

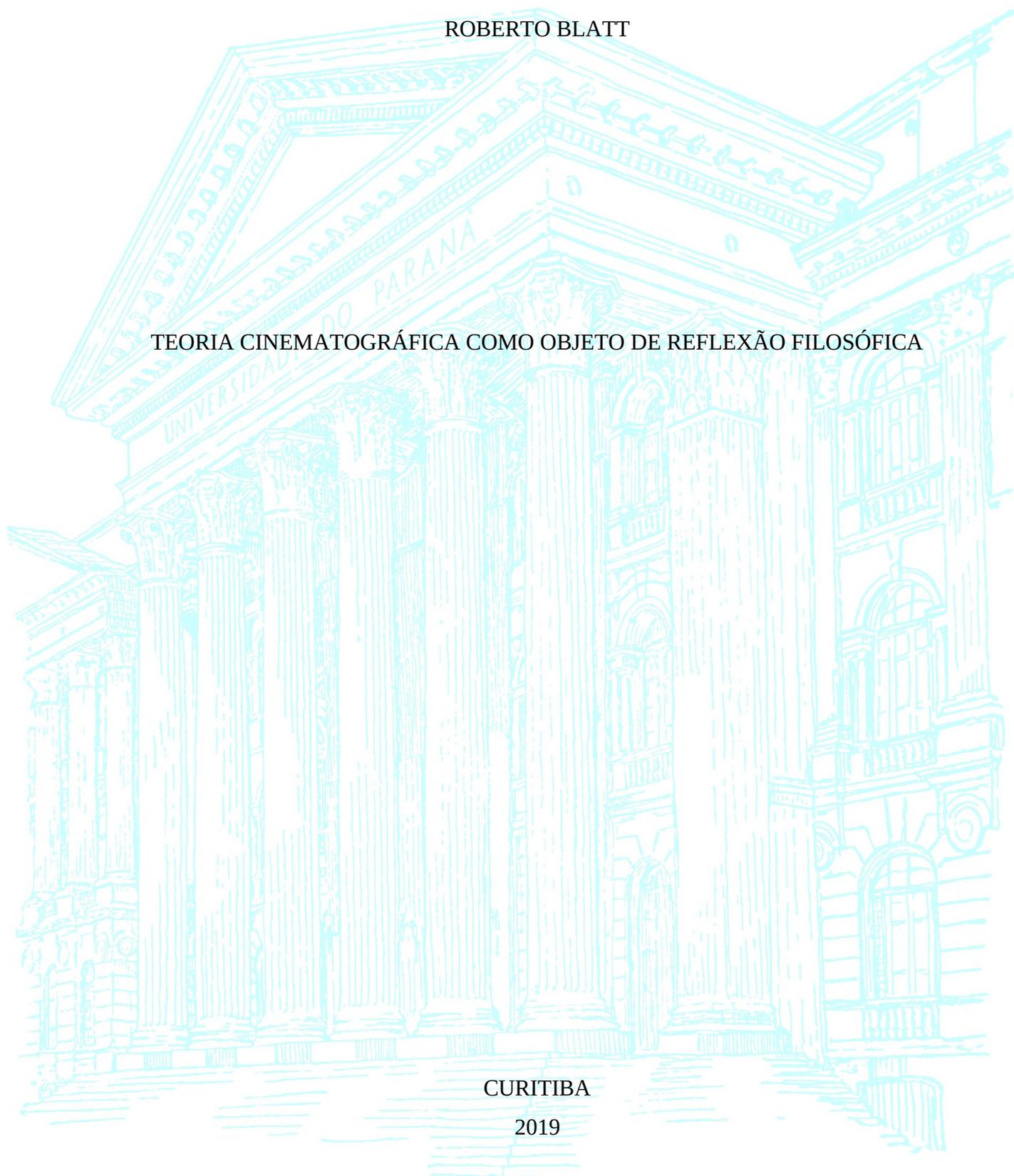
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ROBERTO BLATT

TEORIA CINEMATOGRAFICA COMO OBJETO DE REFLEXÃO FILOSÓFICA

CURITIBA

2019



ROBERTO BLATT

TEORIA CINEMATOGRAFICA COMO OBJETO DE REFLEXÃO FILOSÓFICA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Rodrigo Brandão

Coorientador(a): Prof(a). Dr(a). Eduardo Baggio

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB
9/1607

Blatt, Roberto

Teoria cinematográfica como objeto de reflexão filosófica. /
Roberto Blatt. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Rodrigo

Brandão Coorientador : Prof. Dr.

Eduardo Baggio

1. Filosofia – Estudo e ensino. 2. Cinema e filosofia. 3.
Ilustração.

I. Brandão, Rodrigo, 1976-. II. Baggio, Eduardo. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -
40001016170P6

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado Profissional de **ROBERTO BLATT**, intitulada: **TEORIA CINEMATOGRAFICA COMO OBJETO DE REFLEXÃO FILOSÓFICA**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO BRANDÃO, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 25 de Novembro de 2019.

RODRIGO BRANDÃO
Presidente da Banca Examinadora

EDUARDO TULIÓ BAGGIO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

PAULO VIEIRA NETO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Para Janaina Leczko, com muito amor.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de enviar um agradecimento carinhoso aos professores Paulo Vieira Neto, meu querido Paulinho, ao mestre Eduardo Baggio e ao nobre Rodrigo Brandão, orientador desse trabalho. Foi uma pesquisa que superou muitos percalços para oferecer essa humilde provocação pedagógica e filosófica e cada um desses professores me ajudou com diferentes pontos de vista. Agradeço também aos amigos Clóvis Butzge, Eltner Postal, André “Perez” Tartas, Camile Tatiane e Pedro “Vitalino” Tartas, todos eles parceiros de iniciativas no Cine Matagal e que me apoiaram com ideias, incentivo e afeto.

Cautela no escrever e no ensinar. — Quem já escreveu, e sente em si a paixão de escrever, quase que só aprende, de tudo o que faz e vive, aquilo que é literariamente comunicável. Já não pensa em si, mas no escritor e seu público; ele quer compreender, mas não para uso próprio. Quem é professor, geralmente é incapaz de ainda fazer algo para o próprio bem, está sempre pensando no bem de seus alunos, e cada conhecimento só o alegra na medida em que pode ensiná-lo. Acaba por considerar-se uma via de passagem para o saber, um simples meio, de modo que perde a seriedade para consigo.

Nietzsche, *Humano, Demasiado Humano*.

RESUMO

O presente trabalho visa apontar resultados da pesquisa no Mestrado Profissional de Filosofia da UFPR cujo objetivo era abordar aspectos da teoria cinematográfica que representem estofo de conteúdo capazes de serem abordados na disciplina de filosofia. Resumidamente pretende-se apontar um itinerário do tema a partir de um conjunto de textos específicos com suas possíveis problematizações: apontamentos sobre a linguagem cinematográfica a partir de Carrière e sobre o debate das teorias com base em Thomas Elsaesser, Susana Viegas, Jacques Aumont, Thomas Wartenberg, Noell Carroll, Gilles Deleuze, Julio Cabrera e Daniel Frampton que são a linha mestra dessa pesquisa no que diz respeito ao tema da ilustração versus criação filosófica. Posteriormente também o americano David Bordwell representa uma contribuição bastante incisiva a essa tentativa de abertura do currículo da disciplina de filosofia para uma civilidade pós-moderna de pensamento, não necessariamente restrita às províncias do filosofar “puro” ou a exigências curriculares de caráter político. Em síntese abrir um caminho para debater teoria cinematográfica como fonte de exercícios cognitivos, exegéticos, com problemas axiológicos ou epistemológicos tão intrigantes na definição e na ação filosófica quanto quaisquer textos de “filosofia pura”.

Palavras-chave: 1.cinema, 2.ilustração, 3.conceituação.

ABSTRACT

This paper aims to point out research results in the Professional Master of Philosophy of UFPR whose objective was to address aspects of film theory that represent content upholstery capable of being addressed in the discipline of philosophy. Briefly, we intend to point out an itinerary of the theme from a set of specific texts with their possible problematizations: notes on the cinematic language from Carrière and on the debate of theories based on Thomas Elsaesser, Susana Viegas, Jacques Aumont, Thomas Wartenberg, Noël Carroll, Gilles Deleuze, Julio Cabrera, and Daniel Frampton are the guiding lines of this research on the subject of illustration versus philosophical creation. Later, too, the American David Bordwell makes a very strong contribution to this attempt to open the curriculum of the discipline of philosophy to a postmodern civility of thought, not necessarily restricted to the provinces of "pure" philosophizing or curricular demands of a political character. In short, it opens the way for debating film theory as a source of cognitive, exegetical exercises, with axiological or epistemological problems as intriguing in definition and philosophical action as any texts of "pure philosophy."

Keywords: 1.cinema, 2.illustration, 3.conceptualization.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO GERAL.....	11
1.1 TEORIAS E HISTÓRIA: BREVÍSSIMO RECENSEAMENTO.....	13
1.2 História do debate “cinematográfico” na filosofia.....	14
1.3 Análise estrutural de audiovisual: é possível uma leitura do cinema tal qual lê-se um texto de filosofia?.....	16
1.4 – ARTE EM ARTHUR DANTO: UM MODELO PARA PENSAR FILOSOFIA E CINEMA?.....	21
1.5 – TEORIA CINEMATOGRAFICA COMO OBJETO DE REFLEXÃO: <i>CARRIÈRE, NIETZSCHE, EFEITO KULESHOV E O PARADOXO DE MILLOR FERNANDES</i>	31
1.6 - Esboço de uma história da Linguagem cinematográfica a partir de Carrière.....	31
1.7 - Controle e Linguagem: efeito Kuleshov e o paradoxo de Millor.....	42
2 2. PRÁTICAS: PROBLEMATIZAÇÃO PEDAGÓGICO-FILOSÓFICA:.....	46
2.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS E DESENVOLVIMENTO PRÁTICO DO PROJETO:.....	48
2.2 – Teoria cinematográfica no “lugar” de Platão?.....	50
PLANO DE AULAS – atividade 1.....	53
PLANO DE AULAS – ATIVIDADE 2.....	57
2.3 O CARÁTER FILOSÓFICO DAS ATIVIDADES, OU COMO DIFERENCIAR UMA AULA DE FILOSOFIA DE OUTRA DE ARTES E PORTUGUÊS?.....	60
2.4 Uma Estética da alteridade.....	63
3 BREVES CRÍTICAS PÓS-DELEUZIANAS.....	65
4 4. CINEMA E ALGUMAS VERTENTES DA FILOSOFIA: PLATÃO, HEGEL, INFERÊNCIAS E EXPERIMENTOS MENTAIS.....	72
5 5. UM DEBATE ABERTO ACERCA DO CINEMA: ILUSTRAÇÃO OU CRIAÇÃO FILOSÓFICA?.....	78
5.1 WARTENBERG E A POSIÇÃO MODERADA: ILUSTRAÇÃO/ATUALIZAÇÃO COMO FILOSOFIA NO CINEMA.....	81
5.2 Carroll e o pensamento na arte de vanguarda.....	86
5.3 Aumont e os limites do cinema/teoria: filmes são capazes de especulação, de sistematicidade, e de força explicativa?.....	94
5.4 DELEUZE E O “RETRATO” DO PENSAMENTO NO CINEMA.....	102

5.5 A PROPOSTA DE UMA FILMOSOFIA EM FRAMPTON E CABRERA – UM FILME- PENSAMENTO?.....	105
6 REFERÊNCIAS.....	111

1 1. INTRODUÇÃO GERAL

Na introdução da obra “O que é a filosofia?” os filósofos Deleuze e Guattari propõem a seguinte formulação:

“Mas não haveria somente diferença de grau, como numa escala, entre o filósofo e o sábio: o velho sábio vindo do Oriente pensa talvez por Figura, enquanto o filósofo inventa e pensa o Conceito” (DELEUZE, GUATTARI, 1992)

Tomo esse recorte, sem comprometer seus autores com uma concepção que separe definitivamente a imagem do conceito, como ponto de partida de um lugar-comum na tradição do pensar: a diferença entre um conceito abstrato (eventualmente portador de ambições universais) e um seu correlato imagético (eventualmente encarado como exemplo particular, limitado).

A reflexão sobre filosofia e arte em geral será proposta aqui, ao menos em alguns de seus termos básicos, possíveis no campo de uma hermenêutica e mesmo de uma analítica contemporâneas. Arthur Danto será a única referência direta no campo de uma filosofia da arte a ser abordado; na história da linguagem cinematográfica farei uso de Jean-Claude Carrière. Mas é importante apontar de início as dificuldades mais gerais e mais específicas na tentativa de clarear as metas da presente dissertação. Não há compromisso com filosofias da arte ou filiações específicas, mas há pelo menos dois problemas centrais, supostamente divididos nas duas partes dessa pesquisa: o primeiro problema é o debate acerca da tensão entre conceito e imagem, cujo correlato direto é a noção de Deleuze segundo a qual apenas à filosofia caberia produzir esse “artefato” e não a ciência e muito menos a arte; a noção de imagem que deriva da Alegoria da Caverna pode ser tomada como ponto de partida da metafísica ocidental, base para um pensar conceituante não-imaginário que vai da Grécia até, pelo menos, a moderna teo-filosofia de Hegel. Tentaremos criticar essa filosofia, mesmo reconhecendo que Deleuze talvez não esteja inteiramente na esteira dessa noção de conceito “inimaginável” tanto do ponto de vista de uma noção forte de conceito, quanto de uma ligada ao senso comum, notadamente nas artes e no design; tentaremos amparar a noção de que a imagem produz experiência mental suficiente para uma contemplação filosófica nos termos de uma espécie de poética. Um sub-problema desse debate é a questão já clássica na história da teoria do cinema que pode ser resumida em duas posições opostas cinema seria mera ilustração de problemas filosóficos ou seria um meio tão filosofante? ¹

¹ Esse debate é aprofundado por Diana Neiva in Cinema como Filosofia: cruzamentos e fronteiras, Portugal (no prelo)

O segundo problema, intrínseco, é a própria noção de teoria como um oposto da prática. No âmbito dos mestrados profissionais há uma tentativa acadêmica de propor práticas inovadoras para o exercício do magistério, no caso da filosofia particularmente enfatizadas. A preocupação em ser didático pode inclusive ultrapassar a relevância filosófica em alguns casos. Um impasse entre o conforto de dinâmicas de grupo e algumas enfadonhas preocupações filosóficas geralmente dá ganho de causa ao primeiro sob a falsa justificativa da inovação. A própria distinção entre teoria e prática é tomada sem nenhuma explicação quanto a sua procedência, como se teorizar não fosse uma prática e como se houvesse prática insipidamente desprovida de orientação teórica ou de ideias nos seus próprios cernes.

Assim temos colocados os dois problemas aqui da dissertação: primeiro a oposição entre conceito e imagem e em segundo a prática de ensinar uma teoria. Obviamente o segundo desafio teve “soluções” e aplicações práticas em minha própria experiência docente como professor de filosofia no Colégio Estadual Poty Lazzarotto em Curitiba. Essa “prática” possui o curioso aspecto de, como dito acima, ensinar uma teoria, ou ao menos alguns aspectos da teoria cinematográfica no lugar das filosofias propriamente ditas. Dessacralizei a noção de que os “iniciados” filosofam exclusivamente a partir da hermética história da filosofia, como se em qualquer teoria não houvesse doses cavalares de filosofia. Embora audaciosa essa iniciativa fica com a modesta segunda parte dessa dissertação não por desvalorizar a prática (como dito acima parto do pressuposto de que ambas, teoria e prática são realmente inseparáveis), mas, porque, humildemente meus conhecimentos técnicos pouco permitiram além do que relato na segunda parte.

Resumidamente temos o seguinte: 1- o problema da oposição entre conceito e imagem em Deleuze abordado no capítulo 1 intitulado “**Teorias e História**” e retomado na conclusão; 2- o ensinar filosofia por meio de teorias cinematográficas, dito simplificada, substituir, ou ao menos colocar lado a lado, Aristóteles e Bordwell, Benjamin e Bazin, linguagem e argumento de cinema, abordado no capítulo 2, cujo título é “**Práticas**” e que inclui planos de aulas utilizados e sugeridos bem como relatos de experiências. O capítulo 3 pretende ser uma conclusão sintetizadora e não mais excludentes das perspectivas teóricas e práticas e intitula-se **Breves Críticas Pós-Deleuzianas**. Nos capítulos 4 tento aprofundar o tema do cinema como ilustração versus criação filosófica e leva o título **Cinema e algumas vertentes da filosofia: Platão, Hegel, inferências e experimentos mentais**. O capítulo final, 5 é uma conclusão dessa discussão e intitula-se **Um debate aberto acerca do cinema: ilustração ou criação filosófica?**

1.1 TEORIAS E HISTÓRIA: BREVÍSSIMO RECENSEAMENTO

No decurso da história da teoria cinematográfica algumas questões sempre acompanhavam a própria produção da arte. Acompanho aqui o autores Thomas Elsaesser e Malte Hagener cuja obra *Teoria do Cinema: Uma Introdução Através dos Sentidos* serve como referência de uma síntese geral da história da teoria do cinema, um ramo vivo e em constante evolução. Os autores começam seu texto afirmando que a teoria do cinema é quase tão antiga quanto o próprio cinema. Ou seja, esse produto “técnico-artístico” resultante de milênios de atividades de entretenimento (lanterna mágica e outros shows) e ciências (fotografia, mecânica, química, ótica) sempre esteve acompanhado de um conjunto de questões, como as seguintes:

1-) cinema é movimento ou intervalo? 2-) imagem única ou sucessão de imagens? 3-) captura o espaço ou armazena o tempo? 4-) cinema era ciência ou arte? 5-) é educativo ou corruptor?

Os debates orbitavam não apenas a especificidade do cinema mas também "*na sua relevância ontológica, epistemológica e antropológica*" (p.9); ou seja pode-se dizer que ao discutir o aparelho um conjunto de questões filosóficas tangenciavam o debate. Ressalte-se que algumas dessas questões talvez não sejam literais, mas metafóricas em alguma medida, mas o seu grau de sucesso como questões de interesse de, pelo menos uma parcela da intelectualidade global pode ser sintoma da própria ubiquidade como o modo de pensar atual se impõe cinematograficamente. Tese similar ou próxima disso é defendida por Elsaesser em outra obra intitulada “Cinema como Arqueologia das Mídias”.

A teoria do cinema teve seu primeiro ápice nos anos 20 com o poeta Vachel Lindsay e o psicólogo Hugo Munsterberg. Mas apenas institucionalizou-se depois da Segunda Guerra no mundo anglófono e na França e em maior escala depois dos anos 70. Um primeiro critério de introdução a teoria do cinema no século XX seria o geográfico, o que poderia nos levar a diferentes linhagens: uma linha **a-) francesa** que vai de Epstein até André Bazin e Deleuze, b-) uma **anglófona** de Munsterberg até Noel Carrol e mesmo c-) uma **alemã** que abarcaria Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Sigfried Kracauer, Walter Benjamin e Brecht; a linha alemã, no entanto, dissolveu-se depois do nazismo e da Guerra. Insinua-se o mesmo com o stalinismo em relação a uma tendência russa, a exemplo de outras rupturas históricas que dificultariam o uso do critério geográfico em sentido estrito. Além disso a lógica nacional não conseguiria ser coerente com as lógicas internas das posições teóricas.

As apropriações que a teoria do cinema fez da semiótica, da psicanálise, do cognitivismo ou da fenomenologia tem suas bases em agrupamentos locais que giravam em torno de instituições nacionais, como revistas, festivais, cinematecas e muitos departamentos acadêmicos. Tem portanto, na sua gênese um caráter tão interdisciplinar quanto à própria prática cinematográfica cujos meios vão da dramaturgia até a arquitetura, passando obviamente pela fotografia e mais recentemente pela informática.

A partir dessa história, notadamente da preocupação com a relevância ontológica da chamada sétima arte proponho diretamente as seguintes questões: o cinema é um filosofar? Propor o questionamento de crenças fundamentais através do cinema seria suficiente para tratá-lo como experiência filosófica? O acréscimo de “filosofar” ao cinema revelaria ainda um privilégio onto-epistemológico do pensamento filosófico? Estaria o pensamento filosófico ainda num ponto de vista superior em relação à arte cinematográfica? O cinema careceria de um “discurso” exterior e explicativo? Expor-se à ou produzir uma obra fílmica é engendrar uma experiência filosófica pela fruição estética em si? A arte submete-se a um discurso pedagógico num papel de meio para outros fins ou é capaz fechar-se num fim em si mesmo?

1.2 História do debate “cinematográfico” na filosofia

Pode-se dizer que o debate na história da filosofia inicia-se com a própria noção de imagem proposta na Alegoria da Caverna (República Livro VII). Para fins mais específicos talvez se possa dizer que o primeiro autor de peso há provocar algum debate sobre o assunto independentemente de sua intenção tenha sido o filósofo Bergson, cuja obra *A Evolução Criadora* destrincha uma psicologia epistemológica absolutamente holística e imagético-conceitual. Bergson fala em “mecanismo cinematográfico do pensamento” e propõe uma noção de virtualidade da memória como uma bola de neve entre o passado e o futuro, uma provocação filosófica claramente intensificada pela invenção de um aparelho capaz de moldar essa “bola, o cinematógrafo. Obviamente não há uma relação de dependência entre a filosofia e qualquer aparelho; a filosofia se gaba de sua economia como último refúgio da autonomia e conta-se que Bergson não estava mesmo querendo fazer um elogio do cinema. A virtualidade entre passado e futuro é uma noção perfeitamente adaptável, por exemplo, à noção de cinema como arqueologia das mídias, de Elsaesser, que encara o cinema como instrumento de memória do século XX e ao mesmo tempo de prospecção futura.

Saltamos algumas décadas nesse brevíssimo resumo e podemos falar dos filósofos Adorno e Benjamin. Ambos parecem ter sustentando perspectivas opostas, pessimistas e otimistas, sobre o cinema, mas são alguns dos primeiros a perceberem a centralidade da arte nas sociedades altamente industrializadas e colonizadoras. Arisco a dizer que o tom extremamente ácido de Adorno em seu texto “Indústria Cultural” é o protótipo mais amplo do crítico de cinema, obviamente ressalvadas as diversas evoluções que essa prática alcançou ao longo das décadas, em paralelo aos próprios métodos de análise filosófica. Talvez pudéssemos dizer que o método de análise estrutural de texto, cujo princípio básico é uma espécie de respeito cauteloso à lógica interna das obras seja uma espécie de crítica menos corrosiva e até domesticada, num certo sentido, em comparação com modelos de crítica de cinematográfica muito mais descomprometidos com lógicas internas e voltado para possíveis efeitos, sejam morais ideológicos ou técnico-artísticos. Abordarei esse tema mais a frente. Benjamin de outro lado parece encarar as capacidades massificadoras do cinema a partir da ambiguidade povo-aristocracia, ou seja, a arte massivamente reproduzível também expressa uma potência cultural emancipatória, a custo do decaimento da “aura”, seja lá que isso signifique, misticamente falando.

Merleau-Ponty escreveu sobre o as experiências do efeito Kuleshov com a mente aberta para esses conhecimentos técnicos; há notícias de que Sartre escreveu roteiros de filmes. Mas o francês Deleuze é um destaque nesse time por sua dedicação ao tema: escreveu dois livros onde, resumidamente, propõe o cinema como “máquina filosofante” (ver Roberto Machado). Além disso é um exemplo de teoria do cinema funcionando como absorção de inovações para filosofia: sua percepção do neo-realismo italiano é um interessantíssimo caso de junção da noção de clichê com um problema da vida real: mecanismos ordenadores, máquinas sensório-motoras que ordenam nossas mentes, colonizadoras das mentalidades². Partindo dessa obra clássica (o deleuzeanismo já esteve no topo da moda) pode-se pensar por exemplo na americana Susan Buck-Morss e seu ensaio “A tela de cinema como prótese cognitiva”, um texto que é outro salto temporal algumas décadas depois de Deleuze. Há um conjunto de autores de origem anglófona como Stanley Cavell, Noel Carroll e mesmo David Bordwell funcionando como um importante estofado atual de filosofia analítica para diversas perspectivas embora não se possa dizer ainda que alcançarão o mesmo sucesso filosófico dos alemães e dos franceses. Esse estofado analítico pode ser referido à chamada virada da linguagem mas também ao próprio Nietzsche e sua crítica da cultura, da arte e da sociabilidade, embora poucos assumam tal referência. O texto “*Estudos de cinema hoje e as*

² GUERON, Rodrigo, Da Imagem Ao Clichê, Do Clichê À Imagem. Deleuze, Cinema E Pensamento, 2011.

vicissitudes da grande teoria” é um debate que lida com a problemática da dissolução do sujeito, ora isso é, ao menos em parte, devedor da tentativa de destruição do sujeito ocidental no projeto nietzschiano, embora, Bordwell tome Lacan como sua referência maior para esse grande pressuposto da epistemologia ocidental.

