampleamento* das potencialidades (*eternal objects*). Nesse sentido, Deus na filosofia de Whitehead teria acesso a todas as potencialidades – não sendo o criador do universo ou de coisa alguma. Cada decisão de uma *actual entity* em seu processo de transformação envolveria a possibilidade de se criar algo novo (a imaginação), de evocar uma potencialidade. Deus é o que garante que essas outras possibilidades existam – a potencialidade da potencialidade, ou o virtual do virtual.

Após essa brevíssima introdução a alguns pontos cruciais da teoria de Whitehead, gostaríamos de *preender* livremente alguns conceitos para pensar a relação das imagens contemporâneas com os dispositivos que as fabricam no contexto da cibercultura.

¹¹ WHITEHEAD, 1953, p. 197. Tradução livre.

Cinema: uma *actual entitie* complexa?

Em seu livro sobre Leibniz, Gilles Deleuze dedica algumas páginas para falar especificamente da filosofia de Whitehead, fazendo algumas aproximações e diferenciações entre o filósofo inglês e o alemão. Como já destacamos anteriormente, Deleuze também chama a atenção para a importância da criatividade e da novidade na teoria whiteheadiana: “Para Whitehead, o indivíduo é criatividade, formação de um Novo”¹². Assim, Deleuze explica o indivíduo em Whitehead como uma apreensão de elemento, de *datum* – sendo a apreensão a unidade individual: “Toda coisa apreende seus antecedentes e seus concomitantes, e de próximo em próximo apreende o mundo. O olho é uma apreensão da luz”¹³.

Se o olho é uma apreensão da luz, poderíamos dizer que a imagem é uma apreensão da luz, da câmera e do olho? E o cinema seria a apreensão de todos estes elementos? São essas questões que nos proporemos a pensar a seguir, a partir de Whitehead. Seria possível propor um deslocamento na teoria da imagem que deslocasse a primazia da intencionalidade humana? Se, como propõe Whitehead, todos os elementos do mundo são *actual entities* que agem e reagem uns sobre os outros em um processo de renovação contínuo; se todos os objetos se compõem da mesma forma por apreensões positivas ou negativas, motivadas por afetos/*feelings*; então, não seria possível pensar uma teoria das imagens que levasse em conta não apenas a consciência de quem faz a imagem? Uma teoria dos dispositivos? Da imagem que nos olha ao mesmo tempo em que a olhamos?

Se o cinema também é a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço¹⁴, é fundamental entender os objetos/dispositivos cinematográficos como mediadores estéticos. Não no sentido de um determinismo tecnológico da arte, porém destacando a agência destes dispositivos na construção de conexões. Como ensina o preâmbulo às instruções para dar corda ao relógio de Cortázar: quando alguém recebe de presente um relógio, não é a pessoa que está ganhando um objeto, e sim o relógio

¹² DELEUZE, 1991, p. 134.

¹³ Ibidem.

¹⁴ VERTOV In: XAVIER, 1983, p. 251.

que ganha a pessoa de aniversário. O relógio como “um novo pedaço frágil e precário” do ser humano.

Em 1923, o cineasta russo Dziga Vertov já sonhava com um cinema que rompesse as barreiras do corpo humano: um olho aperfeiçoado, móvel e livre no tempo e no espaço:

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sobre eles ou os escolo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado¹⁵.

Vertov e suas tomadas de improviso fundaram uma nova relação entre a vida e o cinema, o homem e a máquina, o visível e a representação: sendo seus filmes umas das balizas do cinema documentário e também do experimental. Sua visão da câmera e o seu homem-câmera se hibridizam, indiscernem-se. Seu discurso sobre o cinema toma o ponto de vista a de apreensão da câmera sobre os objetos do mundo.

Quase um século depois, o cinema não cessou de reinventar e atualizar os seus dispositivos, perseguindo o mesmo sonho de mobilidade e também de desconstrução do discurso perspectivista pré-moderno. No sentido whiteheadiano de criação, o cinema poderia ser considerado como uma *actual entity* que busca incessantemente outras ingressões possíveis e ainda não atualizadas – nessa lógica será que podemos pensar o diretor como uma espécie de Deus whiteheadiano que possui todas as possibilidades de montagem/ingressão das diversas *actual entity* (planos, sons, iluminação, etc.) em um filme (uma *actual entity* complexa)?

Digressões a parte, atualmente, o cinema vive no contexto das Novas Tecnologias mais uma de suas inflexões. Câmeras de vídeo cada vez menores, aparelhos

¹⁵ VERTOV In: XAVIER, 1983, p. 256.

de telefone celular e máquinas fotográficas digitais que gravam imagens, ilhas de edição instaladas nos computadores pessoais são algumas das tecnologias em desenvolvimento. Com elas, as imagens em movimento foram digitalizadas e compatibilizadas com o universo dos *bytes*. Tem-se o surgimento de um cinema híbrido: que circula tanto pelas páginas da internet quanto pelas projeções em salas escuras, passando pela televisão e pelas minitelas dos telefones móveis. Tem-se assim uma dobra e uma nova abertura para as potencialidades de recriação do cinema a partir de si mesmo, de seu processo autodeterminação.

Não se trataria mais de uma imagem-movimento e nem de uma imagem-tempo, é Raymond Bellour quem atualiza a taxionomia deleuziana cunhando o termo imagem-fluxo para denominar a imagem globalizada pela revolução informática: “ela flui livremente, flui e reflui com base na restrição maquínica imperiosa que ela se deu e que a prescreve, e que ela orienta segundo suas escolhas de arte para um cinema totalmente outro”¹⁶. Vemos esses deslocamentos e reinvenções em alguns filmes que buscam explorar lugares e relações novas para a câmera. Aqui retomamos a imagem do primeiro parágrafo desse texto – a descrição do filme *Objets à usages multiples*. Neste, apesar da brincadeira com as funções dos objetos, que se tornam obsoletos ou se mesclam a outros, não há de fato um uso inovador do celular como câmera de cinema.

Assim, um exemplo mais vertoviano seria o filme *O campeão*¹⁷ (Rui Avelans Coelho, Portugal, 2007). O documentário de cerca de um minuto simula um lançamento de martelo; com uma câmera subjetiva não do lançador, mas do objeto arremessado. Mais do que um cine-olho vertoviano, trata-se de um “cine-mão”. O corpo que filma muito mais do que um ponto de vista funciona como uma espécie de grua dando suporte à “câmera-mão”. Ocupando o lugar da mão, um membro móvel, a câmera ganha sua liberdade de movimento e sua gestualidade habitual. Não se sabe quem está vendo – seria a mão? O objeto imaginário a ser arremessado? O celular? E, talvez, nem se trate mais de ver – pelo menos, não no sentido de uma visão cinematográfica tradicional.

¹⁶ BELLOUR, 2008, p. 17.

¹⁷ Pode ser assistido no endereço: <http://www.festivalpocketfilms.fr/spip.php?article812>.

Com o deslocamento do visível para o tátil, do olho para a mão, não se sabe mais quem filma. A câmera-celular, como no sonho de Vertov, mas ultrapassando-o.

Para Phillippe Dubois este deslocamento do visível para o tátil seria uma tentativa de compensar a falta de tangibilidade da imagem digital – imagem numérica, essencialmente virtual. Nessa tentativa de materializar o abstrato:

A informática desenvolveu, por exemplo, uma série de máquinas que funcionam como próteses não do olho (estamos longe da câmara escura), mas da mão. Triunfo do controle remoto, magia do *mouse*, papel incontornável do teclado, mesmo para fazer uma imagem, etc. Sem falar do boom das “telas táteis”, estes dispositivos de frustração em que o contato físico da mão com a tela finge dar corpo a uma imagem que de qualquer forma não tocamos¹⁸.

Essa portabilidade vai além dos dispositivos em si, o celular, e influencia narrativamente a construção dos filmes. Uma câmera portátil, que funciona muitas vezes como uma prótese para a mão, implica em outras relações entre os corpos; entre quem filma, quem é filmado e as imagens. Como já dissemos, em outras possibilidades de ingressões entre os elementos que compõem o cinema.

Imagem-celular x Imagem- vídeo: uma inflexão?

Assim, na sua perpetua busca pelo *novo de si*, pelo *tornar-se* que nunca se concretiza definitivamente, podemos destacar algumas mudanças de dispositivo que foram marcantes na história das imagens em movimento. Desde os anos 1970, muitos autores dedicaram-se a pensar o vídeo como arte. Um dos livros pioneiros nesse sentido é o *Expanded cinema*, de Gene Youngblood.¹⁹ Neste, o autor parte de experiências pioneiras no campo da video-arte e da televisão para repensar o conceito de cinema como um todo. Cinema expandido seria, mais do que novas tecnologias integradas ao cinema tradicional, uma consciência ampliada do cinema em geral. Os novos dispositivos seriam importantes no sentido de que descentralizariam e individualizariam

¹⁸ DUBOIS, 2004, p. 65.