1.3 Análise estrutural de audiovisual: é possível uma leitura do cinema tal qual lê-se um texto de filosofia?

Uma perspectiva estrutural de leitura pode parecer anacrônica, notadamente, se levarmos em conta autores contemporâneos como Bordwell e Richard Allen³, entretanto, iremos reativar esse debate aqui de um ponto de vista prático, ou seja, considerações gerais acerca de uma hermêutica cultural que pode, se minha hipótese estiver correta, abranger filosofia e cinema, numa perspectiva não hierárquica. Dito de outro modo, o que se pretende aqui, nesse capítulo, não é realizar nenhum recenseamento dos grandes movimentos teóricos conflitantes, o estruturalismo e o pós-modernismo. Trata-se de pensar sucintamente um debate que é, antes de tudo, metodológico na filosofia técnica e suas possíveis aplicações na análise fílmica.

O primeiro ponto é nauseabunda e exaustivamente proposto nos meios acadêmicos e que pode ser resumido na disputa metodológica entre a história da filosofia por oposição ao estudo temático. Em termos gerais essa oposição poderia inclusive ser pensada como filosofia continental versus analítica.

Produzir história da filosofia pode ser encarado como a realização técnica-científica do entendimento de Hegel acerca da filosofia, pensamento que “dobrou-se sobre si mesmo” tal qual exposto na Enciclopédia da Ciência da Lógica. Evidentemente muitos outros pensadores realizam suas obras tomando referências historicamente anteriores, com boa dose de liberdade manipulativa dos argumentos, e a proposição hegeliana não constitui-se exatamente numa inovação e nem mesmo é uma recomendação que derive diretamente para a técnica da leitura estrutural de texto. Entretanto, essa historicidade favorece o raciocínio hegeliano ou é por ele favorecido, se consideramos a influência do filósofo alemão nos desdobramentos posteriores da cultura acadêmica; dito em termos simples, boa parte da produção filosófica contemporânea dobra-se sobre a história da filosofia (ou o “espírito do tempo” de diferentes épocas) distendendo a partir da citação e problematização referenciada de autores, consagrados ou não. A objeção mais imediata seria de caráter psicológico,

³ Ver *As Vicissitudes da Grande Teoria e Teoria do Cinema e Filosofia* in *Teoria Contemporânea do Cinema*, org. Fernão Pessoa Ramos, 2005.

no sentido de que o historiador da filosofia “dobra-se” sobre o pensamento de outrem, sem ter garantias definitivas acerca da remontagem de sua lógica interna.

O estudioso temático, por seu lado, cometeria o deslize de uma espécie de “pseudo autoria” ao realizar abordagens por meio de táticas ou mesmo conteúdos que, eventualmente, já tenham sido adotados por autores anteriores no tempo histórico, porém, possui uma boa dose de liberdade para tentar analisar certos temas sem compromisso com historicidades específicas e, principalmente, livre para atualizar debates que muitas vezes estão em descompasso com certas descobertas técnicas.

Trata-se de uma polêmica com zonas obscuras e pontos de conforto para ambos os lados e não se pretende aqui resolvê-la definitivamente. Ao invés disso, é provável que se cometa o pecado aristotélico do meio-termo: proponho um estudo que seja livre o suficiente para falar de temas e precavido bastante para lidar com as ferramentas de referência científica que a história da filosofia tão bem utiliza.

Um texto fundamental nesse debate é “Tempo Histórico e Tempo Lógico na Interpretação dos Sistemas Filosóficos” (1963) de Victor Goldshmidt, historiador da filosofia capaz de propor um entendimento rigoroso do produção acadêmica competente na área. Tentaremos tomar essa perspectiva metodológica estrutural mixada às liberdades intelectuais, praticadas, por exemplo em alguns trabalhos de Deleuze, os quais talvez pudéssemos classificar como avessos às citações e referências estruturais⁴. Não se trata de debater o conceito de estrutura, ou de estruturalismo (pós), ou mesmo de modernidade e pós-modernidade, que poderiam ser seus correlatos históricos, ou seja, como dito acima, não será apresentado um esquema historiográfico da evolução desse debate, antes, pretende-se transitar numa zona de interdisciplinariedade das humanas utilizando certas ferramentas de distintas áreas.

A noção da especificidade da leitura proposta no artigo “Leitura: acepções, sentidos e valor” do linguista Luiz Percival Leme Britto, as precauções envolvendo a distinção entre análise fílmica e crítica cinematográfica, oriundas tanto de textos como o “Ensaio Sobre a Análise Fílmica” de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, “Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)” de Manuela Penafria, e as concepções de narrativa de David Bordwell, são algumas das referências.

E essas diferentes abordagens servirão para recolocar os seguintes problemas: o cinema é uma linguagem própria capaz de produzir conceituação filosófica? Ou permanece um campo de experimentação (vivência empírica individual ou não) das imanências previamente pensadas pela

⁴ Mil Platôs, por exemplo, seria um exemplo de texto com esse grau de “liberdade”.

filosofia e pela cultura? Em que medida faz-se necessária uma alfabetização audiovisual básica no mundo contemporâneo? Dizer “alfabetização audiovisual” implica alguma noção de “letramento imagético”?

Não é difícil achar quem concorde com a afirmação de que a educação contemporânea é realizada, efetivamente, pelos mais diferentes espaços midiáticos. A prática diária da educação escolar, ou seja, aquela que acontece entre quatro paredes de uma sala de aula é, sob muitos aspectos, acessória e secundária em relação à verdadeira educação, entendida como moldagem de perspectivas cognitivas e morais realizada pela ou resultando da exposição midiática. Não são poucos os profissionais do ensino capazes de perceber que sua atuação compete com uma formação prévia adquirida através da TV, da propaganda e da moda⁵.

Podemos mencionar, como sintoma dessa percepção a política educacional adotada pelo país vizinho, o Uruguai, onde o Estado mantém desde 2009 um curso de formação audiovisual para professores, chamado Cineduca, com a ambiciosa meta de alfabetizar audiovisualmente toda população, e que se ancora na constatação de que um analfabeto audiovisual não está plenamente integrado à sua cidadania.⁶

Seguindo esse percurso e tomando como dado o debate sobre história da filosofia versus estudo temático, nos deparamos com a inquietante condição atual de uma certa impaciência com o texto. Não faremos um quadro sociológico ou psicológico aprofundado dessa situação, mas inegavelmente as mídias atraem boa parte da atenção da humanidade atual. Dedicar-se muito tempo aos materiais audiovisuais que bombardeiam comunidades e mesmo nações e cujos índices de popularidade são facilmente detectáveis nos chamados Trending Topic do twitter, por exemplo, tecnologia capaz de quantificar temas que estejam em alta visibilidade num determinado momento. O hipertexto cibernético alcança boa parte da população mundial e acesso à TV é quase universal.

⁵ A literatura oferece exemplos premonitórios dessa educação midiática, ver obras de Orwell.

⁶ CINEDUCA es un Programa de formación audiovisual del Consejo de Formación en Educación (Administración Nacional de Educación Pública, Uruguay) destinado a los estudiantes y profesores de las carreras de magisterio y profesorado de todo el país. Sus objetivos son formar en el lenguaje audiovisual, desarrollar herramientas y sensibilidades para comprender y expresarse con este lenguaje y generar oportunidades de desarrollo de la cultura audiovisual de los sujetos en las comunidades educativas. Cineduca promueve el lenguaje audiovisual no solo como herramienta o recurso didáctico, sino como discurso. Procura hacer un aporte a los docentes desde su formación básica, con un enfoque que promueve el trabajo en torno a proyectos de realización audiovisual de estudiantes y docentes. El Programa se estructura sobre la base de un equipo coordinador central y de coordinadores audiovisuales en cada centro de formación docente, que desarrollan actividades de formación, investigación y extensión de la cultura audiovisual, promoviendo la realización de proyectos que fomentan la alfabetización audiovisual a través del cine y los nuevos medios. Se llevan adelante actividades en territorio (talleres de guion, de iluminación, de fotografía, de edición y de producción, rodajes, exhibiciones, video-cine-foros) y a distancia (cursos de edición y de lenguaje cinematográfico). Site : <http://cineduca.cfe.edu.uy/>

Se tomarmos as reflexões de Pierre Lévy⁷ podemos compreender, simplificada, que as novas mídias, caracterizadas por uma interação horizontal entre usuários, por oposição àquela vertical das mídias tradicionais (TV, Rádio, Jornais) representam uma evolução dessa relação de leitura. Mantém, no entanto, o fascínio da imagem como sua arma mais sedutora: o hipertexto é o audiovisual.

Recordemos aqui um dos principais críticos da história do Cinema, para estabelecer um ponto de partida, ao menos historiográfico, para esse fascínio sedutor da imagem, e, portanto, para seu imenso poder de persuasão e de educação: André Bazin afirma, no artigo “Ontologia da Imagem Fotográfica”⁸ uma espécie psicanálise da imagem, um emolduramento quase inconsciente. Não se pode dizer com precisão o que o autor compreendia por psicanálise, mas certamente pode-se concordar com ele que a imagem está ligada ao desejo de superação do tempo, até mesmo no plano onírico: desde os desenhos rupestres em cavernas ancestrais, passando pelas múmias egípcias até os retratos dos reis absolutistas, que pretendiam vencer uma segunda morte espiritual, por meio da manutenção imagética. É a relação com o tempo um fator crucial nas artes audiovisuais (vide Deleuze, Imagem-Tempo) e, sabidamente, objeto de manipulação desde os primeiros prestidigitadores cinematográficos. Entretanto, essa função ilusória é apenas um aspecto da dinâmica persuasiva audiovisual, talvez até seja a mais refinada, porém, não explica inteiramente seu sucesso. O outro aspecto fundamental dessa odisséia de mais de 100 anos de domínio é justamente o movimento. Cabe-nos pensar se esses dois aspectos cinematográficos resultam efetivamente numa linguagem ou seria, na verdade, uma junção de outras linguagens e dependentes conceitualmente das tecnologias da leitura e do pensamento.

Na história da reflexão sobre cinema destacam-se dois autores fundamentais: Walter Benjamin e Theodor Adorno. Este último, particularmente, parece ter moldado o espírito mais ácido de nossos tempos; estabeleceu, na sua obra “Indústria Cultural” um padrão crítico que parece ser o teto a que todo crítico almeja em termos de desconstrução: o cinema é instrumento de alienação das massas. Walter Benjamin, por outro lado, parece ter vislumbrado na reprodutibilidade técnica fundada e alimentada pelas artes industrializáveis uma possibilidade de emancipação humana singular. Os dois autores da escola de Frankfurt não necessariamente são antípodas, embora, superficialmente aparentem ser. Une-os, entretanto, um ponto de vista externo, isto é, uma constatação das consequências e possibilidades sociais dessa nova “linguagem” artística, de um

⁷ Pierre Lévy, O que é o Virtual ?

⁸ BAZIN, O que é o cinema?”

ponto de vista social, eventualmente emancipatório ou alienador, uma espécie de teleologia maléfica ou benéfica.

Considerando o objetivo de verificar a possibilidade de “ler” cinema, e de fazê-lo ao modo da análise estrutural de texto, a presente pesquisa deriva para o problema da percepção e, nesse sentido, uma espécie de psicologia comportamental à ela inerente. A leitura, diz Brito (citado acima) permite uma edição ativa por parte do leitor, que pode recortar partes do texto, relacionar com outras, etc, enquanto o cinema ou a imagem seria um artefato acabado ao qual o espectador adere passivamente. Nesse sentido nosso percurso passará, ainda que sumariamente, por Merleau-Ponty (percepção) e Deleuze (concepção), entre outros teóricos que, eventualmente, nos ajudem a aprimorar essa “psicanálise” da imagem numa psicologia da arte cinematográfica e numa caracterização de sua epistemologia, enquanto linguagem. O ponto principal, no entanto, seria demonstrar como a interpretação de um filme pode ser similar a de um texto e, portanto, ser compreendida em termos da produção de uma interpretação que não necessariamente corresponda ao filme “em si”. De um ponto de vista linguístico pode-se falar em termos de narrativa do filme, porém, isso não limita a própria carne do filme, que vai além da narrativa e mesmo das distinções técnicas entre história do enredo, roteiro, e etc (vide Bordwell)⁹ Num certo sentido a conclusão mais básica que podemos obter nesse momento é a de que um filme certamente possui aspectos que podem ser lidos. Por leitura eu aqui remeto-me à noção de Piére Lévy: ler é escrever e escrever é ler, o que significa que um leitor do filme não é um mero espectador, é alguém que escreve um texto sobre ele. Obviamente ao fazer isso reduz-se radicalmente a obra, toda escrita reduz o “real”, mas aqui ainda mais devido ao caráter trans-midiático da ação. Pensemos num resumo qualquer, numa sinopse. Esses textos são uma transposição da mídia própria, original da obra de arte, o filme, para uma mídia escrita. O resumo mais detalhado continuaria sendo um outro produto embora possa evocar as mesmas reações, digamos assim, em termos psicológicos ou até sociológicos, bastando para isso considerar o impacto da literatura.

Nesse sentido falar de alfabetização audiovisual implica a capacidade de compreender uma espécie de sintaxe das imagens e sua conseqüente psicologia da percepção no espectador. A análise estrutural do audiovisual seria uma decomposição da retórica e da gramática fílmica. A alfabetização é um processo que implica conjuntamente as capacidades de decifrar e de produzir textos, o mesmo pode ser dito do audiovisual, embora essa atividade (produzir filmes) esteja inacessível, comparativamente a escrever textos, por razões comerciais. Num sentido simples,

⁹ A narrativa como sistema formal, in A Arte do Cinema: uma introdução.

porém, pode-se falar em dois níveis: entender como um filme nos “engana” (o que implica seus efeitos especiais, sua linguagem) e entender os argumentos de uma história. Nesse segundo sentido entram em ação inclusive os preconceitos do espectador no que tange às suas expectativas de ações consideradas verossímeis ou interessantes.

Uma filmografia de estilo mais tradicional (conflito, três atos) talvez seja mais facilmente analisável em termos de estruturas ou engrenagens de enredo que se relacionam. Porém, se tomarmos um filme surrealista essas análises podem facilmente ser desconsideradas. Ainda assim caberia verificar em que medida o filme, o videoclip ou a peça publicitária mobilizam “motores” de persuasão, ainda que de forma sub-reptícia para alcançar seus objetivos.

1.4 – Arte em Arthur Danto: um modelo para pensar filosofia e cinema?

Arthur Danto propõe um título ambicioso para seu ensaio: “Filosofia como/e/da Literatura”¹⁰. Tal título pressupõe ou propõe que o autor irá abordar a maioria, senão todas, as relações possíveis entre essas duas matérias ou disciplinas, inclusive numa delas como uma matéria única ou unificada. Se apontarmos para o “como” temos os modos, os meios, as formas como a filosofia manifestar-se-ia literariamente ou para a maneira pela qual a “textografia” filosófica, se me permito o possível neologismo, comportaria ou constituiria um estilo literário; olhando para a conjunção “e” teríamos paralelos, possíveis aproximações ou distanciamentos entre os dois campos; e finalmente a última perspectiva que seria a de uma filosofia adjacente à literatura, ou seja, um discurso ou uma camada discursiva filosófica norteadora ou escondida na literatura. Vê-se portanto que o título estabelece uma vasta amplitude na constituição de seu tema, de seu objeto de estudo: trata-se de pensar filosofia a) como uma literatura, b) filosofia como uma matéria paralela à literatura e, finalmente, c) uma filosofia própria da literatura.

Nesse sentido o presente ensaio busca respostas, ainda que preliminares, para uma questão geral e algumas específicas. A questão **geral** é apontada no título: pode-se pensar a relação cinema e filosofia da maneira como Danto pensa literatura e filosofia? As perguntas **específicas** seriam as seguintes: qual é a perspectiva desde onde se relacionam as acepções de filosofia, literatura e arte? Existe privilégio onto-epistemológico para alguma delas? Cabe caracterizar ou definir “filosofia” de um lado e “literatura” de outro, como pressupostos inescapáveis dessa polêmica relação?

¹⁰ In *O descredenciamento filosófico da arte*, Danto.

Se perscrutarmos um pouco mais as questões específicas no “microscópio” temos que essas três vertentes estabelecem três situações elementares: a filosofia e a literatura seriam um mesmo objeto, na primeira, seriam distintos na segunda e estariam colados, ainda que numa colagem ou bricolagem, eventualmente passível de desvelamento ou explicitação (mútuas?), na terceira.

A começar por esta última, e tendo em visto que o autor dedica boa parte de sua obra às artes em geral, destacadamente Danto foi um crítico de artes plásticas, o leitor pode questionar se há um discurso filosófico inerente ou aderente à arte em geral, se a filosofia é uma “substância” constituidora da “essência” da obra de arte ou se é uma projeção externa, determinada pela ótica do observador. Explico: um filósofo existencialista poderia aferir elementos dessa filosofia na obra de Kafka, um niilista ou um pessimista idem, sem que se possa, no entanto, determinar com segurança que essas discursividades constituam o cerne da literatura kafkaniana. Um leitor munido da filosofia de Merleau-Ponty poderia encontrar detalhes desse pensamento no “Grande Sertão: Veredas”, ou um rousseauiano encontrar elementos iluministas nas “Relações Perigosas”, ou ainda um marxista ler marxianamente “Germinal”. O que remete a terceira acepção proposta no título do ensaio de Danto para o seguinte problema: filosofia da literatura significa uma determinada filosofia ou filosofia de modo geral? Caso a resposta seja uma filosofia geral seria benéfico para o entendimento se o autor fosse capaz de elucidar o sentido disso, ou seja, explicar o que é a filosofia e, posteriormente, como ela faz parte da literatura, ou ainda, em outro sentido, se é um modelo próprio de pensamento filosófico que verte das obras literárias.

Na segunda acepção temática proposta pelo título, filosofia e literatura estabeleceriam uma relação que pode ser distinta ou idêntica, a depender, novamente, da perspectiva. Sem autorização para elucubrações solipsistas que decidam, previamente, a identidade ou a diferença, pode-se afirmar, com alguma segurança gramatical, que essa relação estabelece dois elementos. Qual o teor dessa relação? Seria uma aproximação de áreas do conhecimento? Haveria uma hierarquia entre essas áreas? Competem ou colaboram no mesmo plano de objetivos? Possuíram, aliás, idênticos objetivos? Todas essas questões, e mesmo outras, podem ser apontadas para essa temática.

A primeira acepção temática “filosofia como literatura” é abordada em primeiro lugar, no início do ensaio de Danto. O ensaio, na verdade, é classificado, por ele mesmo, como um pronunciamento, e faz parte do ecossistema das inúmeras formas de expressão literárias que a filosofia abundantemente produz, é portanto, autorreferente inclusive para provar esse ponto, isto é, filosofia como literatura seria esse formato de texto que necessariamente envolve características

próprias, embora assumam diferentes “roupagens” expressivas, desde os diálogos de Platão até os artigos cientificamente indexados em revistas acadêmicas.

Tentaremos aqui acompanhar o raciocínio de Danto: filosofia seria um híbrido entre ciência e arte (p.174) e é preocupante que apenas recentemente tenha sido constatado tal fato. A defasagem dessa constatação é percebida se observarmos a amplidão daquilo que a “ciência da linguagem” compreende como “texto”. O autor cita uma infinidade de exemplos que vão desde notas fiscais de lavanderias até rótulos de conhaque e por fim questiona: se tudo isso é texto, e, suponho, tratado como objeto de ciência, por que não tratar da mesma forma as meditações, críticas e investigações filosóficas?

Feito tal questionamento, o autor estabelece uma dualidade antinômica: filosofia-como-literatura versus filosofia-como-verdade. Se entendemos a primeira como mero estilo adventício ou “coloração” para usar uma tradução livre do termo *Farbung*, empregado pejorativamente por Frege para desprestigiar o estilo rebuscado em privilégio da robustez rústica da verdade, essa relação poderia decair num fortalecimento das qualidades formais e conseqüente enfraquecimento do conteúdo. Nada desejável uma tal decadência visto que, nesse caso, a beleza, a elegância do texto ou do discurso filosófico estaria acima da sua verdade, em gritante contradição com a própria matriz fundante da filosofia ocidental desde Sócrates e Platão até, pelo menos, o iluminismo do século XVIII que parece sofisticar essa relação entre forma e conteúdo, sem, no entanto, abandonar uma opção pelo “conteúdo” de verdade eventualmente propalado.¹¹

Danto, parece almejar a superação dessa antinomia, de modo a compreender literatura como algo mais além de um mero floreio textual. Nessa tentativa apresenta a Bíblia como exemplo de análise do problema. Encarada literariamente a Bíblia perderia sua força de verdade, mas, por outro lado o fato de ser escrita sem preocupações vaidosamente literárias, reforçaria o argumento de sua origem divina: a palavra de Deus não precisa preocupar-se em parecer bela para os homens e sim, exclusivamente, propagar a verdade. Curiosamente, argumento similar é usado para comprovar a origem divina do Alcorão, cuja beleza de estilo que “*transcende... os poderes da expressividade humana*”¹² advém do fato de ter sido ditado diretamente da boca de um anjo. Tal contraste entre verdade e literatura pode ser útil para se pensar qual espécie de verdade era propalada pela filosofia quando esta não compreendia a si mesma como literatura.

¹¹ Vide, por exemplo a *Apologia de Sócrates* de Platão, e o *Discurso sobre as ciências e as artes*, de Rousseau.

¹² Página 175

Aqui caberia um parêntese útil para pensarmos se a filosofia é inerente ou aderente à literatura, ou seja, em qual acepção do título ela se encaixa, num “como”, num “e” ou num “da” literatura. Senão vejamos, a inspiração hegeliana de Danto parece apontar seus indícios: a filosofia precisa olhar para si mesmo, tomar-se como objeto, ou, como propõe Hegel na Enciclopédia das Ciências Filosóficas, o próprio fazer filosofia é um dobrar-se do pensamento sobre si mesmo. No que diz respeito à arte em geral, segundo Danto, sabemos que esse esquema é aplicável na própria forma do fazer artístico contemporâneo: para o crítico toda a arte contemporânea é arte na medida em que desvela um pensamento sobre a filosofia da arte à ela inerente. E mais, esse dobrar-se é objetivamente verificável para um hermenêuta que compreende o contexto histórico da arte. Na medida em que a filosofia consegue voltar-se para si mesmo e enxergar-se como literatura ela, eventualmente, compreende sua intervenção no mundo.¹³

O formato canônico com que as verdades filosóficas atualmente se expressam é o artigo. Formou-se uma linha de montagem para essa indústria e que trabalha organizadamente em redes de produção, avaliação, revisão, publicação e crítica. O artigo é um relato impessoal, pretensiosamente esquadrinhável a partir de indexações científicas e, notadamente, ascético no quesito estilo, ou seja, a identidade do autor é homogeneizada e pasteurizada nos agrupamentos de especialistas. Dito isso o autor ressalta que seu objetivo não é criticar um formato de trabalho do qual ele mesmo participa, entretanto, propõe um prosaico, mas nem por isso menos relevante, questionamento: qual o resultado para a vida desse tipo de profissionalização da produção filosófica? Convites para palestras, aulas, e demais privilégios do prestígio acadêmico seriam irrelevantes para essa “opção de vida” não fosse considerada a “avenida da verdade”. Mas o fato de essa literatura ser a definidora do critério da verdade é menos consensual. O importante segundo Danto é observar que a verdade filosófica e a forma de expressão adotada para apresentá-la são internamente relacionadas, de modo que ao olhar para outras formas literárias estaremos também olhando para outras concepções de verdade e, desse modo, para uma filosofia “da” (a terceira acepção temática do título) arte em questão. Ao dizermos “da” arte queremos dizer justamente aquele tipo de conteúdo inerente à forma como se produziu, ou seja, uma revisão de Platão em artigos indexados cientificamente pode não expor completamente as verdades que ele “descobriu” ou instituiu no formato dialogado. O mesmo talvez possa ser dito das Meditações cartesianas entre outros modelos. Tais “modelos” foram adotados visando propor uma aquiescência do leitor cujo objetivo é maior do que simplesmente informá-lo de certas verdades, e esse está presente mesmo na filosofia analítica contemporânea. A

¹³ Vide Sartre “Que é a literatura?”

menção a essa filosofia nos faz pressupor que Danto encara essa corrente com algum privilégio no suposto acesso à verdade e na suposta tentativa de expô-la da forma mais coerente e impessoal possível. Trata-se portanto de um “*caveat*” *contra um conceito reduzido de leitura*”¹⁴, a partir da preocupação com essa adesão global que o texto filosófico almeja seduzir.

A conexão entre “forma” e “conteúdo” nos é apresentada por meio de uma resposta que Santayana escreveu à um de seus críticos, segundo a qual seus escritos não eram meramente ornamentais e “*sim desenvolvimentos naturais e realizações do pensamento movendo-se previamente num limbo de abstrações verbais*”¹⁵. Nesse sentido não se pode afirmar com certeza que o formato artigo é o sobrevivente mais forte de uma evolução darwinizada de formatos e tampouco que filósofos que criaram novas espécies de verdades precisaram inventar singulares formas de expressão em todos os casos. Aqui a relação é proposta nos termos “literatura e filosofia” reverberando a segunda temática proposta no título (b), pois classifica a recepção que os filósofos tiveram da literatura não-filosófica em termos de verdade-falsidade, uma dualidade completamente impertinente que incorre de medir a literatura por uma métrica à que ela não se submete: “...é preciso assinalar uma diferença entre as sentenças que erram o alvo e as sentenças que não têm alvo para errar”¹⁶. A literatura estabelece seu estatuto ontológico sem necessariamente submeter-se às epistemologias da semântica cuja tendência é considerá-la como falsa ou vazia de significado, tal qual a relação que se estabelece entre o ficcional e subsistente personagem Dom Quixote e um real e existente nobre de La Mancha. Todo os corpus analítico e mesmo fenomenológico dirigiu-se ao problema da referência ficcional, notadamente se considerarmos a retomada, inconscientemente aristotélica, do problema da verdade como adequação e, conseqüentemente, adequação referencial dos termos, gestos típicos dos fenomenólogos e analíticos.

Diz Danto “*A literatura estabelece obstáculos para a passagem das teorias semânticas que se sairiam muito melhor se a literatura não existisse.*”¹⁷ Aliando essa passagem à afirmação que classifica a referência ficcional como “terrível lenda” o autor parece propor o entendimento de que, ao contrário do que poderia supor uma semântica positivista, a literatura é plena de significação acerca do mundo para além de uma mera “referência ficcional”. Nesse sentido “*o modo da filosofia de relacionar a literatura com a realidade pode tornar a filosofia-como-literatura um modo de filosofia-como-verdade.*”¹⁸.

¹⁵ p. 179

¹⁶ p. 180

¹⁷ p. 180

¹⁸ p. 180

Caberia aqui o questionamento: a verdade singularizada da arte pode servir como testemunho/prova para a pretensa universalidade da verdade filosófica?

A forma como se relacionam universos subsistentes (ficcionalis/singulares e até, talvez possamos dizer, platonicamente ideais) com os existentes (reais/universais) nunca foi realmente explicada, segundo Danto. Caberia aqui contestar o autor apontando uma possível fenomenologia da percepção para pensar essa relação em termos causais: uma experiência imaginária, fictícia, subsistente, pode causar efeitos reais, existentes (perceptíveis). O texto, porém, parece evitar a temática psicologizante da percepção em função de um relevo na filosofia da linguagem: manufaturar entidades singulares fictícias, prática generosamente necessária na literatura é o avesso da econômica e recessiva prática de manufaturar predicados singulares, ou seja, significações específicas supostamente explicitadas por uma teoria semântica científica. Nessa reviravolta econômica da semântica o significado e a apreensão tornam-se ainda mais obscuros. A teoria das extensões secundárias é invocada por Danto numa tentativa de apresentar alternativa à famigerada “referência ficcional”. Segundo o Dicionário de Filosofia de Ferrater Mora, a noção de extensões secundárias de Goodman está ligada ao problema da sinonímia de predicados em Frege e, de certa forma, serve para superar a dificuldade de se entender que certos predicados possuem a mesma extensão embora sejam diferentes, visto que se pode focar num termo específico da extensão.¹⁹ Para Danto as extensões secundárias são, epistemologicamente, figuras, e ontologicamente inscrições. Várias figuras de uma mesma coisa podem diferir imensamente, enquanto outras, de coisas diferentes podem confundir-se pela semelhança. Tal é a linha argumentativa de Danto, e, ressalte-se, parece obscura para o objetivo a que se propõe.

E qual é esse objetivo?

Aparentemente o autor fala em uma ontologia da inscrição e uma epistemologia da figura, a partir da noção de extensões secundárias de Goodman visando mostrar que, para além do desinteresse que uma “figura” ou personagem literário qualquer possa produzir, ele pode ter uma extensão primária e muitas secundárias e variáveis no mundo da cultura. Acima de tudo “... a literatura, certamente nos seus melhores exemplares, parece ter algo importante para fazer com nossas vidas(...)”²⁰ Talvez o tipo de conexão entre a vida existente e a literatura subsistente não requeira efetivamente a solução “referência ficcional” que a teoria semântica tão bem resolveu, e nem mesmo a solução dada por filosofias ingênuas que acreditam que personagens fictícios carecem de estatutos ontológicos. Deixar de lado essas preocupações seria remover a literatura das

¹⁹ Ferrater Mora, Extensão p. 981.

²⁰ p. 182

preocupações filosóficas o que equivaleria a remover a própria filosofia vista como literatura, ou seja, aqui nossa terceira acepção temática do título é assertivamente afirmada como o mesmo: literatura é filosofia, se ela nada pode dizer acerca do mundo está anulada a sua pertinência. A teoria semântica, por seu lado, mantém uma preocupação com a conexão com o mundo ainda que esta seja estabelecida por meio de termos como referência, verdade, instanciação, exemplificação, etc, o que significa distorcer o mundo para encaixar essa teoria. Tal distorção não é exatamente um problema para a filosofia. A teoria literária, por seu turno, parece apontar para a literatura como uma intertextualidade completamente descomprometida com o mundo existente; cada obra refere-se e explica-se pelo seu rizoma literário de referências, assim, entender um escritor exige conhecer sua cultura literária. Danto recorre à pintura para esclarecer essas relações e apresenta exemplos em que consagrados pintores, embora tenham feito obras singulares, faziam referências à seus mestres.

Danto refere-se a um teórico, provavelmente de teoria literária, mencionando-o apenas como R²¹, e que seria a fonte desse entendimento da intertextualidade, uma espécie de solipsismo epistemológico da literatura, segundo o qual ela volta-se para si mesma em sua auto-poiesis, para usar uma expressão antiga. Flaubert é mencionado na sua ambição de escrever um texto sobre “nada” como um paradigmático exemplo dessa noção de literatura e de texto nas suas relações laterais ou horizontais, isto é, não dicionarizáveis, não verticais, postas em referência ao próprio universo literário do escritor. A menção a “R” apresenta, porém, um aspecto positivo e não descartável, a concepção segundo a qual texto é encarado como uma “rede de efeitos recíprocos”.²² Nesse momento o autor afirma a necessidade de uma terceira cordenada que, levando em conta esses efeitos, seja capaz de situar a literatura no plano das preocupações humanas, ou filosóficas, no sentido de não ater-se nem à verticalidade e nem a horizontalidade da cultura livresca. No fundo trata-se de responder à questão de porquê a literatura é, afinal, relevante para a vida.

Na sequência do seu texto o autor cita Aristóteles e uma suposta impossibilidade de diferenciar um texto de história de uma poesia apenas pela forma do texto. Diz ele: “A *distinção entre o historiador e o poeta não está no fato de que um escreve em prosa e o outro, em verso*”, escreve Aristóteles, prestativo como sempre. “*Você poderia transpor a obra de Heródoto para verso, e ela ainda seria uma espécie de história.*”²³ Isto significa que não se pode dizer que um texto é poesia ou qualquer outra coisa pelo simples exame. Tal afirmação não está plenamente justificada pelo autor, haja visto que a análise literária tem instrumentos ou estratégias

²¹ Roland Barthes fala em “ilusão referencial” no texto *O Efeito de Real*, Petrópolis, 1972, mas não se pode confirmar essa associação com o citado “R” de Danto.

²² p. 187

²³ p. 188

hermenêuticas capazes de averiguar a forma poética. Não entraremos aqui nesse mérito. Dito isso Danto considera que a impossibilidade de afirmar a poesia de um texto qualquer oferece a ele justamente a estrutura de um problema filosófico. Certamente aqui esboça-se resposta à uma das questões norteadoras desse ensaio: como caracterizar filosofia?

Pois bem, apontada a dificuldade para captar ou definir a poesia, a partir de Aristóteles, ela oferece, por outro lado a facilidade de definir filosofia. Filosofia seria a investigação sobre como estabelecer a diferença entre pares distintos com localização ontológica diferenciada mas que podem ser medidos pelo mesmo metro. A guisa de exemplo o argumento do sonho de Descartes, que estabelece a impossibilidade de diferenciar sono da vigília; um e outro são diferenciados e com zonas de localização ontológicas distintas, porém, com uma aguda impossibilidade de mostrar a diferença, dito de outro modo, provar que nos encontramos num ou noutro. A solução racional de Descartes parece ser um elemento ou um diapasão externo, aparentemente condizente com o que Danto propõe: “Então a diferença deve advir em ângulos retos ao plano do que experienciamos, e a filosofia, aqui, consiste em dizer o que ela pode ser.”²⁴ Pares “problemáticos” como esses aparecem em Kant, em Platão, etc, ou seja, ao longo de toda a história da filosofia e não se pode arbitrar sobre eles com a mera percepção. Em paralelo Duchamp demonstrou que não se pode diferenciar um objeto comum de um artístico pela simples observação de suas características perceptivas.

Na tentativa de esclarecer o problema o autor lança mão de um exemplo fictício: suponha dois livros, exatamente sobre o mesmo tema e com as mesmas informações, diferentes no estilo: um romance e um livro de história. O romance encaixa nas prateleiras, enquanto o histórico, cuja escrita não exagera nenhuma personagem e fortemente estruturado e torna-se um sucesso comercial. Aqui o problema: o texto literário é horizontal e constitui-se num ecossistema autossustentado, enquanto o histórico é um livro vertical, de significação direta. Pode-se transitar da filosofia para a literatura em ambos os casos, mas “*qualquer coisa que marque a diferença deve sobreviver a exemplos como esse*”²⁵.

O recurso à Aristóteles é inevitável: a poesia é universal enquanto a história é singular. No caso do exemplo acima não se pode aferir um e outro apenas pela forma de expressão adotada. Assim, no exemplo acima, o romance, apesar de seu fracasso comercial, deve conservar uma universalidade, enquanto o historiográfico deve manter sua singularidade. Entretanto, por mais universal que seja o romance não pode ser tão universal quanto a própria filosofia, o que levaríamos a classificar com o filosofia qualquer coisa que Aristóteles pudesse entender como poesia. Se a

²⁴ p. 188

²⁵ p. 190

filosofia tiver de ser literatura ela deve ter consciência da literatura não-filosófica em que pese todo o esforço desta última para não ser mera história.

A filosofia quer mais do que a universalidade, quer a necessidade e, como tal, a verdade da necessidade. Mas, ainda na inscrição aristotélica “*a história lida, de acordo com ele, com a coisa que foi, enquanto a poesia lida com “um tipo de coisa que pode ser”*”²⁶. Literaturas fictícias seriam “apenas” história em seus respectivos mundos. Ainda assim existe uma universalidade na literatura; entretanto, se a filosofia é literatura ela tem de ser universal (poética) e necessária (verdade), um grau de exigência superior e que pode ser vislumbrado, segundo o autor de duas maneiras possíveis. A literatura não é universal no sentido de tratar cada mundo possível, como faz a filosofia de um ponto de vista onto-epistemológico, e nem como a história que se pretende ciência da singularidade do evento. Mas possui uma universalidade na lida com cada o leitor que experiencia-a. A obra existe para o leitor (Hegel) e trata-o universalmente como um *dieu cache*, ou seja, como o autor daquele universo no momento em que atualiza as potencialidades adormecidas do texto. Algo muito similar ao proposto por Piére Lévy acerca da textualidade: o escritor de um texto é, virtualmente, seu leitor, e o leitor de um texto, por sua vez, é, virtualmente seu autor.²⁷

A universalidade da literatura é que ela é dependente de cada “Eu” que a lê no momento em que lê e assim torna-se uma metáfora para cada leitor. As metáforas são, no entanto, construídas sobre o repertório dessa terceira cordenada, as referências do leitor que lê e que combina-as com o texto, plasmando assim insuspeitadas imaginações para as quais a combinação obra-e-repertório do leitor precisavam encontrar-se. Desse modo, segundo Danto, a literatura transfigura esse repertório e a própria obra, pois a obra lida não é necessariamente a escrita, atravessando assim a distinção entre ficção e verdade, proposta na dicotomia inicial desse trabalho entre filosofia-como-verdade versus filosofia-como-literatura numa terceira alternativa que bem pode ser literatura-como-verdade.

Dom Quixote é o paradigma dessa literatura pois seu protagonista está entre a realidade e a fantasia, seus leitores plasman essa mesma confusão nas suas próprias vidas ao inalarem a poesia do texto. E assim há exemplos em outros sentidos, com outras matizes literárias (cômicas, dramáticas, etc) que podem, igualmente, influir na vida dentro dessa transfiguração inerente à toda literatura, ou seja, literatura como filosofia, uma inversão da primeira temática do título da obra.

Por fim, filosofia como literatura não é a mera metaforicidade de alguns textos historicamente datados e nem mesmo eventuais neologismos extravagantes com os quais os

²⁶ p. 191

²⁷ O que é o Virtual? Pierre Lévy, Editora 34, 2003.

filósofos eventualmente expressam seus inovadores conceitos. Encarar textos, diz Danto, a maneira de Derrida, como limitados às suas relações e referências horizontais e livrescas, torna a filosofia e a literatura atividades assépticas e alienadas da vida.

A conclusão surpreende o leitor desavisado: filosofia não é literatura porque ainda almeja a verdade, mas estabelece uma antropologia particular, e num certo sentido literária, para cada leitor que convida a experimentar o percurso filosófico proposto, não como metáfora, mas como desafio real para quem lê. Filosofia e literatura não relacionam-se hierarquicamente, conforme perguntávamos numa das questões orientadoras desse trabalho, e tampouco cooperam de forma espontânea. Antes parecem competir segundo certas “ferramentas” próprias para a constituição do real, sem necessariamente, adesão ou redução de uma a outra. Se pudermos concluir com uma metáfora um tanto rebuscada diríamos que essas relações são um caleidoscópio de espelhamento recíproco entre ambas. A relação com o cinema pode muito bem ser pensada nesses termos. Inclusive com um “adendo” interessante de inspiração nietzschiana: filosofia como arte, como produção e imposição de sentidos, não necessariamente comprometida com conclusões universais de caráter lógico-aristotélicas ou como na onto-epistemologia platônica, de caráter universalizante. Linguagem como espaço da consciência e mesmo da inconsciência. Embora uma filme aborde temas universais ele é sempre a exemplificação imagética específica de uma maneira de experimentar aquele tema. É como se fosse justamente aquilo que Sócrates renega no Fédon: a encarnação de um exemplo particular do caso. Ainda assim, dada sua capacidade persuasiva o filme acaba por impor seu universo próprio.

1.1.1.1 1.5 – Teoria cinematográfica como objeto de reflexão: Carrière, Nietzsche, efeito Kuleshov e o paradoxo de Millor Fernandes.

O presente capítulo é, em parte, resultante da minha prática docente cujo objetivo era aproximar textos de filósofos contemporâneos (Nietzsche, Merleau-Ponty, Benjamin, Adorno, Deleuze, entre outros) de uma reflexão que tomasse o cinema como atividade filosofante dentro de suas modalidades semióticas e de seu estatuto onto-epistemológico próprio, estabelecido por teóricos e críticos da área como Carrière, Bazin, Bordwell, Aumont entre outros.

A questão geral poderia ser referida pelo título de um artigo de Aumont²⁸ publicado em 2008: “**Pode um filme ser ato de teoria?**” a ser analisado pormenorizadamente no capítulo 5 dessa dissertação.

Tendo em mente a “intempestiva” pergunta acima, e, objetivando uma espécie de “alfabetização audiovisual” e uma introdução à história da linguagem cinematográfica básicas, nesse capítulo partirei de duas apresentações de textos: o capítulo inicial do livro “A Linguagem Secreta do Cinema” de Jean-Claude Carrière²⁹, de um lado; e dois textos de Nietzsche que abordam a linguagem, o aforisma 354 d’A Gaia Ciência³⁰ e Acerca da Origem da Linguagem³¹, de outro. Tais apresentações tem por objetivo criar um estofa para a seguinte questão: a linguagem do cinema, para além de ser índice de questões sócio-psicológicas, pode ser tema de um debate sobre filosofia? A partir dessas considerações abordarei brevemente o conhecido efeito Kuleshov (reportado por Merleau-Ponty³²) e o que chamei de “paradoxo de Millor”, apresentados na sequência, com o intuito formular uma questão filosófica que relacione a palavra e a imagem³³.

1.1.1.1.1 1.6 - Esboço de uma história da Linguagem cinematográfica a partir de Carrière

A aproximação da filosofia nietzcschiana com a reflexão sobre linguagem cinematográfica pode soar arbitrária. Porém, será tomada aqui, como dito acima, visando reunir motivos de debate acerca da linguagem em geral e da cinematográfica especificamente. Nietzsche afirma a estreita ligação entre consciência e linguagem. É como se a consciência fosse função da linguagem e inclusive da menor parte do pensar, que é o pensar consciente. O cinema é um espaço híbrido de consciência na ilusão, ou seja, temos ali uma das características principais do que a neurociência classifica como mente: foco de atenção. Por outro lado seu poder de iludir é extraordinariamente eficaz: desde a platéia desviando-se do trem na primeira exibição pública dos Lumière em 1895³⁴, passando pelos desmaios na cena do olho cortado em *O Cão Andaluz*, (o pânico espalhado por

²⁸ AUMONT, Jacques, *Pode um filme ser um ato de teoria?* Revista Educação & Realidade, UFRGS, 2008

²⁹ CARRIÈRE, Jean-Claude, *A Linguagem Secreta do Cinema*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

³⁰ NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

³¹ *Preleções Sobre Gramática Latina*, Revista Kíness, Vol. V, nº 10, Dezembro de 2013, tradução Jeovane Camargo.

³² MERLEAU-PONTY. *O cinema e a nova psicologia*. in Xavier, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

³³ Os três textos mencionados foram estudados em sala de aula com os alunos do Colégio Poty Lazzarotto ao longo do primeiro semestre de 2017 e o presente texto resulta, portanto, dessa reflexão coletiva.

³⁴ Obviamente essas “estórias” podem ser um tanto exageradas, mas, fazem parte de uma espécie de mito de origem, como afirma Tom Gunning em seu artigo “O Cinema Das Origens e O Espectador Incrédulo”, publicado em 1989.

Wells no Rádio quando noticiou uma invasão alienígena, seria um exemplo similar) ou a crise de asma de certos espectadores ao verem um fumante na telona. No cinema, embora sejamos todos um pouco São Tomé, acreditando apenas naquilo que podemos ver, por outro lado ... “*consentimos alegremente em ser enganados*”

A ambiguidade dessa relação com a realidade na linguagem cinematográfica é o pano de fundo para a introdução da obra de Carrière onde debate-se, sucintamente, a “capacidade de ver” e suas limitações. Mesmo quando assistimos um filme com atenção alguma coisa sempre nos escapa. Por que isso sempre acontece? Afora a nossa capacidade de atenção limitada, haveriam outros motivos? Por que conseguimos ver certos filmes e outros não? Dificuldades cognitivas, desinteresse (psicologia), tabus sociais (sociologia) ou simples predisposições negativas explicam essa incapacidade?

As perguntas acima remetem ao problema de encararmos o diferente, ou um cinema que não necessariamente esteja conectado aos nossos gostos ou as nossas opiniões acerca do que pode ou não pode, do que deve ou não ser visto. No ano de 2016 o filme mais assistido nos EUA, país referência do cinema como indústria, foi uma animação chamada “Procurando Dory” (50 milhões de espectadores), enquanto no Brasil “Os 10 Mandamentos” foi o campeão de bilheteria (11 milhões de espectadores). Essas obras dizem algo acerca dos povos que atingem?

Dados do Ministério da Cultura do Brasil indicam que 50% dos filmes produzidos no Brasil desde 2012 tiveram menos de 4 mil ingressos vendidos³⁵ Caberia uma investigação sociológica para explicar precisamente essas tendências, o que não é propriamente o objetivo aqui, porém, dada a preponderância do cinema estrangeiro, portador da típica gramática ou narrativa hollywoodiana, poderíamos comparar essa situação com as exibições colonialistas na África no início do século XX mencionadas por Carrière na introdução de sua obra: os franceses³⁶ promoviam sessões nos países ocupados mas muitos dos nativos recusavam-se a assistir os filmes mesmo comparecendo, educadamente, as sessões. No começo os africanos fechavam os olhos durante o filme em respeito a uma tradição religiosa que impedia a representação de qualquer ser humano, privilégio de Deus. O espectador brasileiro, ao contrário, parece abrir mais os olhos para essa cultura estrangeira do que para a produção local.

³⁵ Agência Brasileira de Cinema – ANCINE. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>

³⁶ Em um artigo intitulado “CINEMA E COLONIALISMO NA ÁFRICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CINEMA COMERCIAL FRANCÊS E O CINEMA ESTATAL BRITÂNICO NA ÁFRICA COLONIAL” o pesquisador Tiago de Castro Machado Gomes realiza um importante “recenseamento” da iniciativa ideológica cinematográfica, tanto francesa quanto inglesa, que inclusive instituiu uma estrutura de produção local. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/01/Tiago-Gomes-UFF.pdf>

Feita essa primeira digressão sociológica, que não será a última, dada a natureza da arte estudada, voltemos ao texto de Carrière que segue com a seguinte pergunta: que filme estava sendo visto por debaixo daquelas pálpebras fechadas dos africanos? Ao realizar essa interrogação o autor parece enfatizar a preponderância das imagens que nos perseguem mesmo de olhos fechados.

O cinema, usado como arma cultural pelos invasores europeus enfrentou, por algum tempo, uma resistência igualmente cultural, mas, com o passar do tempo, venceu essa barreira gradativamente. Os primeiros espectadores africanos que cometiam aquela contravenção de abrir os olhos enfrentavam uma grande dificuldade para entender o que se passava. A sucessão de imagens silenciosas na tela exigia a figura do explicador, alguém que apontava para a tela com uma vara explicando o enredo das imagens apresentadas num enquadramento fixo. Esse quadro único, que poderíamos chamar de plano único, embora a noção de plano só tenha se estabelecido como linguagem cinematográfica posteriormente³⁷, era similar ao teatro, de onde o cinema emprestou suas estratégias pioneiras. Pode-se dizer que o cinema primitivo era um teatro filmado, e inclusive considerado inferior a dramaturgia clássica pela ausência de som (voz do ator) e cor.

O cinema produziu uma linguagem própria quando passou a trabalhar a montagem ou edição dos filmes: cortando e colando partes produziu um vocabulário e uma gramática. O pioneiro nesse campo sem dúvida é George Méliés³⁸, cujas trucagens cinematográficas foram o primeiro passo dessa nova forma de comunicação. A montagem de sequências de imagens constituiu uma linguagem pois comunica uma mensagem de varias maneiras, inclusive pelo chamado “efeito Kuleshov” de que falaremos mais a frente. A simples justaposição de fotografias possui essa capacidade subliminar de representação. Imaginemos essa sequência de fotos: 1- um homem olha pela janela; 2- uma mulher na rua; 3- outro homem se aproxima; 4- mulher e homem conversando; 5- fotografia em close do primeiro homem (close é um recurso para focar e agigantar um personagem); nos primórdios do cinema o explicador poderia direcionar essa sequência para um significado: traição amorosa; ou mesmo uma legenda poderia servir para dar um sentido as cenas,

³⁷ Atribui-se a Griffith a diversificação de planos, embora o “Assalto ao Trem Pagador” de 1902 já tenha usado o movimento de câmera com uma tomada não fixa.

³⁸ Uma proposta de trabalho prático pode aqui ser mencionada e que seria tema de duas aulas de produção prática (a depender do engajamento e das possibilidades), o chamado “Minuto Méliés” que consiste na produção de vídeos pelos alunos utilizando câmeras que podem ser de celulares ou outras e um programa doméstico de edição como o Movie Maker com o qual pode-se editar, cortar e colar cenas, de modo a reproduzir os famosos filmes do mestre francês com suas trucagens. Segundo a lenda, Méliés teria descoberto a possibilidade ao deixar a câmera ligada filmando uma rua. Em algum momento a câmera desligou-se e religou em seguida. Ao projetar essa filmagem Méliés percebeu que um ônibus passando de repente metamorfoseou-se num carro fúnebre. A partir dessa descoberta acidental o cinema passa a ser espaço privilegiado para trucagens e efeitos especiais que, em nossos dias alcançam proporções épicas. Fonte: História do Cinema Mundial, Organização Fernando Mascarelo, Campinas, SP, Papirus Editora, 2008.

mas com o passar do tempo tornaram-se desnecessários e a sequência passou a ser facilmente compreendida ou rapidamente interpretada ainda que em sentidos ambíguos, eventualmente.

À revolução técnica do cinema, que possibilitou a exibição de fotogramas como se fossem imagem em movimento seguiu-se uma inovação de linguagem ou artística: as sequências de cenas, a montagem de luzes e sombras realçam uma espécie de retórica da arte cinematográfica de modo a transmitir certas mensagens ou conteúdos, eventualmente emotivos (raiva, amor, etc). O cinema cria uma gramática para transmitir certas sensações internas: sonhos, devaneios, lembranças, etc.. A imagem oscilando ou se dissolvendo, por exemplo, era um artifício para que considerássemos que a cena se passa na mente do personagem; a imagem desaparecendo pode ser sinal de tempo passado. Dirigir o olhar na multidão e focar um close é outra técnica para mostrar que se está olhando um determinado personagem. As táticas são amplas e variadas. A câmera filmográfica passa a ser vista como uma máquina capaz de transformar espaço em tempo e vice-versa. Tais artifícios logo se tornaram uma codificação internacionalmente conhecida e compreendida. Se, por exemplo, quisesse fazer a representação de um ator sonhando filmavam ele dormindo ... essa tática parece ser mais universalmente compreendida do que a escrita que exige uma alfabetização técnica prévia, nesse sentido o popular adágio segundo o qual “uma imagem vale mais do que mil palavras” faz pleno sentido, em termos de capacidade de transmitir uma dada informação.