¹⁹ YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. Londres: Studio vista, 1970.

a comunicação, o que representaria o fim do paradigma do drama, do enredo cinematográfico clássico. Para Youngblood, “arte e tecnologia do cinema expandido significam o começo de uma vida criativa para toda humanidade e logo uma solução para o dito problema de lazer” (YOUNGBLOOD, 1970, p. 42-43). Os filmes feitos com celular parecem pertencer perfeitamente ao que o autor chamou em sua previsão futurística de Synaesthetic Cinema – descentralizados pelo uso de nova tecnologia, permitindo a expressão de consciências diversas. Arlindo Machado entende esse cinema expandido como:

[...] um cinema *lato sensu*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kínema-éματος+gráphein*, “escrita do movimento”), que inclui todas as formas de expressão baseadas na imagem em movimento, preferencialmente sincronizadas a uma trilha sonora. Nesse sentido expandido de arte do movimento, televisão e vídeo também passam a ser cinema, assim como a multimídia (MACHADO, 2007a, p. 66).

Para Arlindo Machado, as imagens agora são híbridas, ou seja, compostas a partir de fontes diversas (fotografia, desenho, vídeo, infografia etc.). As fronteiras formais e materiais dos suportes foram, assim, dissolvidas:

Cada plano é agora um híbrido, em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais (MACHADO, 2007a, p. 69-70).

A digitalização das imagens altera seu estatuto: sua dimensão espaço-temporal é condensada. Mais do que circular livre do seu referente (como a fotografia), uma imagem digital é uma matriz de números que se atualiza constantemente. Uma espécie de *actual entity* em estado bruto. De certa forma, trata-se de uma imagem que só existe fisicamente no tempo: na sua atualização. Sempre presente, mas virtual: uma espécie de *devir-imagem*.

A imagem digital fez explodir a estabilidade da imagem técnica. Após a digitalização, a imagem já não pode ser entendida como um ponto de vista fixo e objetivo de uma “realidade” predeterminada, seja isso encarado como *frame*, janela ou espelho, mas só pode ser

definida através de sua base numérica, sua “virtualidade” constitutiva (MACHADO, 2007b, p. 208).

Raymond Bellour também se depara com as entre-imagens desse cinema expandido. Para o autor, a passagem do cinema para o vídeo, no campo das imagens, é comparável à transição do verso alexandrino para o verso livre, na poesia – ambos os movimentos representaram um momento de reflexão sobre os destinos de seus respectivos campos. Mais do que pensar uma especificidade do campo videográfico, o que interessa a Bellour são as entre-imagens: entre o cinema, o vídeo e a fotografia. Para o autor:

Desse modo (virtualmente), o *entre-imagens* é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão. É assim que as imagens nos chegam agora: o espaço em que é preciso decidir quais são as imagens verdadeiras. Ou seja, uma realidade do mundo, por mais virtual e abstrata que seja, uma realidade da imagem como mundo possível (BELLOUR, 1997, p. 14-15).

Os filmes feitos com celular não estariam sendo construídos exatamente nessas entre-imagens? Não estariam sendo produzidos com o uso de fotografias, animação, efeitos de pós-produção digital, sendo exibidos tanto nas telonas de cinema quanto nas minitelas de computadores e celulares? Esse cinema móvel traçaria seus primeiros passos essencialmente híbridos, fruto de convergências múltiplas. Cada filme, um pequeno *verso-livre*.

Cinema expandido, entre-imagens, a cada tentativa de análise do vídeo nos deparamos com uma espécie de deslizamento conceitual. E é justamente nesse sentido que Philippe Dubois propõe um pensamento sobre o vídeo não como dispositivo nem como imagem, mas como estado:

O “vídeo não é um objeto” (algo em si, um corpo próprio), mas um *estado*. Um estado da imagem (em geral). *Um estado-imagem, uma forma que pensa*. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens

são (ou fazem). Todas as imagens. E, particularmente, como tentarei mostrar, as imagens do cinema (DUBOIS, 2004, p. 23).

Um estado-imagem que permite pensar outras imagens: ou o vídeo seria em si uma espécie de deslizamento de imagens, como propôs Daney? E o cinema feito com celular, estaria este predestinado também a repensar imagens? Raphaël Maze defende, no texto “Désirs vidéophoniques, les nouvelles pratiques du mobile”,²⁰ que os filmes feitos com celular carregam em si esse desejo videográfico. Para o autor:

O vídeo portátil, desde seu começo nos anos 1960, de alguma maneira, prolongou os diários, os filmes caseiros, as experimentações cinematográficas de um cinema diferente, explorando novos tipos de narração. Nesse desenvolvimento, o vídeo, em paralelo à informática, desenvolveu uma linguagem visual do imediato, do movimento, da abstração, a imaterialidade como postulado da mensagem.²¹