Os códigos cinematográficos evoluíram velozmente: desde a necessidade do primitivo explicador, passando pela legenda entre planos, até sua supressão completa. Esses instrumentos ou táticas comunicativas rapidamente tornaram-se clichês para determinadas plateias. A imagem tremendo para indicar mudança de percepção é um exemplo clássico de clichê que hoje em dia remete a uma estética retrô. Pode-se dizer que as linguagens evoluem conforme seus sucessos e fracassos e, no caso da arte cinematográfica a vantagem da força das imagens é terreno fértil para a variação e sofisticação das experiências: a memória da imagem pode ser mais forte que a de palavras e essa memória independe da língua ou idioma local.

A permanente mutabilidade da linguagem dos filmes reflete as sociedades em que está inserida. O cinema nasceu engajado num esquema de linha de montagem industrial e cada função nova que criou tornou-se especializada e criadora de um ritmo próprio de desenvolvimento. Nesse ponto da discussão Carrière refere-se ao fato de que a abundância de imagens produza uma espécie de intoxicação ou saturação que por sua vez resulta em modificação das formas da linguagem cinematográfica. Tais mudanças aparentam revolucionárias, mas no fundo os problemas essenciais da montagem permanecem os mesmos: trata-se de produzir filmes que retratem aspectos da

natureza humana por meio de um artefato que inclui imagem em movimento e enquadramentos específicos. A impressão de mudança na linguagem é mais perceptível quando não se está permanentemente exposto a ela, como constatou-se em algumas observações de prisioneiros que, nos anos 50, estiveram encarcerados por mais de 10 anos e que tiveram grandes dificuldades para acompanhar e compreender o cinema ao sair da prisão (exemplo de corte do filme de Liam Neeson, *Perseguição Implacável*)³⁹. A video-arte e, mais contemporaneamente, o video-clipe é uma expressão dessa evolução, por vezes desordenada, dos códigos da arte cinematográfica: o som num clipe é estável, mas as imagens se revezam randomicamente com a intenção de transmitir uma dada mensagem e essa, eventualmente, pode ser a produção pura e simples de sensações, ou mesmo a intenção deliberada de fragmentar a percepção, e, segundo Carrière, eliminar, de certa forma, a linearidade da consciência e da visão.

Ao escrever um parágrafo sobre os hemisférios do cérebro e suas funções específicas (o esquerdo é responsável pela linguagem e o direito pela visão) o autor utiliza um espaçamento específico para indicar essa pausa, esse parênteses, o que é uma exclusividade da linguagem escrita e suas possibilidades de edição, tanto na produção (escrita) quanto na recepção (leitura) de textos⁴⁰. Aparentemente, não há como filmar essa pausa no cinema, ou seja, trata-se de ambiente linguístico com suas particularidades. É possível compreender essa diferença a partir do suporte de cada linguagem e suas possíveis edições interpretativas: um texto pode ser lido em partes, desmembrado e remontado numa resenha ou numa análise; obviamente isso também é possível para os filmes, mas seu suporte pressupõe uma certa pré-determinação mais estável e que, para alcançar seus objetivos, em geral exige uma apreciação completa como artefato artístico. A duração de um filme pode ser uma tática em função de seus objetivos; lento ou rápido, o modo como os cortes estabelecem a velocidade de um filme pode ser parte da percepção imprescindível para seu significado; eventualmente até o tédio ou a monotonia produzidas por certos movimentos cinematográficos tem objetivos orbitando nas percepções que o cineasta pretendia explorar. Uma pausa num livro pode ser acelerada ou até, completamente suprimida pelo leitor. Esse tipo de corte externo só tem valor em análises fílmicas, posteriores, não exatamente na exposição do filme. Carrière propõe aqui uma metáfora complicada para o controle remoto: de certa forma, é um mecanismo de edição caseira,

³⁹ A alusão a famosa "Alegoria da Caverna" de Platão aqui é bastante direta. Arlindo Machado aborda o assunto em "Pré-cinema e Pós-cinema". Papyrus Editora: São Paulo, 1997, p. 45 e p.67 onde discute a imobilidade do espectador de cinema como um fator que contribui para a ilusão.

⁴⁰ Acerca da distinção entre leituras de textos como decodificação de signos (representação) e de imagens (fatos perceptivos) ver um interessante artigo de Luiz Percival Leme Britto, intitulado "LEITURA: ACEPÇÕES, SENTIDOS E VALOR" publicado na revista Nuances: estudos sobre Educação. Ano XVIII, v. 21, n. 22, p. 18-32, jan./abr. 2012, onde o autor estabelece essa distinção de leituras, justamente para indicar procedimentos e métodos diferentes ao ler um texto e/ou um filme ou imagem.

uma objetificação dessa ansiedade por determinar o ritmo, a busca por outras imagens, outros canais e até mesmo o “do it yourself” dos vídeos no youtube.

Os filmes primitivos obedeciam ao paradigma de que tudo deve ser mostrado, obviamente dentro das possibilidades da época. O cinema rodava nessa “velocidade” máxima de explicitação até deparar-se com a expressão da ambiguidade, ou seja, lidar com coisas que não precisavam ser mostradas diretamente. Nesse momento as formas de linguagem alteram-se, adaptando-se, renovando-se no mesmo ritmo freneticamente industrial com que o cinema se produziu. A pressa e acumulação fazem parte da ansiosa história do cinema, fazendo-o fluir desesperadamente e debatendo-se contra seus limites: um filme, no fundo, será sempre um enquadramento retangular projetado na parede com fotografia em movimento. Mas haverão regras invioláveis para a sétima arte?

A principal característica de uma linguagem viva é a imperfeição. Apenas línguas mortas são perfeitas, imutáveis. O cinema parece estar sempre mudando seus paradigmas. Um exemplo dessa mutabilidade dos procedimentos da linguagem cinematográfica é o close de um olhar: nos primeiros filmes o ator olhava para longe da câmera e, até nossos dias algumas cenas exigem que jamais fite a câmera, porém, com o passar do tempo esse “tabu” foi quebrado quase ao ponto de se olhar diretamente para as lentes à maneira da intimidade simulada pelos apresentadores de telejornais.

Aquilo que se entende como uma gramática cinematográfica própria, proclamada por Epstein nos anos 20, é um escopo de estratégias mutáveis, em constante evolução formal, não definida ou definitiva. Não se trata, portanto, de descrever uma linguagem de imagens, olhares, sons, movimentos, câmera lenta, acelerada, etc, num esforço descritivo. O avanço tecnológico influi diretamente na diversificação de recursos, variando as possibilidades num intervalo muito curto de tempo e inclusive nos estilos. Talvez uma definição inicial, provisória, dessa gramática consista numa “dialética de linguagens”, justificando o acrônimo de sétima arte na união da música, dança, arquitetura, pintura, escultura e literatura, cujo objetivo é tornar “visível o invisível”. As apropriações técnicas possibilitaram ao cinema lidar com a explicitação de sentimentos e até mesmo nos tornar conscientes de alguns: inventou modos de falar, êxtases, terrores, etc.. Numa certa historiografia tradicional Griffith é tido como o criador da técnica que consiste em unir duas tomadas, confrontando personagens e a própria “hierarquia normal dos objetos no espaço”. A gênese da montagem cinematográfica é exemplo típico da maneira como o cinema vive de associações entre as imagens, personagens, emoções, músicas, arquiteturas e etc.. O próprio Griffith tido como pai dessa gramática costumava reconhecer a sua importância decisiva de seu operador de

câmera por muitos anos, Billy Bitzer, e de Lilian Gish⁴¹ que criou uma inovadora forma de atuar para o cinema. Aqui poderíamos nos remeter à Walter Benjamin⁴², e seu reconhecimento de que o cinema, coletivo, possui essa peculiar característica de arte pública e publicizadora.

O teatro do século XIX declamava e emoldurava a sonoridade (voz e música); o cinema, com seus poderosos microfones, gravou o silêncio e fez uso desse artifício e dessa artificialidade produzindo emoções que talvez não possam ser contempladas de outra forma. Carrière cita uma famosa cena do filme “Persona” (Bergman, 1966) em que uma personagem, interpretada pela atriz Liv Ullmann repentinamente pára de falar e fica aos cuidados de uma enfermeira tagarela, interpretada por Bibi Anderson. Numa dada cena, Bergman filma o close dessa enfermeira enquanto ela conta uma história erótica que viveu numa praia. Durante 8 minutos vemos o rosto da enfermeira contando os detalhes da tórrida estória e então, nos próximos 8 minutos vemos o rosto de Ullmann ouvindo a mesma estória “recontada” pela mesma voz. A explicação do diretor para essa sequência de narração era de que não sabia ou não conseguia decidir onde cortar: ao tentar sucessivos cortes a cena adquiria tensões, emoções bruscas afloravam no vai e vem da alternância de rostos e com isso prejudicava sua intenção emocional. Desse modo optou por manter as duas sequências narrativas e assim transmitir a simples ideia de que “*a história contada não é a mesma história ouvida*”. De que outra maneira poderíamos expressar tal ideia? Talvez de várias outras, mas sem dúvida essa opção de Bergman é um clássico entre os caminhos expressivos do cinema. A cena lida com a repetição, um leitmotiv freqüente no cinema, e uma característica da arte cinematográfica. Pode-se dizer que foi uma forma bastante singular de expressar aquela mensagem.

Nem todas as estratégias expressivas do cinema são facilmente produzidas. Cada solução criativa que um filme encontra para expressar uma mensagem é fruto dessa evolução da linguagem. Embora a câmera as vezes se movimente como um olhar imaginário individual, pode-se dizer com relativa segurança que a imaginação individual nunca é isolada, ela deriva de outras imaginações, notadamente nessa arte coletiva que é o cinema. Mesmo quando falamos de cinema de autor, reinvenção da Nouvelle Vague francesa, lidamos com um escopo claramente devedor de outras esferas, outros conhecimentos. UM exemplo de como o cinema lida com aspectos de conhecimento comuns às outras áreas é a propensão a ser destro, que caracteriza a maioria da população e pode ser observada com um exercício simples proposto pelo neurologista François Lhermite⁴³: ao desenhar a

⁴¹ O documentário “E a mulher criou Hollywood” de 2016, dirigido pelas francesas Clara e Julia Kuperberg mostra uma historiografia com a importante contribuição de mulheres nos avanços técnico-artísticos, no caso de Griffith o papel de de Lilian Gish, atriz e diretora foi fundamental nas inovações que entraram para a história da 7ª arte. Atribui-se à ela a invenção do “close up”.

⁴² BENJAMIN, Walter, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

⁴³ Exercício prático facilmente replicável em sala de aula.

terra, no lado esquerdo, inclinada em relação ao mar e um barco, sem definir claramente sua proa e popa, teremos a impressão de movimento para a direita, ou seja, de que o barco está adentrando o mar; inverta-se o lado da terra e teremos a impressão de que ele está atracando; ou seja, a psicologia humana tem a tendência de inserir movimento, na maioria dos casos; o cinema utiliza essa tendência com movimento de câmera para a direita. Uma cartografia Norte-Sul, Leste-oeste, com a qual nos habituamos a olhar os mapas também está incorporada na forma como o audiovisual é produzido: se o cineasta deseja mostrar uma caravana indo para o oeste ele filma esse movimento no sentido da esquerda, se para o leste, direita; são padrões de percepções que determinam as estratégias filmográficas, o que revela ausência de uma completa autonomia, a exemplo, diga-se, de qualquer arte. Formas tradicionais determinam essas artes, determinam a maneira como vemos e retratamos o mundo, mesmo nas suas expressões mais surreais ou abstratas.

Carrière diz “*Provavelmente, é tão difícil escrever um livro sobre cinema quanto seria fazer um filme sobre a linguagem literária.*”⁴⁴ Essa dificuldade expressa pelo autor nos remete às características próprias de cada linguagem, e às possíveis estratégias retóricas utilizadas em cada campo. Linguagem, como tal, constitui-se num conjunto de estratégias que sempre visam à persuasão, ao poder. Será tão bem sucedida quanto forem seus meios de expressão, mas estes são sempre artificiais e falhos. Nietzsche, por seu lado, afirma que “*A exigência de um modo de expressão adequado é absurda... está na essência de uma linguagem, de um meio de expressão, expressar uma mera relação*”⁴⁵ A relação é estabelecida conforme um fim, e este pode ser transmitir, ilustrar, educar, comover ou persuadir, e todos os meios serão adaptados à finalidade proposta. O aperfeiçoamento desses meios pode depender de intervenções arbitrárias da cultura ou da vaidade humana. Floreios e efeitos constituem algumas dessas tentativas, mas que eventualmente podem produzir sucessos ou fracassos comunicativos internos. Na relação entre duas linguagens distintas, comparações externas podem dificultar a aplicação dos critérios de uma à outra. A tentativa de explicar a linguagem imagética por meio da escrita, e vice-versa, resulta nessa grande dificuldade e faz parte da história do aperfeiçoamento do estilo, eventualmente através da crítica recíproca, uma obsessão de perfectibilidade⁴⁶. (De um lado, pode-se escrever crítica cinematográfica, mas não filmar crítica literária) Mas a história da literatura sem dúvida é farta em exemplos dessa reflexão ou dessa investigação acerca de como “escrever bem”, como escrever

⁴⁴ CARRIÈRE, Jean-Claude, *A Linguagem Secreta do Cinema*, p. 39

⁴⁵ NIETZSCHE, *Fragmentos Póstumos*, 1888 14 [122]. A edição aqui consultada é a espanhola Ed. Tecnos, Madrid, 2008. p.561

⁴⁶ A esse respeito vale a pena lembrar da noção de Benjamin segundo a qual a perfectibilidade é uma característica decisiva da arte moderna, mais ainda do cinema, decorrente de suas possibilidades mecânicas de reprodutibilidade. BENJAMIN, Walter, *op. cit.*

melhor, como escrever com estilo e, ainda assim, objetivamente, ou de forma pretensamente objetiva.

Não basta transpor essa ânsia pela “escrita perfeita” para a “escrita” cinematográfica, mas é inegável que durante algum tempo na história do cinema acreditou-se que o olho mecânico da câmera poderia suprimir as imperfeições subjetivas por meio de registros puros, objetivos, da realidade, seria um olho objetivo, porém, logo percebeu-se que as limitações são inerentes à filmografia, talvez com a mesma intensidade da literatura. Não há como escapar de seus limites: enquadramento, locações, etc., são escolhas que delimitam campos o que dificulta manter as pretensões dos primeiros cineastas a respeito de um cine-verdade, o kino-olho do qual Vertov representa o ápice como movimento cinematográfico.

Tais limitações, a exemplo, de qualquer arte, obviamente não impedem a busca vigorosamente vaidosa por inovações. Mesmo no cinema de ficção alguns diretores preocuparam-se com uma suposta objetividade de estilo, talvez de forma um tanto imprudente, o que caracterizou boa parte da era de ouro de Hollywood⁴⁷, por exemplo. No teatro, quando um ator adentra o palco com um figurino excessivamente suntuoso corre-se o risco de distrair a atenção do público ou até mesmo entendia-lo com a imagem rococó. O cinema viveu essa mesma preocupação na sua “economia de signos”. A ambição de objetividade de estilo comparava os efeitos técnicos (trucagens, especiais) ao traje do ator distraindo a platéia. Criavam-se listas de clichês para identificar filmes ruins (rajada de metralhadora, câmera lenta, etc.). Depois de um certo tempo, porém, até mesmo cineastas cultuados renderam-se à técnica e produção de efeitos imagéticos (Godard, por exemplo). Nenhuma regra perdura, entretanto algumas condições parecem comprometer, as vezes, a verossimilhança dos filmes: corre-se o risco de, ao entrar num cinema, vermos apenas técnica. Isso é particularmente verdadeiro quando assistimos um filme de época, por exemplo, onde um efeito muito chamativo pode nos acordar daquele leve embotamento da sala escura, nos tornar conscientes da artificialidade de reproduzir o passado histórico, nos tornar conscientes da ilusão retrospectiva.

Todas as linguagens vivas estão sempre em evolução: podem rumar para a extrema vaidade ou para a modéstia, num trânsito em que chega a falar por falar. O movimento surrealista buscava essa autonomia, essa escrita automática. O cinema flertou com todas as vanguardas artísticas, e teve, portanto sua versão surreal: a filmagem surreal, pioneira fundamental da video-arte, do audiovisual abstrato e do clipe musical contemporâneo, que aspiram a total liberdade das

⁴⁷ A esse respeito ver BORDWELL, David, O Cinema Clássico Hollywoodiano - Normas e Princípios Narrativos, Teoria contemporânea do cinema, vol. II.

possibilidades expressivas. Porém, novamente a realidade impõe seus limites: cinema nada mais é do que uma sequência de fotografias encadeadas em movimento, sempre dentro de um enquadramento possível, escolhido e limitado.

Buñuel⁴⁸, expoente do surrealismo no cinema, fez de sua obra a materialização desse debate: tinha fascínio e suspeita pelos efeitos técnicos. Supostamente, rejeitava o virtuosismo nas filmagens e buscava imagens neutras, quase banais; considerava os efeitos como superficialidade pretensiosa. Desconfiava da beleza, do formalismo repetitivo, apreciava movimentos sutis de câmera, que de certa forma simulavam uma entrada mais natural do espectador na imagem, inclusive com certo grau de randomia, que talvez ele pressupunha na percepção natural.

Nos anos 50, em contraste o cinema parecia ter alcançado um convencionalismo técnico impecável, mas logo tornou-se repetitivo, inclusive como resultado do padrão produção americano, que impera até nossos dias como linha de montagem fordista, mas que resultaram em grandes levas de filmes sem identidade artística ou autoral⁴⁹. No fim do anos 50 a Nouvelle Vague francesa rebelou-se contra essa ausência de autoria e assumiu uma metáfora curiosa: propunha uma linguagem da câmera-stylo ou câmera-caneta, com caligrafia e assinatura do realizador⁵⁰ e com fortes tendências para essa fusão entre a literatura e o cinema, um ensaísmo cinematográfico que visava uma espécie de intersemiótica poética. Resultou em sucessos e fracassos e, embora a ideia fosse teoricamente rigorosa logo tornou-se um clichê sem audiência perdendo seu “frescor” de renovação linguística. Como diz o provérbio indiano “Deus está sempre envolvido com os começos”. As pretensões do cinema de autor atolaram boa parte do cinema dos anos 70 em fantasias subjetivas que logo caíam na monotonia e na mera idiosincrasia do diretor (voz off expondo seus pensamentos). A reação configurou-se no cinema de roteiro dos anos 80 cujo paradigma era de que o conteúdo vale mais do que a forma ou de que a palavra vale mais do que a

⁴⁸ Uma atividade prática desenvolvida com o filme “O Cão Andaluz” foi a exposição do roteiro da obra, precedendo a exibição do filme. Esse roteiro serviu como um aporte para debater a capacidade de imaginar sequências e verificar suas diferenças com a obra concreta filmada pelo diretor. A leitura de um texto de roteiro produz imaginações particulares, a visualização da obra final pode mostra diferenças O roteiro utilizado é da publicação online CINEMA surrealista organizada por Abraão Coutinho, Bianca Trancoso, Fernando Barbosa, Luigi Pinheiro e Mariana Costa disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/17704209/Cinema-Surrealista> Acesso em 01-12-2017.

⁴⁹ Exemplos dessa linha de montagem podem ser visto em séries enlatadas como “Dallas” ou mesmo na vasta produção da telenovela brasileira, com vários casos de impossibilidade de se detectar estilo ou autoria. Atualmente, pode-se dizer que a telenovela brasileira adquiriu uma identidade mais específica. A esse respeito ver o Preâmbulo escrito por Elizabet Bastos Duarte, in JOST, François, “Do que as séries americanas são sintoma”, Ed. Sulina, Porto Alegre, 2012 e também o documentário “A Negação do Brasil – O Negro na telenovela brasileira” de Joel Zito Araújo, 2001.

⁵⁰ COUTINHO, Mário Alves, “Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard” tese de doutorado, UFMG, 2007. O último filme de Godard, “Adeus à Linguagem” (França, 2014), pode ser indicado como atividade prática em torno dessa reflexão.

imagem. Carrière expressa sua preocupação nos seguintes termos: *“No mundo inteiro, dedicam-se conferências ao tema (a meu ver, completamente refratário) do roteiro. Em especial, sabe-se lá por que, proliferaram centenas de seminários sobre o tópico da adaptação. Daí o perigo: um retorno ao literário, um enfraquecimento da imagem em favor das palavras. Imagens caindo constantemente na armadilha das coisas já testadas e aprovadas, das coisas medianas. O fim do empenho, da experimentação⁵¹”*. Pode-se dizer que esse perigo foi superado em boa medida, na prática, se pensarmos na própria história do cinema nos anos 80. A experimentação, por outro lado, arrisco a dizer que precisou aguardar até pelo menos o final dos anos 90 para tornar-se mais ampla, notadamente com movimentos singulares como o Dogma 95 (Lars von Trier), o cinema do leste europeu (Béla Tar) e asiático (Apichatpong) e mesmo no cinema americano com cineastas como David Lynch, Gus Van Sant, M. Night Shyamalan, Todd Söllondz, Terrence Mallick, entre outros.

A “reação-roteiro” dos anos 80 era, em parte, resposta a problemas comerciais, ou seja, de bilheteria. Situações similares ocorreram na passagem do cinema mudo para o falado, no começo dos anos 30, que gerou uma onda de contratações de escritores por parte dos grandes estúdios de Hollywood. Resultado: o excesso de longos diálogos produziu uma preocupação com a morte da imagem. Além disso, esse enfoque reduziu o alcance da arte, pois a imagem, universalmente compreendida como linguagem, através de planos, quadros e sequenciais, reduziu-se ao idioma particular onde o filme era produzido exigindo a dublagem ou o retorno da legenda.

Estabelecem-se regras para definir um bom filme e hoje em dia qualquer cinéfilo minimamente informado é capaz de propor um cânone do bom gosto. Mas essas “regras” dizem respeito ao gosto, entendido como critério inteiramente subjetivo. Dizemos: um bom filme não pode ter zoom, não pode ter câmera lenta, qualquer expediente retrô, ou uma série de outros estigmas: *“todos os tipos de deformações gelatinosas da imagem, particularmente as artisticamente desfocadas; o casal de amantes correndo, em câmera lenta, para se encontrar, braços ansiosamente estendidos; qualquer cena em que um personagem põe maquiagem de palhaço (insuportavelmente vulgar); qualquer imagem de gaviotas sobre o mar (em particular, no crepúsculo); e todos os horríveis clichês similares.”⁵²* Evidentemente vai nisso boa dose de arbitrariedade e nada impede um rearranjo criativo que utilize tais bases. As formas evoluem, insiste o autor. E, acrescento, podem se res-significar.

Tomadas artisticamente geniais de grandes filmes mudos, por exemplo, pareciam conter um filme inteiro, isto é, conseguiam ser significativamente expressivas, mesmo com as limitações da

⁵¹ CARRIÈRE p. 46

⁵² CARRIÈRE, p. 41

época⁵³. Modas, estilos de efeitos, argumentos, fontes, relações, como por exemplo do cinema com o teatro, depois com grandes escritores que adaptavam roteiros, rapidamente estabelecem e se desvanecem na história.

1.1.1.1.1.1 1.7 - Controle e Linguagem: efeito Kuleshov e o paradoxo de Millor

A linguagem cinematográfica tornou-se tão familiar que as diversas tendências que nos influenciam muitas vezes nos passam despercebidas. A quantidade de imagens e suas interligações é tão intensa que formam o que Milan Kundera chamou “rio semântico”⁵⁴, um ambiente em que “nadamos” coletivamente em grandes correntes que nos envolvem quase imperceptíveis. Eventualmente esse rio nos “afoga”, diz Carrière, numa poluição excessiva e sentimos necessidade de deter ou simplesmente sair da correnteza, isto é, não mais ver e ouvir, eventualmente nos tornamos aqueles africanos que fechavam os olhos para as exhibições estrangeiras. Por outro lado linguagem “é também uma coisa que podemos decidir parar de entender; uma coisa que pode ser recusada, rejeitada”⁵⁵.

Como compreender essa passagem?

Nietzsche, no texto *Acerca da Origem da Linguagem*, menciona o “pacto como fundamento”⁵⁶, o que possibilitaria um paralelo entre a artificialidade da linguagem com a do próprio contrato social. Não por acaso, também Rousseau é abordado sucintamente no referido ensaio. Entretanto, pode-se questionar se ao pactuar que a palavra “cadeira” desenhada (escrita) ou sonorizada, em um idioma qualquer, se é possível ao falante daquela língua rejeitar, conscientemente, um acordo significativo segundo o qual esse “signo” refere-se à coisa “cadeira”?

Avançaremos no texto para compreender o sentido em que Carrière afirma essa possibilidade de “desacordo” ou de “rebelião” aos fatos linguísticos ou semióticos⁵⁷. A resposta mais simples, a que chagamos, num mínimo consenso nas aulas, é de que faz-se necessário um

⁵³ Cenas altamente expressivas fazem parte de um cinema considerado fora de moda, a exemplo da consagrada cena de Chaplin nas engrenagens em *Tempos Modernos* (14' e 45'), ou Harold Lloyd em *Safety Last* (3'40") ou do carrinho de bebê despencando nas escadarias de Odessa em *O Encouraçado Potenkim*.

⁵⁴ KUNDERA, Milan, *A Insustentável Leveza do Ser, Terceira Parte, As Palavras Mal Entendidas*, cap. 2.

⁵⁵ CARRIÈRE, p. 48

⁵⁶ NIETZSCHE, *Preleções Sobre Gramática Latina*, Revista Kíness, Vol. V, nº 10, Dezembro de 2013, tradução Jeovane Camargo.

⁵⁷ Um aprofundamento da reflexão sobre essas disciplinas, linguística e semiótica, pode ser necessário, mas será objeto de abordagem futura.

certo controle da linguagem, a possibilidade de não aceitar determinada mensagem, ou o formato assumido para a transmissão de um certo conteúdo.

Carrière prossegue mencionando o consagrado diretor italiano Felini, para quem a televisão criou uma nova leva de espectadores ansiosos, arrogantes e autoritários: o zapping remoto, o mudar de canal é a procura neurótica por algo a mais, algo que estamos perdendo em outro canal, além de nos dar a ilusão de controle; mas essa ilusão nunca pode ser satisfeita pois é impossível fixar o olhar numa imagem sem ter eliminado a anterior; é uma tentativa que pode produzir levas de pessoas sem capacidade de foco, atenção, talvez possamos dizer até, sem consciência; é uma tentativa que leva à depressão e à fadiga; o espectador afunda junto com a imagem do canal anterior.

A possibilidade de apreciar cinema exige uma capacidade de compreendê-lo “sem imagens, sem cinema”. Aqui a ideia poderia remeter à uma espécie de proto-alfabetização audiovisual, ou seja, um estudo teórico dessas manifestações que não necessariamente resulta numa produção prática, entendida como a produção de um filme. O controle poderia ser encarado como capacidade de compreender, ou decodificar certos signos ou imagens, mas, além disso, de compreender a gramática cinematográfica para além da sua mera utilização prática⁵⁸. Porém, para o autor ele representa uma independência tal que nos tornaria aptos a extinguir as imagens e essa extinção seria sinônimo de autonomia para a filmografia. A tese soa idealista. SE pensarmos agora na relação da imagem com a ilusão perceptiva própria do cinema, exemplificada no efeito Kuleshov, quais as possibilidades de controle dessa tendência?

Merleau-Ponty relata da seguinte forma o conhecido efeito Kuleshov:

Digamos primeiramente que um filme não é uma soma de imagens, mas uma forma temporal. Pudóvkin faz a tomada de um grande plano do rosto impassível de Mosjukin e projeta-o precedido de um prato de sopa, seguido de uma jovem mulher morta em seu caixão e, por último, de uma criança brincando com um ursinho de pelúcia. Percebe-se que primeiramente Mosjukin olhava o prato de sopa, a moça e a criança, e em seguida, que ele olhava o prato de sopa com um ar pensativo, a moça com tristeza, a criança com um sorriso luminoso, e o público fica maravilhado pela variedade das suas expressões, enquanto que em realidade a mesma tomada havia sido

⁵⁸ A esse respeito foi debatido um texto de Strawson que aponta relações entre a gramática da língua e sua função “exterior” ao uso prático em paralelo a uma gramática conceitual que seria a explicitação de conceitos utilizados na prática para as mais diversas atividades cognitivas. Texto utilizado está disponível: http://criticanarede.com/fil_analysis.html Acesso em 01-12-2017.

usada por três vezes e era notavelmente inexpressiva. O sentido de uma imagem depende então daquelas que a precedem no filme e sua sucessão cria uma nova realidade que não é a simples soma dos elementos empregados. Roger Leenhardt acrescentava, em um excelente artigo, que seria necessário ainda fazer ressaltar a duração de cada imagem: uma pequena duração convém ao sorriso divertido, uma duração média para o rosto indiferente e uma duração prolongada serviria melhor à expressão de dor. Assim Leenhardt extraía esta definição do ritmo cinematográfico: “uma tal ordem de tomadas e para cada uma destas tomadas ou planos uma tal duração, que o conjunto produza a impressão procurada, com o máximo efeito desejado. Há então uma verdadeira métrica cinematográfica cuja exigência é muito precisa e imperiosa. Vendo o filme tente adivinhar o instante onde a imagem, tendo atingido seu ápice, vai desaparecer, vai ser substituída por processos como mudança de ângulo, de distância ou de campo. Aprenda a sentir a inquietação interior que produz uma tomada ou um plano tão longos que freiam o movimento ou esta deliciosa aquiescência íntima em cujo manto passa-se de um plano ao outro” (Leenhardt)⁵⁹

Vemos que a justaposição pode criar um sentido, pode impor um sentido, e este não corresponde necessariamente a cada quadro isolado, mas resulta de sua união. Sem dúvida a imagem em si apresenta potenciais efetivos de transmissão de mensagens, lembremos da sequencia de Bergman para explicar a tese de que uma coisa é a história contada, outra a ouvida. E aqui, finalmente concluímos com o problema na bem-humorada definição de Millôr Fernandes: “Os chineses têm uma frase que se repete aí cansativamente: “Uma imagem vale mil palavras”. E eu sempre digo: “diz isso sem palavras!”⁶⁰ Embora seja uma observação anedótica, por assim dizer, ela encerrou a problemática apresentada nos estudos com meus alunos. Uma imagem, um filme pode ser capaz de, eficazmente, transmitir mensagens, porém, não necessariamente ser capaz de dizer tudo. É aceitável que uma imagem transmita mais rapidamente uma mensagem do que um texto inteiro, porém, dentro dessa própria definição ficaríamos tentados a dizer que algumas mensagens podem não ser redutíveis às imagens. Por fim, o resultado desse conjunto de conteúdos

⁵⁹ MERLEAU-PONTY, Op. cit.

⁶⁰ Programa Roda Viva, disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/201/entrevistados/millor_fernandes_1989.htm. Acessado em 18-11-2017.

chegou ao impasse: o quadro Guernica, de Picasso, transmite, numa imagem, mais do que “mil palavras” sobre a Guerra, enquanto o filme de Resnais acerca da obra é igualmente discursivo, ao mesmo tempo que acrescenta novas camadas poéticas e comunicativas ao assunto.

2 2. PRÁTICAS: PROBLEMATIZAÇÃO PEDAGÓGICO-FILOSÓFICA:

Imbuídos da inspiração deleuziana poderíamos dizer que: do ponto de vista filosófico o que há de mais pedagógico é o conceito, por mais indecifráveis e “não-didáticos” que alguns – ou talvez a maioria – possam ser. O conceito em si é uma ferramenta didática, “a” ferramenta didática por excelência, sem que se possa interpor atalhos para a metodologia que ele próprio institui a partir de uma economia típica do pensar: abarcar os particulares dizendo o universal. Nesse sentido, não há metodologia do ensino, didática ou pedagogia externas ao conceito. Todas são excrescências externas à lógica interna do conceito que estabelece seu próprio caminho de inteligibilidade. Via de regra estabelece também seus próprios critérios de decifração, embora possamos chegar a eles por meio do contraste ou comparação com outros conceitos. A comparação muitas vezes impõe-se de forma sub-reptícia, isto é, um conceito (que pode ser historicamente determinado) supre demandas de outro previamente “esgotado” ou simplesmente substituído. A noção de paradigma científico, tão bem elaborada por Thomas Kuhn poderia aqui ser evocada.

A própria indecifrável, os obstáculos que o conceito impõe constituem-se numa aprendizagem inerente ao fazer filosófico. Pode-se dizer que em muitos casos filosofar é um encarar a não-solução como uma solução. Historicamente sabemos que muitas ideias possuem evoluções, passo-a-passos didáticos, fórmulas, em suas problematizações e debates. Filosofar é, em larga medida, problematizar nos mais variados graus de complexidade, não necessariamente comprometidos com a clareza ou mesmo, em alguns casos, com a lucidez. Ressalte-se que a complexidade dos conceitos não garante a sua qualidade, tal qual a simplicidade e a clareza não fornecem verdades auto-evidentes, porém a diversidade de vertentes conceituais, esclarecedoras ou hermetizadoras, conforme o objeto que abordam é um fato que não pode ser menosprezado.

Pensar filosoficamente não é necessariamente algo fácil e clarificador. A dificuldade e obscuridade das ideias compõem um exercício cognitivo essencial e inerente ao processo; a dificuldade pode, inclusive, ser pressuposto do processo de aprendizagem. Desde os pré-socráticos até Heidegger a filosofia se debate para aperfeiçoar suas noções e explicar seus pressupostos sem necessariamente ser bem-sucedida como cultura de massas, em outras palavras, sem conquistar público. Não se trata, porém, aqui, de usar o cinema como uma mera ferramenta didática supostamente de fácil digestão para contornar as dificuldades. Longe disso. Kant dizia que filosofia não se ensina e devemos lembrar desse alerta. Mais recentemente Ortega y Gasset sustentou, acaloradamente, que ninguém aprende uma resposta se não se fizer, antes, a pergunta, notadamente se não se interessar pela questão. Nesse sentido, muitos problemas da filosofia somente são compreendidos quando impõem-se mais do que cognitivamente, isto é, quando a pessoa se vê “assombrada” pelas questões. O cinema impõe problemas para o espectador, aponta des-caminhos de seus protagonistas, cria contextos inescapáveis, singulariza concretamente dilemas universais. Toda boa obra de filosofia também o faz, embora possamos alegar diferentes graus de flexão na forma de encarar as questões. Podemos dizer que uma obra filosófica puramente conceitual pretende prever o particular abordando exclusivamente o universal ou o abstrato; por outro lado na concretude de uma obra de arte insinua-se o universal a partir de uma situação particular.

As ambições da filosofia com o puro pensar universal estão presentes na matriz do pensamento racional ocidental: Platão propõe na Alegoria da Caverna uma ascensão da alma ao mundo das ideias, mundo este composto de pensamentos abstratos e genéricos, possuidores de uma realidade muito mais séria em contraste com a concretude física comparável às sombras da caverna. Embora o platonismo desemboque (Livro X) numa caricatural expulsão da arte da cidade ideal, curiosamente a Alegoria é uma espécie de “proto-pedagogia imagética” pois, através dela, Sócrates

pretende explicar algo à Glauco, ou seja, usa-a como ponte para um entendimento. A imagem – em movimento? – de seu enredo pretende descrever e prescrever o caminho para pensar as ideias, isto é, instruir sobre a verdadeira realidade, por oposição ao mero simulacro das imagens, as sombras nas paredes da caverna. Descreve, ao mostrar que as ideias firmam uma posição hierarquicamente superior em relação ao mundo concreto-particular; e prescreve ao apontar o exercício imprescindível para superar o erro e o engano do mundo “físico”. Essa prescrição possui um elemento autoritário, talvez incontornável à toda pedagogia: o prisioneiro é arrancado à força para fora da caverna, impõe-se à ele, pode-se dizer com certo grau de violência, uma cegueira, uma descrença em relação a tudo aquilo que sua visão apontava até então, ou seja, um descrédito brutal a ponto de ser preferível cegá-lo para as imagens que distinguia. Se acrescentarmos o que Sócrates propõe no Fédon, concluiremos, sumariamente, que as ideias – o verdadeiro mundo fora da caverna - não são objetos visíveis, são formas a serem pensadas sem exemplos particulares e, principalmente, sem imagens.

O filósofo argentino Julio Cabrera, ponto de partida da minha reflexão acerca do cinema e sua relação com a filosofia, sustenta que os conceitos não são presa do formato escrito, e propõe o que ele chama de “conceito-imagem” como um espaço legítimo do pensamento. Nesse sentido, a tradição literária (num certo sentido podemos dizer que a filosofia é um gênero literário) não é suporte exclusivo do pensar, algo que nenhum teórico atual arrogaria defender. Não por acaso, o título de sua principal obra abordando a relação entre cinema e filosofia é “O Cinema Pensa” (tradução brasileira). A noção de “conceito-imagem” servirá de orientadora do nosso uso didático do cinema como elemento da cultura filosófica. Tal noção vem amarrada a uma interpretação da história da filosofia segundo a qual esta se desenvolveu refletindo a tecnologia de cada época e nada impede que, atualmente, supere a escrita e o livro como mídia única. A filosofia projeta-se a partir de e no hipertexto cibercultural de nosso tempo, bem como nos seus elementos inerentes – o áudio e o visual.

A tradição filosófica parece destacar, historicamente, a conceituação puramente lógica, uma cognição fria, por assim dizer. Entretanto, filósofos contemporâneos, desde Schopenhauer até Nietzsche, acrescentam elementos páticos como “poluidores” inescapáveis do intelecto. Ou seja, o elemento afetivo (pathos) é inerente à toda forma de pensar e acessar o mundo. Assim como a literatura ficcional, com todos os seus enredos, fornece sempre formas particulares de pensar o universal filosófico, o suporte fílmico e imagético apresenta um dos mais profícuos espaços atuais para a facticidade do pensar. O cinema, pela sua própria natureza artística, possui pretensões amplas

com uma holística capaz de abordar o compreender racional e o sentir emocional numa perspectiva hermenêutica unificada.

2.1 2.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS E DESENVOLVIMENTO PRÁTICO DO PROJETO:

Os objetivos práticos deste projeto entrelaçam-se em dois eixos: 1-) cultural e 2-) pedagógico-filosófico, sem nenhuma hierarquia prévia entre eles. Do ponto de vista cultural praticamente não carece de explicação, pois o cinema ou o audiovisual, em geral, constitui-se como um espaço central da contemporaneidade. Pedagogicamente, além do uso de conceitos dentro da disciplina de filosofia – entre outras – e de sua instrumentalização para fins práticos (relatórios dos alunos, avaliações, etc) a proposta retorna ao primeiro eixo, pois visa a criação de um cineclube permanente e que seja um atrativo de integração com a comunidade local e global, uma porta de entrada de suas tendências opinativas, através de debates abertos. Em outras palavras um espaço aberto para a “rua” e para o “mundo” visando, interação, conhecimento e respeito mútuos.

Pretende-se criar uma rotina de referência: projeções semanais de filmes com interesse cultural e, portanto filosófico, que atendam demandas e representem diferentes vertentes do cinema, competindo ou mesmo colaborando com o cinema comercial hollywoodiano, sem pressupor que um filme seja desprovido de filosofia em função de suas qualidades estéticas, geralmente captadas pela crítica especializada que, obviamente, também será considerada. Na medida do possível, pretende-se convidar palestrantes especializados que possam contribuir para uma compreensão mais “sofisticada” da gramática específica do cinema, dos temas abordados e das filosofias projetadas.

Dentro da proposta a ser investigada o cinema, como a arte em geral, pode ser encarada como atividade-fim em si, e, nesse caso, como atividade cultural privilegiada da nossa época. Tratando-se, porém, de um projeto integrado ao Plano de Trabalho Docente e ao Projeto Político Pedagógico escolar, deve responder a certas rotinas sem prejuízo da essencial reflexão que provoca. Nesse sentido, pode atender diversas demandas de conteúdos transversais atualmente propostos pela última legislação educacional aprovada tais como: meio ambiente, sexualidade, gênero, pluralidade cultural e etc. A pluralidade de estilos das obras exibidas será uma das metas do projeto: desde o clássico até o indie. Uma das metas dessa prática é a própria reflexão acerca do filme clichê, seus prejuízos ou benefícios.

O cinema, como dito acima, insere o espectador numa lógica interna, visualmente inescapável, ao menos durante o tempo em que está exposto à obra e minimamente atento à ela. Sob

certa perspectiva a obra fílmica impõe problemas filosóficos: “*filmes podem ser bons meios de apresentação de problemas filosóficos na medida em que apresentam situações que desafiam nossas crenças fundamentais e, assim, desencadeiam a reflexão filosófica.*” (MACHADO, 2016)

Embora a presente pesquisa vise verificar se o questionamento de crenças explicitado de forma lógico-linguística, constitui-se no essencial da experiência filosófica que um filme produz, tal qual proposto por MACHADO, em detrimento, talvez, de uma experiência estética por si só, esse critério foi utilizado para fins práticos nas ações desenvolvidas pelo projeto. A experiência mais apurada levada a cabo foi uma aproximação entre o texto do filósofo francês Luc Ferry e do filme *A Vida é Bela*. Ferry escreveu uma obra cujo título é *7 maneiras de ser feliz*. Nessa obra o autor debate a noção de auto-ajuda comercialmente explorada mas que possui raízes nas filosofias estoicas e epicuristas. O filme de Begnini não poderia ser melhor para expressar o dilema proposto por Ferry e que consiste numa antinomia da felicidade, qual seja, a dificuldade de ser feliz em meio ao caos. Muitos filmes produziram reflexões as mais variadas, desde a relação homem-máquina a partir de *Blade Runner* até a própria possibilidade de conhecimento em filmes como *Memento* e *Inception*.

2.1.1 2.2 – Teoria cinematográfica no “lugar” de Platão?

O presente capítulo funciona como justificativa para um plano de aulas cujo intento é expor um conjunto de textos e práticas diferentes da tradição filosófica clássica para a produção de discussão filosófica; o que está em jogo é a própria noção de construção de sentidos a partir de diferentes “materiais” (textos, filmes, críticas) e de produzir interrogações filosóficas e práticas teórico-abstratas tendo a teoria cinematográfica e os objetos artísticos próprios da filmografia como foco. Na sequência do capítulo há um plano de aulas detalhando sugestões de encaminhamentos a partir da experiência realizada em 2016-17 no Colégio Estadual Poty Lazarotto, Curitiba.

As condições de produção teórica abstrata resultantes do foco no texto em geral, ou no filosófico tradicional, possuem uma economia própria; porém, a meta aqui perseguida é a de que a teorização em geral e a cinematográfica especificamente, representam a lida com um elemento inerente ao filosofar: o uso de conceitos. Além disso, também almejo encarar o objeto artístico, diretamente, como um ambiente ou um meio filosofante. A rigor, qualquer disciplina de ciências humanas lida com conceitos; qualquer teorização lida com conceitos; modernamente, porém, a

filosofia encolheu seu objeto de estudo para questões que parecem especificamente diferentes das ciências naturais ou mesmo sociais e aplicadas. Nesse encolhimento a filosofia contemporânea parece ter assumido seu objeto de forma tecnicamente definida, isto é, aquilo que justifica a grade curricular da pesquisa acadêmica, por exemplo, é o encarar um conjunto de problemas que, embora tenham “soluções” historicamente reconstituíveis e mesmo aplicações práticas em todas as áreas do conhecimento humano, parecem ser separadas de seus aspectos práticos específicos.

O clássico exemplo é o tempo. Se a ciência quântica produz mecanismos dentro de uma lógica de precisão para a aplicação da contagem do passar do tempo, a filosofia pergunta-se sobre o que é o tempo propriamente e inclusive ambicionando resposta para além de sua pesquisadora paralela, a sociologia, que poderia explicá-la como resultado de uma ação socialmente acordada. Desse modo, a filosofia seria um tipo de pesquisa focado em determinadas abstrações que podem ser modelos teóricos inconscientes mas que geralmente possuem uma dimensão de facticidade, ou que envolvam ações que não necessariamente expressas em signos teóricos, entendidos como caracteres da escrita. As diferentes possibilidades expressivas – textos, imagens, filmes, gestos – não determinam presença ou ausência de um ou até mesmo de um rizoma, por vezes contraditório, de conceitos. Talvez possamos dizer que determinadas explicitações dos conceitos (essa explicitação, essa lida, análise ou esse questionamento do conceito por vezes é entendida como atividade específica, da filosofia – vide Deleuze) exijam a arte específica da teoria por meio de caracteres da escrita, porém, tal explicitação não é propriamente a única forma pela qual o conceituar ou o inferir filosófico se faz. Pode-se dizer, até mesmo na esteira de Heidegger, que a construção ou a identificação de sentido é tarefa da filosofia e está presente desde o poético até o teórico técnico. Obviamente com diferenças de percepção, de economia e foco.

As diferenças, porém, não justificam a exclusão da “tag” de filosofia para práticas humanas que envolvam reflexão e conexão de ideias, ainda que em menor grau, ou oriundas de percepções imaginárias e de falas fictícias. Pode-se perceber o peso de um texto de Nietzsche, num pequeno aforisma (economia e densidade), talvez esmagador, comparado a uma obra de história básica da linguagem cinematográfica. Porém, visto que ambos são expressões da linguagem, são um “fazer-se” pensamento por meio da “carnalidade” da linguagem, ambos representam exemplos dessa relação inescapável entre signo e pensamento, entre ícone e imagem, que convencionou-se equacionar por meio da lógica filosófica. Quero dizer, resumidamente, que um texto qualquer é sempre informativo e, ao mesmo tempo, formativo, ainda que o estilo possa produzir uma

leitura mais ou menos fluida, mais ou menos agradável e até mesmo agregadora e densa, em diferentes níveis.

A abordagem de cinema na educação não é novidade, possui uma vasta literatura que justifique o tema. Basicamente aqui vou apontar dois caminhos possíveis para o “uso” do cinema como instrumento pedagógico e aqui entendo por pedagógico o mesmo que filosófico. O primeiro caminho seria escolher um determinado filme e explicar suas contradições ou suas “mensagens” eventualmente portadoras de lógica filosófica, ou seja, aquela que nos leve a experimentar a visualização de uma situação específica e que portanto nos faça entender uma ideia (Cabrera⁶¹ aborda essa perspectiva numa proposta de logopatia conceitual). Por exemplo, posso pensar sobre a Intolerância de forma abstrata ou posso ver um exemplo dela numa cena de enforcamento. No segundo caminho pode-se encarar um filme como artefato linguístico capaz de questionar nossas crenças fundamentais, por exemplo, sobre o tempo e sequencia, como em Amnésia, ou sobre a percepção da realidade, como em A Origem (ambos filmes de Nolan), ou a capacidade de julgar um evento sob diferentes pontos de vista, a partir de Rashomon de Kurosawa, em resumo cinema como arte que coloca em cheque nossas crenças (como propõe Machado⁶²).

Pode-se tomar o cinema diretamente, como faríamos com qualquer arte e abordá-lo como faria a disciplina artística específica, numa metodologia especializada e supostamente técnica. Supostamente uma aula de técnica de artes visuais, ou plásticas é uma atividade que privilegia o objeto e não é uma aula de filosofia e nem mesmo de filosofia da arte. Talvez alguém preocupado em ser justo e não querer arrogar-se o monopólio da filosofia ou mesmo o “emburrecimento” da disciplina específica alegue uma diferença de grau: haveria filosofia na aula para aprender artesanato em crochê, mas em menor grau que aquele presente na aula sobre a filosofia de Kant. Talvez possamos encarar o assunto sob a perspectiva do grau ou da intensidade e mesmo dos diferentes resultados: no caso um tapete ou uma tese epistemológica e com isso teria justificada a adesão de destaque à teoria como ponto de partida privilegiado para fazer filosofia. Na presente pesquisa não respeitaremos essa gradação.

Não iremos considerar a aula de filosofia como concorrente da aula de artes, antes encaremos ambas como um fazer. Filosofia é uma atividade e no mínimo tem isso em comum com todo fazer. Toda a atividade filosófica moderna, e talvez possamos dizer, até mesmo a antiga, está relacionada com crítica. Diversos ramos da crítica respondem por sofisticadíssimas atuações e performances altamente competitivas, como a crítica literária, política, e sem dúvida, a crítica

⁶¹ O Cinema Pensa.

⁶² Consultar blog, Machado, UFPR, 2017.

cinematográfica. Todas mobilizam um conjunto de cognições que implicam altos e variados graus de exercício lógico e perceptivo. No sentido mais primitivo, a filosofia visava metas práticas, no âmbito natural e moral, ou na articulação de ambos. Nesse sentido, a crítica cinematográfica visa um espectador menos passivo, a exemplo de qualquer reflexão sobre uma tragédia grega, para além dos ensinamentos próprios do seu conteúdo específico. Por exemplo, aprendo, com Édipo-Rei, de Sófocles, que o destino nunca falha, mas posso aprender com a teoria sobre a tragédia em geral que a retórica da ficção manipula a audiência e nessa manipulação estabelece uma “montagem” de argumentos, uma “edição” de inferências e um “plano-sequência” de conceitos.

Para finalizar trata-se de testar aqui uma questão pedagógica: um conjunto de artefatos teóricos e artísticos de diferentes áreas pode conduzir à formulação de UMA questão filosófica? Especificamente, noções de teoria cinematográfica podem produzir reflexão filosofante?

2.1.1.1 PLANO DE AULAS – atividade 1

Autor: Professor Robert Blatt – Curitiba/PR

1. Nível de ensino: Ensino Médio

2. Conteúdo Estruturante: Estética.

2.1 Conteúdo específico: Teoria cinematográfica, filosofia contemporânea, filosofia da linguagem, filosofia da arte, estética. Teoria e prática cinematográfica como elementos de “entrada” e paralelos para reflexões filosóficas contemporâneas; autores: Jean-Claude Carrière, Jacques Aumont, Bordwell, Arlindo Machado, Nietzsche, Benjamin, Adorno, Merleau-Ponty, Deleuze, Platão, Aristóteles.