Maze acredita que os filmes feitos com telefone celular reinventam uma prática cotidiana da utilização do vídeo, principalmente no sentido de que transformam nossa relação com o espaço urbano: “O filme de bolso porta, além de sua especificidade de ser realizado com um telefone, a aptidão para uma relação de troca, de livre circulação [...]”, afirma Maze. Segundo o autor, dispositivos como a internet e o *bluetooth* permitem que os filmes sejam vistos, trocados, que circulem facilmente. “Uma câmera na mão e conexões na cabeça”, como disse André Lemos. Um dos diferenciais do cinema de bolso está justamente no fato de ele atrelar a câmera cinematográfica a um dispositivo de comunicação imediata, o celular. A partir daí, as possibilidades de transmissão e retransmissão das imagens multiplicam-se: elas podem ser enviadas por um telefone a outros telefones, podem ser baixadas para o computador, projetadas em uma tela grande, colocadas na rede etc. Nesse sentido, André Lemos acredita que as novas mídias, entre elas o celular, estariam constituindo uma cultura das desterritorializações e reterritorializações. Por um lado, a comunicação das redes telemáticas planetárias colocaria em questão fronteiras anteriormente bem definidas.

²⁰ Publicado no site do festival *Pocket Films* em 2009. Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/desirs-vidéophoniques-les>.

²¹ Tradução livre a partir do texto citado acima.

Por outro, o uso individual das redes, como nos *blogs*, nos sites, nos *chats*, nas redes sociais, seria uma maneira de reapropriação e reocupação dos lugares. Por isso, para Lemos, “compreender a cibercultura só é possível a partir de um pensamento móvel, que dê visibilidade a processos de mobilidade urbana, de cidades globais e nomadismos informacionais” (LEMOS, s/d, p.8-9). Aliás, para o autor é justamente essa a característica das mídias locativas: aliar localização e mobilidade.

Considerações finais

Este breve texto buscou pensar uma relação entre a filosofia de Whitehead e o cinema – sobretudo em relação aos novos dispositivos portáteis de câmera como o celular e na sua circulação pela rede. Nesse sentido nos apropriamos com bastante liberdade da cosmologia do autor, procurando traçar relações criativas com o campo das imagens – que até onde podemos verificar, nunca foi uma área de interesse do filósofo.

Ainda assim, podemos notar vários pontos em que a filosofia especulativa whitehediana, em seu grande sistema universal de funcionamento e lógica, pode servir como um elemento extremamente para se pensar o cinema digital. Principalmente no sentido de que o cinema em si é um sistema universal fechado e complexo composto por elementos variados – um evento em eterno processo, uma *actual entity* sempre prestes a se determinar. E, assim, engendrando continuamente *datum* e novas *actual entities*.

Referências bibliográficas

BELLOUR, Raymond. *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. *Cineinstalações*. In: Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e projeções. MACIEL, Kátia (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LEMOS, André. *Ciberespaço e Tecnologias Móveis - Processos de Territorialização e Desterritorialização na Ciberultura*. Disponível em *Carnet de Notes*: <<http://andrelemos.info/publicacoes/artigos/>>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2013.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007a.

_____. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007b.

MAZE, Raphaël. *Désirs vidéophoniques, les nouvelles pratiques du mobile*. Réflexions, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/desirs-vidéophoniques-les>>. Acesso em: 20 de março de 2013.

SHAVIRO, Steven. "Without Criteria (Whitehead and Kant)" [Chapter 1 of Whitehead book]. Disponível em: <<http://www.shaviro.com/Othertexts/WithoutCriteria.pdf>>, 2009a. Acesso em: 20 de março de 2013.

_____. "Deleuze's Encounter With Whitehead" [Chapter 2 of Whitehead book]. Disponível em: <<http://www.shaviro.com/Othertexts/DeleuzeWhitehead.pdf>>, 2009b. Acesso em: 20 de março de 2013.

STENGERS, Isabelle. "Whitehead". In: *Les séminaires de Félix Guattari*. Disponível em: <http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/851029.pdf>, 1985. Acesso em: 20 de março de 2013.

VERTOV, Dziga. Resolução do Conselho dos Três. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (org). São Paulo: Edições Graal/ Paz e Terra, 2003.

WHITEHEAD, A. N. *Symbolism; its meaning and Effect*. London: Cambridge University Press, 1958. (cap. II, p. 30-60).

_____. *Science and the modern world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1953. (cap. X "Abstraction", p. 196-214).

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. Londres: Studio vista, 1970.