2.3 Textos específicos:

Principais:

- a) A Linguagem Secreta do Cinema, *Jean-Claude Carrière*
- b) Aforisma 354 e Acerca da Origem da Linguagem, *Nietzsche*
- c) A Narrativa Formal, *David Bordwell*
- d) Trechos da Poética de *Aristóteles*

Secundários:

- e) A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica, Pequena História da Fotografia, O Narrador, *Walter Benjamin*
- f) A Estética do Filme, *Aumont*
- g) Roteiro de O Cão Andaluz , de *Buñuel*
- h) Alegoria da Caverna (livro VII A República) *Platão*
- i) Indústria Cultural, *Adorno*
- j) Imagem-Movimento, Imagem-Tempo, O Que é a Filosofia?, *Deleuze*
- l) A filosofia como gramática conceptual, *Peter F. Strawson*
- m) O que é uma pergunta filosófica? *Michael Dummett*
- n) O que é Metafísica? *Heidegger*.
- o) Ontologia da imagem fotográfica, *Bazin*
- p) Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida, *Nietzsche*.

2.4 Material audiovisual

Aula 4 e 5

- a) Excertos de filmes para exemplificar as noções de corte e plano-sequencia: A Marca da Maldade (Orson Welles, 1958) Baby Driver (Edgar Wright, 2017) O Segredo dos teus olhos (Juan José Campanella) trecho inicial do documentário “Salvando o capitalismo”.
- b) Filme Persona (Bergman, 1966)

Aulas 6, 7 e 8

- c) Filme “O Cão Andaluz” de Buñuel (1929)
- d) Clipes musicais: Blur, Batles, Avalanches, etc

Aulas 9 e 10

- e) Quadro Guernica, de Picasso
- e) Filme “Guernica” de Resnais (1950)
- f) Slides e vídeos do efeito Kuleshov;

Aulas 11, 12 e 13

- g) Filme “The Room” (Tommy Wiseau, 2003)

Aulas 14, 15 e 16

- h) Filme “A Chegada” (Denis Villeneuve, 2016)
- i) Filme “Amnésia” (Christopher Nolan, 2001)
- l) Filme “Moonlight” (Barry Jenkins, 2017)
- m) Filme “Uma noite americana” (Truffaut, 1973)

3. Objetivos

Gerais

- a) Compreender teoria e conceituação como atividade filosofante em diferentes áreas;
- b) Compreender noções básicas de teoria e prática cinematográfica e seus correlatos na filosofia;
- c) Compreender o que é uma interrogação filosófica e como a arte cinematográfica, nos seus aspectos teóricos e práticos, pode representar, motivar ou efetivar-se como experiência de pensamento filosófico.

Específicos

- d) Alfabetização audiovisual teórica básica
- e) Aprendizagem básica da história da linguagem cinematográfica
- f) Análise e crítica cinematográfica

4. Número de aulas estimado: 16 aulas

5. Encaminhamento

1ª aula

O que caracteriza uma questão filosófica?

Partindo desse tema debateremos o entendimento mais simples e comum acerca da disciplina objetivando chegar ao cerne do seu fazer: filosofia é uma atividade questionadora de certos conceitos. Nesse questionamento criam-se rizomas de conceitos com hierarquias, exclusões ou inclusões entre eles. Aspectos gerais de uma pergunta filosófica.

Textos abordados: j) O Que é a Filosofia?, *Deleuze* l) A filosofia como gramática conceptual, *Peter F. Strawson* m) O que é uma pergunta filosófica? *Michael Dummett* n) O que é Metafísica? *Heidegger*.

2ª e 3ª aulas

Estudo do Capítulo 1 da obra de Jean-Claude Carrière, *A Linguagem Secreta do Cinema*, que aborda a evolução da linguagem do cinema, historicamente. O estudioso Jacques Aumont realiza uma reconstituição da história da linguagem cinematográfica alternativa e que pode ser abordada a depender das possibilidades de tempo, como complemento. A meta aqui é compreender a mutabilidade da linguagem e as principais noções que ela produz em termos de uma gramática ou de uma sintaxe artística.

4ª e 5ª aulas

Continuação do texto e breve estudo da Alegoria da Caverna em comparação com a afirmação de Carrière de que prisioneiros encarcerados nos anos 50 tinham dificuldade de compreender a linguagem de cinema que encontraram ao sair da prisão nos anos 60. Apresentação das noções de corte e plano-sequência (trechos selecionados *A Marca da Maldade*, *Baby Driver*, *O Segredo dos teus Olhos*). Apresentação do plano inicial do documentário “*Salvando o Capitalismo*” com a imagem em alta velocidade das diferentes paisagens de Wall Street que podem confundir o olho do espectador. Evolução da expressividade artística, clichês, mudanças na história do cinema; limites das possibilidades de transmissão de mensagens por meios humanos; uso do trecho de Bergman acerca da ideia de que “a história contada não é a história ouvida” exibição do trecho de *Persona*.

6ª, 7ª e 8ª aulas

Prosseguindo no texto de Carrière: o cinema como arte de conexões entre outras artes. Dependência do cinema de outras artes e conhecimentos, inclusive práticos. Experiência de desenhar o barco no quadro para verificar tendência de movimento. Subtema: vanguardas, surrealismo. Apresentação do roteiro de *O Cão Andaluz*. Produção de impressões (resumo) a partir do roteiro. Exibição do filme em si. Debate acerca da diferença. Amostra de vídeo-clipes para exemplificar a abstração linguística da filmografia e semelhanças com a abertura e a liberdade surreal. Apresentação e tentativa de problematizar a frase de Carrière que propõe um controle da linguagem no limite da sua extinção. O que significa ser capaz de apreciar cinema sem ser escravo das imagens?

9ª e 10ª aulas

Apresentação da pintura de Picasso e depois o filme de Resnais para efeito de comparação-apreciação. Apresentação do efeito Kuleshov a partir de Merleau-Ponty (trecho de O Cinema e a Nova Psicologia) Tentativa de construção de uma questão filosófica a partir do Paradoxo de Millor Fernandes: “Uma imagem vale mais do que mil palavras. Diga isso com uma imagem”. Estudo dos textos de Nietzsche sobre Linguagem. Reflexão acerca da impossibilidade de consciência sem linguagem; subtemas: mensagens subliminares ou inconscientes, nas propagandas, por exemplo. Ressaltando que, tanto no texto de Carrière, quanto de Nietzsche, o objetivo é fazer leitura e análise estrutural de texto, conforme proposta por Goldshmidt em Tempo Lógico e Tempo Histórico⁶³, mas os resultados escritos dão vazão para a dinâmica do debate acerca das teses de cada autor.

11ª, 12ª e 13ª aulas

Exibição do filme “The Room”, considerado um dos piores filmes do século. O objetivo da exibição desse irreverente filme que tornou-se “cult” é debater as qualidades de um filme a partir de seus defeitos, isto é, ao perceber como uma determinada obra desrespeita os preceitos técnicos básicos (continuidade, causa e efeito, narratividade) ele aponta para a elegância. Mas também a elegância pode tornar-se tradicional e repetitiva.

14ª, 15ª e 16ª aulas

Leitura dos capítulos principais da Poética de Aristóteles, foco na noção de “história” como particular e “poesia” como universal. A poética do cinema teria maior universalidade? Em que sentido? Persuasão? Estudo do texto de Bordwell sobre narrativa e suas principais noções: causa, efeito, ação, tempo, espaço. Essas noções seriam inerentes à vida? Nietzsche e a inutilidade da história para a vida. Indicação do filme Amnésia como um exemplo, entre outros, de compressão do tempo no cinema. Indicação do filme Moonlight, vencedor do Oscar 2017 de melhor filme, como contraponto de bom-gosto ao “The Room”, se possível, exibição. Indicação de “A Chegada” como filme-reflexão sobre a linguagem. Indicação de “Uma noite americana” (Truffaut) como filme-reflexão sobre a linguagem cinematográfica.

⁶³ TEMPO HISTÓRICO E TEMPO LÓGICO NA INTERPRETAÇÃO DOS SISTEMAS FILOSÓFICOS, disponível em <http://www.jcrisostomodesouza.ufba.br/goldsc.html> acesso em 04-12-2017.

PLANO DE AULAS – ATIVIDADE 2

1-) Conteúdo Estruturante: Estética.

2-) Conteúdo específico: filosofia da arte, percepção

3-) Objetivos: exercitar a capacidade de síntese e de imaginação a partir de mídia escrita; comparação com o produto audiovisual consagrado, percepção de diferenças e proximidades. Pensar aspectos filosóficos dessas diferenças. Produzir uma questão filosófica geral sobre as atividades e uma específica sobre a alteridade e estereotipia.

4-) Encaminhamentos: aulas expositivas, leitura, produção de texto e audiovisual. Textos indicados para estabelecer paralelos entre filosofia e teoria cinematográfica: Bordwell sobre narrativa e estilo hollywoodiano, Aristóteles e as noções de poética, Nagel sobre percepção e Hume sobre gosto, Nietzsche sobre o valor da história para a vida, Stam, sobre imagem eurocêntrica. Apresentação oral e debate de um trecho ou parágrafo da produção de cada aluno. Especificamente serão propostas 3 práticas:

Atividade 1: escrever um texto sobre o imaginado a partir da leitura do roteiro (registro verbal) de “O Cão Andaluz”. Sem ter assistido ao filme os alunos descreverão como imaginam tais cenas. Posteriormente os alunos assistirão ao filme produzido com base no roteiro como uma objetificação da proposta artística embutida no texto e comparam com o que imaginaram..

Atividade 2: assistir uma cena (compreendida a noção de que uma cena conta uma história) e escrever o roteiro dessa cena. Exercita-se aqui o caminho oposto ao da atividade 1, partindo do registro audiovisual objetivo, para o registro verbal escrito pelo próprio aluno. Observação e comparação. Posteriormente o professor fornece o roteiro oficial da cena para comparação.

Sugestões de cenas vão desde filmes narrativamente conservadores como Mulher Maravilha, Pantera Negra, até produções que contemplem situações não necessariamente lineares como em “Cidade dos Sonhos” e “O Silêncio dos Inocentes” (esses dois foram usados na aplicação do projeto) e “A Negra de ...”

Atividade 3: produção de um vídeo (dependendo das possibilidades um curta) a partir de roteiro de um filme não visto pelos alunos. Posteriormente comparação dos vídeos produzidos com a obra oficial do cineasta.

5-) Avaliação: redação acerca do roteiro e dos diferentes níveis discursivos nos registros verbais e audiovisuais; buscar ao menos um aspecto filosófico dessas diferenças; critérios: clareza, coesão textual, criatividade e presença dos principais conteúdos. Texto escrito valor 7,0; leitura de trecho ou parágrafo 3,0.

Número de aulas: 16 a 20

6-) Justificativa pedagógico-filosófica: as atividades propostas aqui integram-se ao campo da estética tal qual é prevista nas Diretrizes Curriculares Estaduais, **DCE's**, documento da SEED-PR de 2008, que menciona a percepção estética a partir de diferentes meios e perspectivas (gosto, inclusive) como aspecto essencial do fazer filosófico⁶⁴. Compreendida atualmente essa atividade também está em consonância com o documento intitulado **BNCC** (Base Nacional Comum Curricular, 2016) onde a disciplina de filosofia foi caracterizada a partir da expressão “estudos e práticas” e enfatiza noções de “interdisciplinariedade” e “estranhamento investigativo”⁶⁵. Tendo em conta tais documentos, mas, para além deles, a presente proposta de aulas justifica-se como uma prática de habilidades investigativas em função de um problema dado: um texto (aqui tomado como registro escrito ou mídia verbal) e seus possíveis produtos subjetivos e imaginativos *contrastado* com um vídeo (registro ou mídia audiovisual) tomado como uma objetificação historicamente datada. Essa objetificação é encarada como uma efetivada entre outras inúmeras possíveis. Simplificadamente poderíamos apontar algumas questões como norteadoras da presente investigação filosófica:

1-) Existe diferença entre a história imaginada “subjetivamente” pelo aluno e o filme “objetivado” pelo consagrado autor?

2-) O aluno poderia produzir outro filme?

3-) Imaginou outro filme?

⁶⁴ Documento da SEED-PR disponível em:

http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/diretrizes/dce_filo.pdf página 59.

⁶⁵ Documento do MEC disponível em: <http://historiadabncc.mec.gov.br/documentos/bncc-2versao.revista.pdf> página 166.

As interdisciplinidades mais óbvias são com a história da arte (vanguarda surrealista) e com língua portuguesa, visto que a produção textual será “testada”. Além disso essa atividade é “propedêutica de estranhamento” para conteúdos de filosofia da arte (Benjamin e Aristóteles), filosofia da mente (R. Scruton – Arte e Imaginação) de filosofia da linguagem e de sucintas noções de semiótica. Especificamente para a pesquisa que ora desenvolvo interessa experimentar a ferramenta própria da teoria cinematográfica, o roteiro, como um ponto de partida para a reflexão filosófica, demonstrar a incorporação desse tipo de texto na relação com conteúdos curriculares próprios da filosofia. No dizer de Hitchcock “acender um pavio” para as reflexões da relação entre imaginação e objetividade.

1.1.1.1 2.3 O caráter filosófico das atividades, ou como diferenciar uma aula de filosofia de outra de artes e português?

Delimitar o caráter filosófico dessas atividades talvez equivalha a produzir filosofia, pois representa apontar a diferença dessa aula com as das disciplinas de artes e de língua portuguesa onde tais propostas praticamente não precisariam ser explicadas, e contam com experiências bem sucedidas de letramento entre esses diferentes registros, verbais e audiovisuais⁶⁶. Justificar ou delimitar a filosofia passaria por apontar suas diferenças com as demais atividades. Eis um dogma que talvez remonte ao próprio Platão: o filósofo não é um artesão, não é um historiador e também não é um tragediógrafo. O que seria ou que restaria para a filosofia?

Alguns milênios de evolução técnica e acadêmica nos levam a compreender a especificidade do conhecimento filosófico a partir das “tags” departamentais adotadas, não sem uma incessante disputa de correntes, com seus respectivos partidos: estruturalistas, existencialistas, fenomenólogos, da linguagem, analíticos e etc. Justificar a existência desses departamentos, e em último caso da própria disciplina na escola passa pela necessidade, não evidente, de afirmar sua diferença, afirmar seu conteúdo próprio. Essa tem sido a tônica, inclusive com louváveis objetivos políticos, por exemplo, a reinserção da matéria nos currículos escolares. Diga-se de passagem que a filosofia,

⁶⁶ Acerca do uso dessas atividades na disciplina de Língua Portuguesa ver, por exemplo, o artigo “ELABORAÇÃO DO GÊNERO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO COM O USO DE MÍDIAS NA SALA DE AULA” de Laís de Souza Ribeiro publicado na Revista “Ao Pé da Letra” da Universidade Federal de Campina Grande, Volume 11. 2 Julho a Dezembro de 2009 onde a autora relata experiência bem sucedida nos termos de um “letramento” nesses diferentes universos escritos.

ainda assim, encontra-se novamente sob ameaça a partir das Reformas propostas por Ministérios não eleitos, como é o caso do atual.

No presente trabalho, porém, as diferenças não são encaradas como um critério inquestionável porque a concepção de filosofia aqui tomada não está comprometida com essa diferença. Dito diretamente, filosofia não tem necessidade de diferenciar-se para adquirir estatuto ético ou epistemológico próprios. Filosofia pode sim ser encarada como uma revisão crítica de práticas produtivas e consagradas de outras áreas, inclusive como iniciação não comprometida ou não competente tecnicamente. Pode-se encarar filosofia como etapa, fundamental ou não, do próprio trabalho científico, artístico ou religioso. Em todas essas áreas há um momento em que um conceito é conectado ou mesmo produzido artificialmente.

A ausência de unanimidade acerca do que define a filosofia é atacada hoje em dia por filosofias que se arrogam a imposição de uma definição objetiva da atividade filosófica. Essas críticas, porém, parecem insinuar uma objetividade que não vai além de esboço. Do fato de que as várias correntes criam uma miríade infinita de perspectivas, e, eventualmente, umas melhores que as outras, derivaria um “decisionismo subjetivo” por parte do professor que certos especialistas pretendem criticar. Essas críticas, cujo intento objetificador e planificador é evidente, nunca chegam a demonstrar seu ponto. E qual seria esse ponto? A suposta objetividade da filosofia. Notadamente seu fracasso provém da impossibilidade de se demonstrar essa objetividade mesmo que esses críticos expressem tanto incômodo com a “pessoalização” da filosofia. Um exemplo desse tipo de crítica encontramos no autor Ronai Rocha que diz:

“A conclusão parece ser essa: já que a identificação da filosofia não é consensual, o professor deve tomar decisões subjetivas sobre o quê ensinar e como ensinar... Em primeiro lugar creio que há a questão que “como sabemos” que não há consenso ou resposta unívoca? Não se segue do fato de que existem muitas metodologias, correntes e escolas, que não há consenso ou univocidade sobre características comuns.”⁶⁷

Poderíamos refazer a pergunta dizendo: como saberíamos se existisse esse suposto consenso? Haveria algum comunicado oficial, a exemplo de algum agência científica regulatória? Vê-se portanto que a questão é polêmica e, de certa forma, esse debate confirma a tese da não-unanimidade da filosofia. Obviamente não se deduz a completa ausência de características comuns,

⁶⁷ Ver blog <https://didicadafilosofia.wordpress.com/2017/08/25/filosofia-e-uma-coisa-que-discute-filosofia-vamos-jogar-a-toalha/> Acesso em 09-04-18.

porém, essas não são excludentes de nenhuma outra disciplina escolar, ou seja, pensa-se em todas as disciplinas do currículo escolar. Talvez a característica mais comum seja a crítica. Ninguém negaria a presença da crítica como ferramenta em qualquer campo do saber e do fazer (o mesmo) humanos. E de certa forma a prática crítica na filosofia não tem compromisso com axiomas e pressupostos de forma automática.

Nesse trabalho, especificamente, o que se pretende é pensar a relação entre o imaginado pelo aluno a partir do roteiro e o filme pronto e acabado, objetificado pelo cineasta, inclusive com uma discussão sobre uma espécie de “sacralização” da filmagem final, no sentido de se cogitar outras visualizações possíveis. Há portanto duas dimensões do problema: a primeira é geral e conecta-se com a pesquisa que desenvolvo no Prof-Filo, de modo amplo, e consiste em mostrar que pode-se “filosofar” e, portanto, exercitar as habilidades supostamente específicas da filosofia, a partir de qualquer artefato cultural; a segunda dimensão é a prática específica do trabalho, uma dimensão empírica das atividades propostas.

No mundo do Cinema, digamos tecnicamente, essa poderia uma “questão de direção”, ou seja, o problema de como o diretor vai de fato filmar aquele roteiro, ou como vai objetificar de uma forma visual aquele universo subjetivo, também visual, embora indefinido, criado pelo roteirista⁶⁸. Essa questão prática poderá ser enfrentada na atividade 3, mas nosso interesse aqui é a relação entre uma imaginação subjetiva e uma imagem pronta, objetiva, inclusive com eventuais retóricas subjacentes, o que abre espaço para se pensar semioticamente a necessidade de alfabetização audiovisual. Explicando: a julgar pelo fato de que produtos audiovisuais contemporâneos podem fazer pela cultura o que os sofistas⁶⁹ faziam pela filosofia à época de Platão deduz-se a necessidade de conhecer minimamente sua sintaxe e retóricas, notadamente ao abordamos o tema “ficção versus realidade”.

A dificuldade talvez seja para apontar claramente uma questão filosófica que pode ser de “possibilidades discursivas” e seus diferentes instrumentos, como extensões coligadas de seus conteúdos. Pode soar obscura essa frase, mas ela provém da inspiração fenomenológica merleau-pontyana segundo a qual o olhar se derrama sobre o objeto olhado ao mesmo tempo que é invadido por ele⁷⁰. O ponto não é nem o roteiro em si, como artefato (martelo) separado do produto final, ou como gênero, o que seria conteúdo de letramento em língua portuguesa, e nem o filme, que também poderia ser abordado em educação artística, mas um certo contraste entre esses dois artefatos e a

⁶⁸ Ver “A Construção do Poético no Roteiro Cinematográfico” de Ana Johan, Curitiba, 2015.

⁶⁹ Não vai aqui, de minha parte a tradicional carga de preconceito anti-sofista. A esse respeito ver “Platao - As Artimanhas Do Fingimento” de Maria Cristina Franco Ferraz (Rio de Janeiro,1999)

⁷⁰ Ver O Olho e o Espírito, Merleau-Ponty.

própria noção de artefato da linguagem como constructo inseparável do universo que produz. O martelo estaria integrado na parede que martelou.

Desse “contraste” pode surgir um “resíduo/ruído”. Nesse pequeno resíduo/ruído entre o imaginado e o objetificado talvez haja espaço para uma reflexão de cunho filosófico, no sentido de se pensar as bases ou o estatuto da imaginação, uma espécie de ontologia infinita de possibilidades dentro do espaço-tempo. A afirmação é vaga porém, traduzível por uma ideia simples: existiriam infinitas possibilidades de combinações possíveis para rostos diferentes, por exemplo, do Dr Lecter em “O Silêncio dos Inocentes”, mas aquela consagrada pelo ator Anthony Hopkins adquire uma espécie de perenidade imposta, como se fosse o único rosto possível.

A fenomenologia da percepção de Merleu-Ponty será tomada como uma perspectiva legítima para se pensar essa relação holisticamente. A noção de holística aqui adotada é simples e remete a uma totalidade e universalidade, característica originária da filosofia na sua ambição científica de universalidade. Ressalte-se que a atividade não está comprometida com a filosofia merleau-pontyana, mas que poderá utilizá-la dentro desse debate essencialmente não-unânime que caracteriza a filosofia. O compromisso maior é com o exame crítico de argumentos. As noções de narrativa em Bordwell e Aristóteles serão igualmente abordadas para fomentar essa reflexão. A perspectiva de “filosofia empirista da mente” de R.Scruton também pode ser objeto de análise para o problema.

1.1.1.1.1 2.4 Uma Estética da alteridade

Por fim a questão estética geral é crucial: organizam-se cenas em roteiros, essas cenas contam histórias que se conectam em relações causais, temporais e espaciais (Aristóteles e Bordwell). A organização de argumentos passa pelo critério lógico e demanda uma sequência quase algorítmica de ações numa estética tradicional, mas pode-se mudar o sequenciamento conforme muda-se o estilo (surrealismo). Uma sequência tradicional deriva para um filme hollywoodiano com um esquema bem definido de 1-) ação; 2-) conflito; 3-) resolução, porém, filmes com outros sequenciamentos são igualmente narrativos do ponto de vista poético embora não obedeçam essa fórmula básica. Mais uma vez é importante ressaltar que a subjetivação do poético escrito é distinta da objetivação imagética audiovisual, esta última inclusive obedece características de uma espécie de linguagem, sintaxe ou retórica própria. Entre essas características próprias da narrativa audiovisual objetificada podemos citar como exemplo fundamental o conhecido “efeito Kuleshov”,

relatado inclusive por Merleau-Ponty, segundo o qual uma sequência de imagens produz uma reação psicológica que pode variar conforme variam as imagens.

A percepção de uma história contada verbalmente possui características que poderiam ser consideradas solipsistas, num sentido comum do termo, ou seja, a percepção e a imaginação de Aquiles a partir da leitura da *Ilíada* é completamente subjetiva para cada leitor, embora todos vejam a sua objetificação no ator Brad Pitt que interpreta o personagem no filme *Tróia* (EUA, 2004). Pode-se discutir inclusive se o ator que objetifica esse personagem mítico é percebido do mesmo modo por todos, o que seria uma espécie de objetividade absoluta. Alguns podem considerar Pitt um homem feio, ainda que ele seja comumente encarado como exemplo de um padrão de beleza, do mesmo modo a incompreensão de certos padrões narrativos podem levar à incompreensão de um filme e ao questionamento, por vezes equivocado sobre suas qualidades estéticas.

Tais reflexões valem para a narratividade artística em geral. Especificamente, ao pensarmos no que chamo aqui de uma “estética da alteridade” pode-se abordar alguns filmes engajados no tema e também debater a partir de textos aquilo que, na teoria cinematográfica mais geral, é encarada como a imagem eurocêntrica, na expressão dos teóricos Ella Shohat e Robert Stam⁷¹. O filme *Pantera Negra* poderia ser usado como exemplo de afirmação de um padrão de herói e de beleza que indica uma alteridade em relação ao hollywoodiano mais comum – homem branco, da cultura dita “ocidental”. A própria noção de imagem eurocêntrica pode ser debatida criticamente. O objetivo aqui é pensar a noção de Bordwell segundo a qual o espectador vai gostar do filme (ou qualquer obra de arte) conforme compreenda os padrões propostos. Nesse sentido valeria comparar o sucesso de um filme como *Pantera Negra*, produzido por um estúdio norte-americano, à uma produção africana propriamente dita como “*A Negra de ...*” obra em que tanto o diretor quanto a protagonista são efetivamente africanos.

Os aspectos centrais dessa atividade combinam questões estéticas com aspectos lógicos ou epistemológicos e mesmo um debate sobre sociologia cultural. A compreensão de que a narrativa, e quaisquer ajustes manipulativos do filme, podem alterar e mesmo complicar o acompanhamento do filme é um ponto importante desse trabalho. Assim, observamos que aspectos como causa e efeito, traços de personagens, ordem e frequência temporal podem contribuir ou prejudicar a compreensão dos padrões da obra, seja ela verbal ou audiovisual e mesmo definir estilos e recepção do público. Dessa forma temos por conclusão que o “gosto” é afetado pela cognição acerca da obra, o que inclui conceitos sobre imagem, estereótipos sociais e raciais e mesmo exercícios mentais.

⁷¹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

História da filosofia vs analítica. Por fim, devo dizer que, embora essa atividade aparentemente seja classificável como pertencente ao campo de uma tradição filosófica analítica e mesmo cognitiva (trata-se do problema da percepção e de como sujeitos interagem com diferentes mídias) o trabalho de hermenêutica do roteiro seguirá um preceito básico do campo da história da filosofia: compreensão inicial da estrutura ou mensagem supostamente própria ao texto. Dito simplificadaamente: o que o autor quis dizer? Há uma lógica interna própria do texto, ainda que “surreal”? Essas questões serão impostas aos alunos num momento imediatamente posterior a imaginação própria do aluno registrada no seu texto.

3 3 BREVES CRÍTICAS PÓS-DELEUZIANAS

O texto *O Ato de Criação* é uma palestra de Deleuze proferida em 1987. Talvez não seja um escopo teórico da obra do autor e nesse sentido trata-se de um pronunciamento mais informal, digamos assim. Com essa ressalva o presente capítulo leva a sério as palavras do filósofo francês ainda que possam contrastar com textos e registros mais “profissionais” e aprofundados. Tomarei como premissa a diferença clássica entre retórica e conteúdo, que remonta ao platonismo, mas partirei de uma relação dialeticamente umbilical entre ambos, inclusive para a defesa posterior da tese de que o sentido é um produto do movimento retórico, enquanto arranjo factual. Ao contrário de Bazin que interpreta o cinema como linguagem eu parto do princípio de que arte é retórica. No limite isso já libera, a meu ver, a relação central da presente dissertação: o cinema como filosofar. Assim, uma pintura, um filme e uma fala, registrada ou não, são fontes de filosofia, de pensamento e de reflexão. Lembremos que o filósofo matricial do ocidente, Sócrates, nada escreveu. Provavelmente Deleuze concordaria comigo nessa estratégia embora talvez ele estabeleça um estatuto mais burocrático na especificidade do conceituar filosofante. É essa burocracia que queremos demonstrar, contestar e apontar ao menos a suspeita de que a arte produz conceitos e também a ciência.

Deleuze inicia seu texto apontando para uma certa compartimentalização das ideias, que são coisas raras e festejadas quando ocorrem, mas que parecem ter sempre um destino previamente determinado, ou seja, quando temos um ideia ela é sempre “para algo”, que pode ser uma área do conhecimento, um assunto, um espaço artístico ou material. Isso significa que temos ideias sempre em certos domínios, podendo ser uma ideia em pintura, em cinema ou em filosofia. Isso significará uma espécie de determinação prévia das ideias, um endereço predeterminado e inescapável, o que chega a parecer um pouco dogmático. Além disso aponta um certo pragmatismo compartimentado das ideias para fins práticos: quem teve a ideia para uma vacina contra o sarampo (ciência biológica) não foi a mesma pessoa que pensou na ideia do fim da escravidão negra (ciência social). Ressalte-se também que aqui parece lidar com uma noção de ideia distinta de conceito, termo que, ao contrário da cultura pop de nossos dias, será monopolizado pela filosofia ou seja, para Deleuze,

conceito é uma exclusividade da filosofia. Nos debatemos para aceitar essa exclusividade, mas por ora, sigamos o raciocínio.

Na sequência o texto tentará responder à pergunta sobre o que é ter uma ideia em alguma coisa, vale dizer, ter uma ideia em algum compartimento específico. O autor afirma que a filosofia não pode ser definida como a capacidade de reflexão em qualquer área, pois para ele, os especialistas ou pelo menos os que conhecem bem as diferentes áreas de atuação, não precisam de filosofia para refletir sobre seus conteúdos, de modo que os que podem refletir sobre cinema ou sobre matemática são os cineastas e os matemáticos. Vemos aqui uma distinção inicial entre reflexão em geral e filosofia especificamente.

Tomemos a liberdade de, nesse ponto, discordar veementemente de Deleuze, independentemente da validade dos demais conteúdos e mesmo premissas a serem apresentadas pela autor na sequência. A filosofia pode sim ser uma reflexão sobre as demais áreas, sobre qualquer área, visto sua própria indefinição consensual. Pode-se acusar de ser uma reflexão rasa, mas não está em jogo a qualidade ou a profundidade do pensamento filosófico, e sim a sua característica central: um questionamento eventualmente empírico-hipotético sobre qualquer assunto, cinema ou matemática, biologia ou política, é filosófico mesmo que não reflita os termos consagrados nas tradições da história da filosofia ou da técnica acadêmica especializada. Uma espécie de vitória do “senso comum” segundo o qual um homem comum pode questionar a matemática ou a arte erudita, ou qualquer outro tema, não necessariamente é um ganho político anti-intelectualista, no sentido fascista, anti-aristocrático ou capitalista, como se poderia entrever por exemplo em Ortega y Gasset e sua obra *A Rebelião das Massas*. Simplificando, a crítica de que o homem comum hoje se arroga uma posição de opinante, notadamente nas redes sociais virtuais, sem conhecer especialistas não pode ser aceita como mero argumento de autoridade.

“As únicas pessoas capazes de refletir efetivamente sobre o cinema são os cineastas, ou os críticos de cinema, ou então aqueles que gostam de cinema.” (Tradução p. 2) A afirmação deleuziana é, de início, peremptória, mas parece amolecer gradativamente... apenas os cineastas (autoridade máxima) em seguida também os críticos (autoridade moderada) e por último qualquer um (ausência de autoridade) que goste de cinema poderia escrever um diário blog sobre o assunto. O filósofo aceitaria a mesma progressiva liberalidade para a filosofia? Ou seja, poderia dizer “somente o filósofo pode refletir sobre a filosofia, mas também o crítico ou historiador da filosofia e por fim qualquer um que goste de filosofia” ?

O mesmo argumento vale para física quântica, para o sistema kantiano ou qualquer outro tema desde onde seja permitido pensar e, conseqüentemente, opinar, ainda que se possa desconfiar da consistência dessas “opiniões” ou julgamentos rápidos e mesmo da noção de que opinar acerca de um determinado assunto seja filosofar ou refletir. Porém é inegável que opiniões ou doxas constituem aspecto de todo filosofar independentemente até mesmo da esquema cético, com seus clássicos problemas para a posição ao longo da história da filosofia. Mesmo uma suspensão do juízo é uma opinião, ainda que provisória.

Poderíamos também questionar o autor do seguinte modo: os cineastas ou os cientistas ou os pintores não precisam de filosofia para refletir sobre seus assuntos? É verdade que a reflexão pode ser um exercício especializado a partir de “dados” exclusivos da matéria, inclusive a partir de informações técnicas, pode inclusive ser uma revisão de papers publicará a que nada ousaríamos chamar de filosofia. Mas será que essa reflexão interna da matéria não seria o filosofar daquele tema ou ao menos um momento filosófico do trabalho especializado ainda que esses profissionais não lancem mão dos termos consagrados da literatura filosófica? Filosofar assim como poetizar não é monopólio de profissionais.

Utilizando a interpretação de Roberto Machado, afirmo uma espécie de “quase militância” de Deleuze contra a representação. Poderíamos aqui afirmar que na ânsia dessa guerrilha o autor acaba por tratar a filosofia como uma especialidade, na busca pela determinação de suas particularidades. Chega a dizer que a filosofia só existe porque tem conteúdo próprio, o que pode refletir uma preocupação com a existência acadêmica da matéria. Mas o fato de que cada ser humano tenha em si tudo o que precisa para filosofar, e digo o autêntico filosofar, não a erudição teórica, não implica a impossibilidade ou a ausência da necessidade de departamentos de filosofia nas universidades e de estudos da disciplina nas escolas. Ao contrário, reforça essa demanda de debate crítico e contudístico até mesmo pela universalidade dessa condição humana, que reflete a necessidade de metafísica para usar novamente a expressão de Ortega y Gasset a que voltaremos em breve.

Seguindo a linha desse nosso pensamento divergente de Deleuze, poderíamos colocar a preocupação justamente nesses termos: embora a filosofia tenha eventuais características como procedimento investigativo ela não pode ser fechada para áreas de variados interesses humanos. Tais áreas por sua vez podem informar e conseqüentemente exigir reformulação de conceitos. Ilustra esse raciocínio a própria revolução copernicana, por exemplo, que exigiu outros conceitos a partir de paradigmas científicos novos. Um novo conceito de “pensamento” e mesmo de “eu” pode

vir a formular-se, por exemplo, a partir das recentes descobertas da neurociência, como sugere o pesquisador Steven Pinker.

Modernamente a definição que a meu ver melhor se aproxima dessa especialidade da proposta deleuziana seria a de Hegel na Enciclopédia das Ciências Filosóficas, onde o alemão afirma em outros termos que filosofar é o dobrar-se do pensamento sobre si mesmo. Não posso afirmar nenhuma filiação explícita de Deleuze ao hegelianismo, mas se levar a sério a perspectiva anti-representação, o pensamento que filosofa se ocuparia de si mesmo sem remeter a qualquer outro objeto. Essa perspectiva, por sua vez, poderia também aproximar Deleuze do que chamo de “kantismo epistemológico” ou seja aquele juízo que estabelece seus próprios termos e não se preocupa em refletir a objetividade, e sim, de certa forma, estabelecer essa objetividade. A razão interroga a natureza não como um curioso pesquisador mas como um juiz prussiano.

Retomando o fio do texto encontramos a afirmação de que a filosofia não é uma atividade que sirva para refletir sobre algo, portanto, ela não é, ao menos nesse momento do texto, adequada ao esquema de uma “ideia para algo...”, externo a ela, tanto que as diferentes disciplinas podem abrir mão da filosofia, nesse sentido, e contentar-se com seus dados e problemas específicos, assim como a filosofia pode encastelar-se nos seus domínios teóricos e lógicas internas (vide Goldshmit). A afirmação de Deleuze é peremptória: “Se a filosofia deve servir para refletir sobre algo, ela não teria nenhuma razão para existir. Se a filosofia existe, é porque ela tem seu próprio conteúdo” (Tradução p. 3)Vejam então qual seria esse conteúdo.

A filosofia só pode constituir-se como disciplina quando comparada a arte, ou ao fazer criativo, ou a ciência, também atividade criadora, mas talvez com características mais rigorosamente perscrutadoras. As coisas que a filosofia faz ou cria são os conceitos. Estes não estão prontos, numa espécie de Éden do mundo das ideias, um pomar de conceitos à espera da colheita. A metáfora é uma sutil crítica ao platonismo inclusive por meio da famosa asserção nietzschiana segundo a qual cristianismo é platonismo para as massas.

Sigamos Deleuze. Não se diz “ei, vou criar um conceito” assim como não se diz “ei, vou fazer um filme”. Nesse sentido talvez a criação de conceitos obedeça a mesma tendência ou esquema da criação de ideias (do qual diferenciava-se, como visto acima) ou seja, cria-se conceitos “para algo”, e essa criação é feita a partir de uma necessidade. Necessidade é o impulso do criador em qualquer área. Não se trata de um trabalho por prazer, mas a partir de uma necessidade, o que evidentemente não exclui o gosto pela atividade. Caberia questionar o autor: qual necessidade mobiliza o filósofo?

Por que o filósofo tem necessidade de inventar conceitos? Se existe resposta à este questionamento ela não aparece imediatamente nesse momento da palestra em questão.

Tudo tem história, diz Deleuze, em sentido geral, mas, aparentemente as áreas possuem diferentes características para essas histórias: na filosofia, são produzidas histórias com conceitos, no cinema produzem-se “ blocos movimento/duração”. Em qualquer caso, se produzimos blocos de espaço-tempo, se é que podemos transliterar assim a expressão de Deleuze, estaremos, diz ele, fazendo cinema. Se inventamos blocos de cores estamos fazendo pintura; a música seria composta de blocos sonoros; a própria ciência seria criadora de blocos de saberes e ou ferramentas.

O autor realça que não vê tantas oposições entre as ciências e as artes. Talvez a oposição suposta seja a de que a ciência constata a realidade enquanto a arte produz fantasias também tendo a realidade como matéria prima. No limite poderia ser a oposição entre real e irreal. Mas sem dúvida que ambas são “fazeres”, ou seja, são atividades que, como tal, fazem coisas.

Não temos certeza se é nesse sentido que Deleuze propõe seu pensamento, mas logo em seguida e até abruptamente ele afirma coisas sobre os eruditos enquanto tece outras generalizações sobre ciência. Mesmo um erudito, diz ele, inventa coisas. E que tipo de coisas? O erudito inventa funções e essas nada tem a ver com conceitos, as invenções específicas dos filósofos. Sem que o autor apresente nesse momento do texto nenhuma evidência acerca dessas afirmações ele ainda acrescenta outras: diz que a noção de conjunto é a base da ciência e que também ela nada tem a ver com conceitos. Os eruditos inventam funções que realizam “correspondência uniforme de pelo menos dois conjuntos”.

Recapitulando temos que: 1- cientistas e eruditos não são tão diferentes de artistas, ao menos os eruditos inventam funções ; 2- funções são correspondências entre conjuntos; 3- conjuntos são a noção base de ciência e nada tem a ver com conceitos; 4- conceitos são exclusividade dos filósofos e 5- ciência é a atividade de correlacionar uniformemente conjuntos e , portanto, a obtenção de novos conjuntos.

Os pontos 3 e 4, conforme o foco desse capítulo, são os mais carentes de justificativa por parte do autor, embora os dois primeiros também precisem ser melhor explicados. Aceita-se que há um ponto comum a todos esses fazeres do tópico 1: artistas, cientistas e filósofos são criadores. O o tópico 2 também parece consensual se concordamos que conjuntos relacionam-se a partir de funções, por exemplo, o conjunto glóbulos vermelhos relaciona-se com o dos brancos, em função de uma perspectiva para o organismo. Mas como aceitar o tópico 3 que um conjunto não seja um conceito? No Fedon, Sócrates discute a ideia de igual, e essa ideia corresponde ao conjunto de todas

as coisas sobre as quais o “igual” se derrama embora ele não seja nenhuma de suas cópias materiais. Aceitemos que ideia, no sentido que aqui extraio do Fédon, não seja equivalente ao conceito para Deleuze.

Um conjunto, diz o autor, nada tem a ver com conceito. Ora, mas um conceito não é o conjunto de diretrizes que se aplica a determinado objeto? Dito de outro modo, o conceito de palavra não subsume o conjunto de palavras? Essa questão não está no texto e antes de respondê-la o autor afirma que a conversa entre cientistas e filósofos só acontece mediante as “atividades criativas de cada um” (página 4). As elucubrações de Deleuze apontam para o fato de que toda criação é solitária, o que pode ser um contrassenso com a realidade da produção conjunta de conhecimentos e invenções, a menos que não se considere tais situações como criativas. Note-se que ele afirma, em seguida, ser em nome de sua criação que um inventor tem algo a dizer a outro, mas essa afirmação também parece não fundamentada, a menos que, sendo generoso com o autor, admitamos que esse passaporte para a fala seja uma generalidade.

A fala a seguir parece ainda mais generalidade e obviedade: o limite de todas as disciplinas criativas e seus respectivos blocos, é o “espaço-tempo”. Novamente nos deparamos com o óbvio e poderíamos perguntar se algo escapa ao limite espaço-temporal, se algo está fora disso. Arrisco a dizer que a experiência artística talvez possa ser um tipo de situação que transcenda o espaço-tempo concreto, mecanicamente mensurável. Vamos explicar isso apelando para aquilo que Bordwell classifica como uma das categorias centrais da teoria cinematográfica: a subjetividade. É bom lembrar que subjetividade é uma categoria que Bordwell associa a uma teoria cinematográfica específica inspirada na filosofia continental e mesmo na psicologia moderna e sua noção de sujeito. Ora relação entre filosofia moderna e sujeito é quase uma unanimidade.

Pois bem, voltemos ao nosso foco: de um ponto de vista subjetivo talvez a experiência artística transcenda o espaço-tempo na medida em que as percepções e sensações de um determinado sujeito possuam um caráter próprio e impossível de ser mensurado objetivamente. Deleuze não se preocupa com isso, pelo contrário, logo depois de dizer que espaço-tempo são “limites” aparentemente incontornáveis, ele cita Bresson como o cineasta que reintroduziu no cinema os “valores táteis”. Novamente a justificativa para tal afirmação que cai do céu é uma trivialidade: o cineasta sabe filmar mãos e faz isso porque necessita, o que aliás caracteriza todo criador pois este “só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (pág. 6). Num certo sentido essa afirmação solta poderia ser aproximada daquelas ideias de Ortega y Gasset segundo a qual ninguém se coloca uma interrogação metafísica ou filosófica se dela não sentir necessidade ou ao menos

perceber sua presença (Sobre o estudar e o estudante). Aquele que não faz a pergunta não se interessa pela resposta. Do mesmo modo quem sente a necessidade procura sua satisfação, talvez até com o mesmo empenho de qualquer organismo vivo na busca de suas necessidades.

Pois bem, dito isso, Deleuze passa a mencionar uma certa proximidade entre Dostoiévski e Kurosawa, apontando um paralelo entre a necessidade que urge em um personagem dos livros com a de outro nos filmes. Esse paralelo nos mostra que mesmo que uma ideia seja algo predestinado ela pode se “reciclar” em outras dimensões, isto é, pode-se emprestar uma ideia literária no cinema e vice-versa. As comunicações entre esses diversos meios nos quais as ideias são cultivadas ou produzidas não estão exatamente impossibilitadas ou mesmo isoladas entre si.

4 4. CINEMA E ALGUMAS VERTENTES DA FILOSOFIA: PLATÃO, HEGEL, INFERÊNCIAS E EXPERIMENTOS MENTAIS.

Parafraseando Heidegger diria que o ponto central de toda empreitada é o começo, ou o recomeço. Assim, ao apontar o problema da relação entre filosofia e cinema já adianto que este é um de vários outros recomeços que fará qualquer pensamento sobre o tema. Aqui não será diferente e o assunto será, portanto, recomeçado visto que inclusive já teve re-começos anteriores no bojo mesmo da presente dissertação.

Hegel defende uma tese plural e polissêmica acerca do começo da filosofia, ou do ponto de partida do filosofar na introdução da livro *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. A minha tese⁷² desse extrato é que não há um ponto de partida privilegiado ou mesmo um ponto qualquer. Filosofia é, para Hegel, um dobrar-se do pensamento sobre si mesmo, e considerando a importância do pensar na existência da espécie humana pode-se dizer que há filosofia desde o início da consciência. Pensar sobre uma ferramenta é pensar sobre o pensar; pensar sobre uma ação ou planejar a produção de um objeto é o mesmo que realizar a própria objetificação. Portanto, um operário apertando parafusos está filosofando, se minhas premissas acerca de uma epistemologia teleológica de causalidades, de relações entre sujeito e objeto, e de uma ontologia, estiverem funcionando em qualquer ação humana, ainda que não explícitas.

Qualquer ponto de partida pode ser um começo para o filosofar. E isso não diz nada acerca da qualidade do pensamento, mas informa alguma coisa sobre seu “mecanismo” ou sobre sua amplitude. Filosofar é ter ciência, é portanto, ser ciência. Evidentemente o trabalho filosófico possui uma economia e uma liberdade de que poucos filósofos abririam mão: não requer/exige um laboratório onde hipóteses sejam testadas à luz de agrupamentos de controle ou de substâncias e estatísticas. Pode-se fazê-lo, como demonstra a própria história da ciência, um derivação aprofundada da especulação filosófica, inclusive com empreitadas ousadas tal qual as de Hume no século XVIII e de Helmholtz, no XIX, que resumo aqui como tentativas de levar ao laboratório os julgamentos subjetivos, mas isso não é nenhuma obrigação de qualquer filósofo.

Evidentemente isso gera uma relação entre alguma noção de pretensa exatidão da ciência e a especulação hipotética livre da filosofia, porém, essa relação não possui nenhum critério definitivo se abrimos mão, por exemplo, de uma qualquer teologia em geral, ou

⁷² Publiquei um artigo na Revista Primeiros Escritos Boletim de Pesquisa na Graduação da FFLCH/USP sobre o assunto em 2001, volume 4.

mesmo hegeliana especificamente: ora pode ser de aproximação, ora de distanciamento e até mesmo de ignorância mútua. Onde ficaria a arte nessa relação?

A afirmação pode ser estranha, mas de fato lanço mão aqui da noção da pensamento de Bergson, que no texto *A Evolução Criadora*, indica um modo de proceder do pensamento que é bastante descentralizado e holístico, e o filósofo francês demonstra esse modo através da noção de “eu” que se constrói como um passado, um presente e um futuro intercambiados: o passado injeta-se no presente e constrói-se a partir “de” e “no” futuro. O passado, como memória recoloca-se como uma bola de neve no presente rolando pelo futuro e incorporando gigantescamente seus elementos. A afirmação, repito, pode ser enigmática, mas não faremos um trabalho de laboratório da cognição humana para comprová-la ou refutá-la, antes, tomaremos como premissa modelar. Qualquer pensamento, mesmo sobre algo que não seja o pensamento, implica numa relação epistemológica, ainda que sejam inferências inconscientes, como afirmava na sua teoria da percepção o psicofísico Helmholtz, acerca do pensamento, e com um conjunto de perspectivas e dobras sobre si mesmo. Parafraseando Nietzsche, julgamos como respiramos.

Assim, quando penso sobre uma bola de futebol ou mesmo sobre objetos que poderíamos confeccionar ou trabalhos a serem feitos, ou mesmo quando faço – executo – esses trabalhos penso e filosofo ainda que apenas a partir de paradigmas inconscientes. O tema requer muito mais desenvolvimento do que esse “prefácio para um livro não escrito”, mais uma vez parafraseando Nietzsche, será capaz de propor. Apenas seus elementos centrais me interessam e podem ser resumidos, inicialmente, a partir de duas questões, uma geral e uma específica.

A primeira questão geral é própria do âmbito da história da estética: arte é fonte de filosofia? Poucas pessoas negariam a possibilidade, embora muitos pudessem querer delimitar essa relação, do mesmo modo que certamente, fariam censuras a relação entre ciência e filosofia que expus acima, e mesmo sobre filosofia e ação humana no senso comum. A resposta a esse problema evidentemente produz uma generalidade: se toda a arte pode ser filosofante, tal qual aceitamos, por exemplo, para a pintura, a escultura, a música, ou a literatura, se excluirmos certa tradição platônica, o cinema, encarado como arte pictórica específica, teria evidentemente essa mesma potência.

Estabelecida essa premissa geral, passo a segunda questão: cinema, aqui entendido como arte é potência de ilustração de conceitos filosóficos ou é um filosofar propriamente dito? Percebam que a mesma pergunta poderia ser feita para a música, para a literatura, o teatro ou a pintura, o que nos jogaria no bojo do problema da arte e da técnica.

Partirei de uma breve historiografia do problema proposta pela filósofa lusitana Suzana Viegas. Acompanharei aqui os principais pontos expostos dessa história num artigo intitulado: *Filosofia do Cinema: do cinema como criação ao cinema como criação filosófica*⁷³. Acompanharei esse texto tecendo algumas considerações sobre os principais aspectos dessa abordagem a partir do debate em alguns autores do contexto anglo-saxônico e suas perspectivas analíticas.

A relação entre cinema e filosofia é uma das questões mais abordadas nas reflexões teóricas de estudos fílmicos, diz a autora. É impossível, dadas as limitações do presente trabalho, produzir um recenseamento de “papers” para comprovar ou não tal afirmação. Podemos, no mínimo, aceitar que é um problema premente e acompanhar o artigo com pelo menos algumas menções: Julio Cabrera, filósofo argentino radicado no Brasil, afirma que Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger representam um time de pensadores que alterou a perspectiva tradicional de filosofia. Tomemos essa perspectiva tradicional a partir do Fédon de Platão onde Sócrates faz uma apologia da morte como libertação da alma e acusa o corpo de ser um entrave no caminho do conhecimento⁷⁴: “... *acaso alguma verdade é transmitida ao homem pela vista ...?*” O corpo atrapalha e apenas por meio da racionalidade pode-se chegar ao conhecimento da verdade. O pensamento puro é o paradigma do verdadeiro conhecimento. O corpo nos inunda de paixões e imaginações que atrapalham qualquer possibilidade de verdade. As ideias em si mesmas, o belo em si, o bom, o justo jamais são visíveis para os olhos.

Quando Sócrates interroga Glauco perguntando “o que é igual?” ele não aceita como resposta um exemplo específico de igualdade, um qualquer exemplo concreto de igualdade. Dois pedaços de madeira podem ser iguais, ou semelhantes se preferirmos, o que nos levaria ao mesmo esquema de problematização do semelhante, mas eles não são o Igual. Caso o Igual não exista estaríamos dizendo algo absurdo sobre dois pedaços de madeira, ou seja, dizendo deles dois algo que não exista, praticamente afirmando o não-ser. Evidentemente, o Fédon, com sua maturidade inspirada em Parmênides não concordaria com a possibilidade de afirmar o “não-ser”.

A epistemologia proposta por Platão tem, portanto, um retrospecto parmenidiano e um prospecto aristotélico, se podemos falar assim, qual seja a prevalência da lógica dedutiva, afirmadora de uma premissa e uma conclusão universal, por oposição à indução que pode

⁷³ 8º Congresso LUSOCOM. Universidade de Lisboa.

⁷⁴ Versão digitalizada da obra da Coleção Os Pensadores, Platão, na página 116 do arquivo PDF disponível em:

<https://projetoaletheia.files.wordpress.com/2014/05/os-pensadores-platc3a3o.pdf>

Consulta em

25/09/2019.

descrever premissas e conclusões específicas. Se o “Igual” não existe haveria uma redução ao absurdo, um labirinto linguístico, pois falaríamos algo que não existe sobre certos objetos, em última instância um discurso falso típico da sofística. Se existe, se é algo em si, então ele é “diferente” dos objetos sobre os quais se derrama e que são caracterizados por ele por meio da participação (teoria dos conjuntos) em parte de sua natureza. Em si mesma a natureza do Igual precisa ser própria, real e perfeita: a ideia de igual, que não carece de imagem, e é o modelo produzido pelo demiurgo que o artista copia como um terceiro grau da verdade. O Livro X da República esclarece essa distinção: a forma ou ideia de cama seria o primeiro e absoluto grau da verdade, a cama de madeira produzida pelo marceneiro seria uma cópia em segundo, enquanto a cama desenhada pelo pintor estaria reservada como cópia da cópia num terceiro grau da verdade.

A Alegoria da Caverna, no Livro VII, é explícita nessa concepção da imagem como ilusão e engano. Ainda que o seu próprio modo de explicação seja “visual” ou imaginário, em última instância ela propõe que o mundo real seja composto de não-imagens, mas de ideias exclusivamente pensáveis, coordenadas entre si, segundo uma hierarquia onto-epistemológica que tem o Sol como único elemento central, a própria luz, sem sombras, a suprema ideia de “Bem”. Uma tal fonte, evidentemente, cega qualquer vista, e no caso da Alegoria, prescinde da sensação visual de qualquer objeto específico, e de todos em geral.

E aqui retomáramos o fio da meada proposta por Susana Viegas no seu artigo sobre cinema como ilustração versus criação, a ser abordado em profundidade no próximo capítulo dessa dissertação. Faço essa retomada a partir desse paradigma não muito referenciado – trata-se da minha interpretação da história da filosofia: o pensamento filosófico seria a busca incessante de um ponto de vista global, um conceito englobante que economizaria qualquer entrada individual visto que todas estariam nele previstas. Assim eu resumo o impulso inicial e boa parte da história da filosofia de caráter teórico: teleologias epistemológicas que facilitariam o domínio. Ocorre que a pedagogia do exemplo muitas vezes se impõe como necessidade: o ver para crer, digamos assim, ou mesmo descrever. E um filme, um quadro ou um conto, podem muito bem exemplificar determinadas situações que a filosofia muitas vezes propõe de forma abstrata.

A tentação do exemplo, diz Viegas, é quase irresistível. Poderíamos enumerar filmes e seus respectivos problemas filosóficos: *Doze Homens e Uma Sentença* (EUA, 1957) para um problema ético, uma aproximação possível com a própria situação de Sócrates, na Apologia; *Brilho Eterno de Uma Mente sem Lembranças* (EUA, 2006) para pensar uma filosofia da mente; *A Alma do Osso* (Brasil, 2004) com a questão da natureza humana; *Midnight Family*

(EUA, México, 2019) que é a melhor exemplificação que já vi da crítica de esquerda ao neoliberalismo de mercado derivado, em última instância do contratualismo jusnaturalista, da livre concorrência.

Esse último, por sinal, é perfeito para explicar um ponto difícil com os quais qualquer crítica ou defesa do livre mercado se debate: uma espécie de teleologia abstrata. Pois bem, o filme “registra” de maneira o mais objetiva possível a partir dessa aproximação, excessiva talvez, dos personagens envolvidos. Todos resultam da privatização do serviço de saúde pública do México, de décadas de políticas neoliberais impostas ao país pela cartilha econômica do FMI. Qualquer pessoa de esquerda poderia dizer que essas imposições resultam nocivas em solo de desigualdades sociais gritantes, assim como alguém de direita, com inspiração na competição, poderia defender a eficácia da concorrência. Pois ambas as perspectivas tem demonstração de caso concreta expostas no filme.

Os exemplos são quase infinitamente abundantes. Recentemente vimos a série *The Good Place* (EUA, 2016, episódio 2x06⁷⁵) filmar um paradoxo ético da escolha entre opções torturantes: um trem pode atropelar uma criança inocente ou cinco trabalhadores. Qual seria a escolha? Esse dilema é filmado, ou seja visualizado, o que impõe uma camada imagética para o problema como se assim ele se tornasse mais escruciante e mesmo elucidativo. Ora, a própria Alegoria é modelo dessa estratégia educativa.

Filmes como os de Tarantino, por exemplo, bem poderiam ser encarados como experiências mentais acerca de possibilidades históricas. Essas experiências possuem valor para parte da filosofia, de origem analítica, onde são consideradas fontes de ricas elucubrações filosóficas e até mesmo uma propedêutica imprescindível⁷⁶. Bacurau (Brasil, 2019), por exemplo, premiado filme de Kleber Mendonça, também poderia suscitar a reflexão sobre a construção de imagem, ou a revisão da imagem do homem cordial brasileiro. Embora essas temáticas possam aproximar-se mais da sociologia elas possuem um componente filosófico por excelência: a questão da construção da realidade que se passa com as cenas visualmente presentes em cada obra. Mesmo a abertura de 2001 *Uma Odisseia no Espaço*, de Kubrick, espécie de não imagem, ou desorganização imagética, é visível, ou seja, filmes dão visibilidade específica à essas questões.

⁷⁵ Disponível em https://youtu.be/Jwb_svTrcOg. Acesso em 25/09/2019

⁷⁶ Apenas para esboçar um quadro dessas experiências poderíamos partir da própria Alegoria da Caverna, passando pelo “demônio” ou “gênio maligno” de Descartes, até chegar a autores contemporâneos como Putnam (*The Meaning of 'Meaning'*, 1975), Searle e mais especificamente Thomas Khun em *A Function for Thought Experiments* (1977) disponível em: [https://fenix.ciencias.ulisboa.pt/downloadFile/563087392375031/\[Thomas_S._Kuhn\]_the_essential_tension.pdf](https://fenix.ciencias.ulisboa.pt/downloadFile/563087392375031/[Thomas_S._Kuhn]_the_essential_tension.pdf) pág. 132 do arquivo digital PDF, consulta em 25/09/2019.

No limite um filme é um experimento mental que transporta o espectador para determinada situação, e, embora possamos falar de suspensão da descrença com a ficção, também não se pode sustentar que exposto ao cinema o sujeito abra mão de suas faculdades cognitivas. Nesse sentido poderíamos citar ao menos três brilhantes ensaios sobre o tema que sustentam argumentos úteis para a perspectiva da presente dissertação.

O primeiro intitula-se “Temores Fictícios” do americano Kendall Walton⁷⁷ onde o autor se debruça sobre o medo sentido por um espectador num filme de terror. Resumi esse argumento como um paradoxo entre sensação/percepção/emoção *real* frente a objeto *artificial*. Walton propõe a saída a partir da noção de faz-de-conta que efetivamente pode atuar até mesmo quando revemos um filme cujo final já conhecemos e acordamos de reativar essa brincadeira de modelo infantil a fim de sentirmos novamente aquelas emoções como se fosse a primeira vez. Fazemos de conta que esquecemos, é um acordo com a lógica interna do filme.

Um segundo artigo chama-se “Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção” de Murray Smith onde fundamentalmente o teórico demonstra o falso consenso em torno da ideia de que perdemos a consciência ao sermos expostos à ficção, como se estivéssemos diante um sonho por mais eficaz que seja a obra que produz essa ilusão onírica. Ambos os textos apontam analiticamente como a experiência mental compartilha faculdades, percepções e juízos em nos “dois estágios”, realidade e artificialidade, supondo que são espaços separados ou contíguos.

Por fim pode-se mencionar o artigo de David Bordwell intitulado “Senso Comum + Teoria Cinematográfica = Teoria fílmica do senso comum?”. Resumidamente esse texto investiga a possibilidade de um arsenal perceptivo universal, o que daria algum conteúdo tanto à metáfora da gramática cinematográfica quanto a do cinema como esperanto cultural de Griffith e que corrobora toda uma perspectiva acerca da cognição durante um filme: as inferências cognitivas e morais nunca se desligam, mesmo quando se considera a suposta suspensão da descrença, necessária para aceitarmos um jogo de faz de contas em algumas narrativas.

⁷⁷ Teoria Contemporânea do Cinema, pág. 113.

5 5. UM DEBATE ABERTO ACERCA DO CINEMA: ILUSTRAÇÃO OU CRIAÇÃO FILOSÓFICA?

No artigo de Susana Viegas seu ponto central é a possibilidade deleuziana de uma nova imagem do pensamento através da arte do cinema, uma perspectiva aberta pela filosofia de Deleuze. Pode-se supor que essa imagem possui certo caráter teórico-abstrato, ainda que signifique uma forma de imaginar o pensamento e vice-versa pensar a imaginação. Numa síntese arbitrária, proponho aqui que possa resultar numa imagem-pensamento ou pensamento-imaginado, na trilha da esquema cinematográfico do pensamento proposto brilhantemente por Bergson.

O pensamento, deduzo, é uma ação dinâmica, um recorte seletivo, um relevo específico, um entrecruzamento de memórias da imagem e de inferências perceptivas e morais. Praticamente tudo isso pode ser dito de um filme e de suas narrativas.

A autora menciona inclusive uma espécie de filão literário específico cujo modelo, ancorado no papel pedagógico das questões filosóficas, materializou-se em obras do tipo “A

Filosofia e The Matrix” ou “Hitchcock e a filosofia”, um tipo de reflexão que faz uso do cinema para ilustrar ou estimular determinadas possibilidades de pensamento. A arte cinematográfica seria secundária nesse caso, e talvez possamos pensar numa linha desde o seriado The Good Place que, didaticamente propõe o dilema moral do trem, sem propriamente uma linha ideológica muito definida explicitamente, passando por toda a filmografia de propaganda televisiva, também pelos filmes da guerra fria, até chegar em Eisenstein e Griffith, que, com mais ou menos consciência, produziram obras engajadas em temas bem delimitados politicamente.

No filão de análises filosóficas de filmes como ilustração prevalece a ideia do privilégio pedagógico da imagem. Poderíamos voltar à frase clichê: uma imagem vale mais do que mil palavras e, embora os autores dessa linha possam ser mais sofisticados que isso, é inegável que essa base ancora suas opções por obras fílmicas como pontos de entrada supostamente estimulantes e didáticos para a filosofia, tornando-a, inclusive, acessível às grandes massas de público.

Na trilha de autores como Susana Viegas, Jacques Aumont, Thomas Wartenberg, Noell Cärroll, Gilles Deleuze, Julio Cabrera e Daniel Frampton procurarei expor diretamente o seguinte problema: a arte cinematográfica teria apenas a função de ilustração de conceitos de terceiros, ou seja um privilégio pedagógico, um didatismo da imagem instrumentalizada? Seria essa a única possibilidade filosófica do cinema e da arte? O cinema seria, para aproveitar a imagem da epígrafe, uma mera ponte? Ou teria potencial filosofante?

Esse capítulo está dividido em cinco subcapítulos abordando cada autor essencial com suas respectivas teses. O inglês Thomas Wartenberg, de que falo no **primeiro subcapítulo**, defende uma tese moderada nesse embate, e propõe que mesmo a ilustração é uma forma de se filosofar, ou seja, quando um filme tenta acompanhar uma dada teoria ele acaba por propor algo singular acerca daquela teoria; veremos isso no exemplo do filme Tempos Modernos que o autor menciona para defender seu ponto de vista. Wartenberg debate com Platão, como um absoluto contraditório da filosofia por imagens de um lado, e com Mulhall como defensor ardoroso da outra ponta, ou seja a defesa completa dessa possibilidade no cinema

Em seguida, no **segundo subcapítulo**, abordo o norte-americano Noël Carroll cuja perspectiva é bastante rica porque, a partir de uma fértil posição cética, ele propõe um sistema em que a arte cinematográfica estaria impondo seu objeto auto-reflexivo, uma característica que me parece muito próxima da perspectiva de Hegel acerca da filosofia, ou ao menos da forma como interpreto a proposta hegeliana, onde o filosofar é um dobrar-se sobre si mesmo (ver Enciclopédia das Ciências Filosóficas); além disso Carroll propõe que o cinema de

vanguarda, talvez possamos entender como experimental, teria o privilégio exclusivo dessa possibilidade; ele também é responsável por uma provocante imagem acerca do cinema que, diferente do cinema como comentário expansivo de uma dada teoria, aproxima-se do historiador da filosofia; além disso a curiosa demanda por um único exemplo, ou seja, Carroll propõe que se encontrarmos um único exemplo de filme filosofante isso seria suficiente para comprovar a tese.

O **terceiro subcapítulo** é dedicado ao pensador francês Jacques Aumont, uma sumidade em teoria cinematográfica, e que realiza um trabalho bastante esquadrihador na questão da teoria. Abordo seu famoso artigo sobre o tema onde ele questiona sobre a possibilidade de um filme ser um ato de teoria. As razões para esse conteúdo são quase óbvias: se estamos buscando saber das possibilidades filosóficas do cinema não podemos nos esquivar de pensar acerca da definição tradicional de teoria e seus registros. O problema da verbalização, ou da diferença de registros entre falas, textos, de um lado, e imagens e filmes de outro, já aparecerá no ceticismo de Noël Carroll, mas é o Aumont quem fala diretamente sobre possíveis diferenças e limites culturais das definições de teoria, pensamento e filme. Aumont oferece características bem definidas da teoria e realiza as aproximações que julga possíveis com o cinema. A inspiração deleuziana de Aumont é uma hipótese a ser pensada.

No **quarto subcapítulo** abordei sumariamente as perspectivas de Deleuze, tomando como referência o roteiro da filósofa lusitana Susana Viegas, uma especialista no assunto. Antevendo as demandas do quinto e último capítulo tentei apontar que a filosofia de Deleuze ainda entendia o cinema como uma fotografia, sem demérito algum dessa técnica, do pensamento. Nessa “metáfora” pretendi inserir um aspecto empoeirado na taxonomia deleuziana do cinema mesmo que seu “diagnóstico” seja ainda bastante atual. O capítulo não faz jus a obra do filósofo francês mas pretende apenas ser uma provocação àquelas ilações muito diretas que Deleuze faz entre cinema e pensamento e, principalmente a partir de Viegas, de sua perspectiva pedagógica, qual seja, a de que o cinema obriga a pensar o impensado. Pedagogia curiosamente próxima de Platão e sua ação de arrancar o homem da caverna.

No **quinto e último subcapítulo** tento apontar como a proposta de uma filosofia de Daniel Frampton foi, ao menos em vários de seus termos essenciais, antecipada pelo filósofo argentino Julio Cabrera, e também ela é ambiciosa mas também problemática. Novamente sigo o roteiro proposto por Susana Viegas e também a reflexão da brasileira Deise Quintiliano, para indicar que Frampton quer ir além de Deleuze mas não realiza propriamente uma superação de conteúdo. Talvez possamos dizer que ele supera o francês na proposta que

não é um retrato propriamente, para usar o termo da técnica mãe, mas anterior do cinema, e sim um filme do pensamento. Essa perspectiva me parece fecunda, mas ficarei feliz apenas em apontar que ela “regride” ao ponto de partida de Deleuze: a filosofia de Bergson e seu entendimento do mecanismo cinematográfico do pensamento. Bergson não será objeto desse artigo, porque sua extensão já ultrapassa padrões comuns para esse formato. Apenas pretendo mostrar, a guisa de conclusão, que esse debate possui diversos aspectos. Levamos a sério a dúvida hiperbólica de Descartes ainda que ela seja posteriormente “desinflada”. Esse levar a sério a questão – não sem o riso nietzschiano – é o objetivo do último capítulo quando a tensão da questão, discutida em minúcias em cada um desses “sub-artigos”, pode finalizar num anti-clímax: não há uma resposta definitiva, mas o debate permite ao menos contribuir, humildemente, para a colocação dos termos de uma “nova” epistemologia que dê conta da ubiquidade da imagem¹ em movimento na sociedade atual.

5.1 5.1 WARTENBERG E A POSIÇÃO MODERADA:

ILUSTRAÇÃO/ATUALIZAÇÃO COMO FILOSOFIA NO CINEMA

Thomas Wartenberg numa artigo intitulado *Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy*⁷⁸ defende uma tese moderada nessa disputa entre ilustração versus criação filosófica, segundo a qual o uso do cinema como *springboard* para discussões filosóficas não é necessariamente negativo, embora acabe por tomar partido de uma toda estrutura epistemológica acerca do pensamento. A distinção inicial desse texto do filósofo inglês poderia ser resumida acerca do registro: filosofia é verbal e argumentativa enquanto cinema é composto de histórias e sua narratividade. Ressalto que a própria noção de narratividade é problematizável (vide Bordwell entre outros) pois ela remete à uma instância verbal (fábula e syuzhet, por exemplo, para usar algumas categorias propostas pelo americano) pois a imagem pode ser interpretada como uma percepção não configurável em palavras ainda que elas sejam sempre possíveis.

Wartenberg defende que o cinema como ilustração pode ser fonte de *insights* filosóficos importantes e inclusive ser uma espécie de degrau para um grau superior de constatação dessa relação. Inicialmente a vantagem de sua tentativa é também seu problema pois a noção de cinema como veículo da filosofia poderia ainda remeter a metáfora a uma teleologia, ou seja, o cinema levaria à algo para além dele. Essa problematização evidentemente pode ser

⁷⁸ Disponível em <https://www.jstor.org/stable/i370952> Vol. 64, No. 1, Winter, 2006 Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy, página 19. Consulta em 25/09/2019

apontada para a arte em geral. O autor pretende defender que mesmo esse ponto de partida é fecundo e que a dicotomia possa talvez ser superada.

A primeira objeção ao *filosofar cinematográfico*, digamos assim, provém de um prejuízo milenar oriundo da *Alegoria da Caverna*, de Platão, cuja crítica, como apontamos aqui inicialmente trata a imagem quase como um artifício sofisticado que, utilizando-se de crenças e emoções, induziria ao erro e mesmo à completa impossibilidade do pensar racional⁷⁹. O problema não estaria tanto no fato de que a filosofia faça uso de imagens constantemente, mas verificar em que medida a imagem é um filosofar. Se, por um lado, ela é inerente ao estilo literário de Platão em Kant por outro, a imagem está praticamente excluída de qualquer necessidade a priori do conhecimento puro.

A discussão pode derivar para uma analítica das imagens essenciais e não-essenciais numa determinada argumentação, pois o próprio Kant faz uso de alegorias, digamos assim para expressar-se. Wartenberg concentra-se sobretudo na Alegoria da Caverna com a intenção de verificar em que medida ela é uma mera ilustração da sua metafísica. Cada aspecto da Caverna e das sombras é colocado em paralelo com a aparência das coisas que vemos por oposição às formas ideais não visíveis e apenas pensáveis. Na medida que demonstra a dificuldade que qualquer poderia sentir frente a essa metafísica a Alegoria é um experimento mental. Nessa medida ela constitui-se numa experiência específica ou particular, como todo experimento mental é sentido, que deriva para uma conclusão universal. E aqui Wartenberg aponta um caminho para, parodiando Arthur Danto, pensarmos uma filosofia no/do/sobre/através do cinema.

Stephen Mulhall, em sua obra *On Film*⁸⁰ defende a ideia de que filmes não são meros ornamentos de problemas filosóficos, mas sim ação pensante em si. Filmes como a série *Alien* (EUA, 1979, diretor Ridley Scott) formariam um contributo próprio ao pensamento, ou seja, são pensamento filosofante, especificamente sobre a identidade humana, na esteira do cogito inaugurado por Descartes mas até mesmo em sentido diverso e próprio, como qualquer filosofar sobre o assunto. Wartenberg afirma porém que esse argumento, embora perspicaz, não demonstra a especificidade como essa forma cultural, o cinema, pensa propriamente, para

⁷⁹ Ver Christopher Falzon *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*, página 17 disponível em: https://books.google.com.br/books?id=14fNzSOk52kC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Consulta em 30/09/2019.

⁸⁰ Disponível em https://s3-us-west-2.amazonaws.com/tandfbis/rt-files/docs/SBU4+Humanities+and+Focal/Repcap+extracts/Philosophy+Groundbreaking/9780415441537_extract.pdf. Consulta em 30/09/2019. Diz expressamente na página 19 do arquivo digital: *Such films are not philosophy's raw material, nor a source for its ornamentation; they are philosophical exercises, philosophy in action – film as philosophizing.*

além de desenvolver uma questão já proposta anteriormente na filosofia. A observação de Mulhall é citada expressamente:

*"I do not look to these films as handy or popular illustrations of views and arguments properly developed by philosophers; I see them rather as themselves reflecting on and evaluating such views and arguments, as thinking seriously and systematically about them in just the way that philosophers do.... They [the films] are philosophical exercises, philosophy in action-film as philosophizing."*⁸¹.

Aparentemente teríamos aqui um subproblema: existiriam imagens sérias e filosofantes por oposição à imagens meramente populares? Evidentemente isso derivaria para um problema específico da crítica cinematográfica e suas ponderações acerca de filmes de arte versus filmes de consumo, mas esse não é o ponto no momento. Há também a própria questão de uma suposta outra sub-dicotomia: entre pensamento sistemático e não sistemático. A história recente oferece versões da filosofia que não são necessariamente organizadas em sistemas como os tomistas, kantianos ou hegelianos. Pensadores como Nietzsche e mesmo Wittgenstein seriam exemplos nessa linha.

O problema da ilustração para Wartenberg consiste na sua utilização como meio, ou seja, nunca é fim em si, mas sempre meio para algo. Tal aspecto remete ao problema da intencionalidade. O autor menciona edições do clássico da literatura de Mark Twain *The Adventures of Tom Sawyer* onde algumas figuras podem servir para prender a atenção de leitores distraídos, mas essas imagens nunca substituem a imaginação própria que verte da forma literária. Outros exemplos podem ser em sentido contrário, como as obras Alice no País das Maravilhas ou mesmo Harry Potter que teriam imagens compondo os livros e de certa forma direcionando a imaginação dos leitores. Ainda assim o texto manteria sua prioridade por contraste às imagens como meros complementos.

Na filosofia há poucos exemplos disponíveis de ilustrações presentes em textos filosóficos: Arthur Danto, quase uma exceção à regra, é mencionado com seus abstratos diagramas ilustrativos⁸². A regra mais comum consiste em utilizar imagens em livros didáticos e certamente esses padecem do problema da simplificação. Manuais de biologia – Wartenberg cita livros sobre pássaros – são um ramo que pode exigir ilustrações. Nesses casos não há uma hierarquia epistemológica entre imagem e descrição, pois as ilustrações são parte essencial

⁸¹ Wartenberg página 6 do arquivo digital.

⁸² DANTO, Arthur, Artworld, disponível em https://is.muni.cz/el/1421/jaro2014/IM088/Danto__1_.pdf Consulta em 30/09/2019

das obras. Kant é citado com sua observação acerca da necessidade das “construções” na geometria, uma espécie de antecipação do argumento de Wartenberg segundo o qual ilustrações podem ter significativo poder de produção epistemológica ou mesmo ontológica nos casos em que não se pode apontar subordinação entre imagem e palavra. Vale lembrar que mesmo as produções filosóficas de “ponta” não são necessariamente originais ou contribuições para o avanço de impasses filosóficos; historiadores da filosofia produzem pensamento ao “ilustrar” certos autores ou demonstrar seus pressupostos. Assim, a ideia de ilustração em cinema não é uma rubrica de inferioridade.

Feita essa introdução Wartenberg debruça-se sobre um exemplo icônico: as cenas de abertura de *Tempos Modernos* (EUA, 1936) de Chaplin. Essa abertura, segundo o autor, é a ilustração perfeita da noção de alienação presente na filosofia de Marx. O filme utiliza um artifício muito explorado pela cinematografia de Eisenstein, conhecido como “efeito Kuleshov” ao qual nos referimos em capítulos anteriores⁸³. Esse “truque” consiste na junção de duas imagens distintas, justapostas seguidamente, de modo que forma-se na mente do espectador um terceiro significado produto da associação: um rebanho de ovelhas rumando para o matadouro é seguido de uma multidão de seres humanos acotovelando-se no caminho para o trabalho. Talvez a cena não seja uma ilustração de uma teoria mas sem dúvida realiza uma afirmação séria sobre a condição humana. Essa afirmação é suficientemente filosófica?

Marx escreve na obra *Manuscritos Filosóficos-Econômicos* que o trabalho é externo⁸⁴ ao trabalhador ou seja não pertence ao ser do trabalhador e representa uma negação “mortifica sua physis e arruína seu espírito”. O trabalhador só se sente junto de si fora do trabalho e nas funções que lhe restam para viver, todas similares às dos animais, as necessidades fisiológicas: comer, beber, procriar. O homem não é dono de seu trabalho, ele é quase uma máquina.

O ponto para Wartenberg é que essa última afirmação de Marx, segundo a qual o homem se perde de tal forma que transmuta-se em máquina, é uma assertiva bastante imprecisa e provavelmente metafórica. Todos concordamos que é de fácil entendimento, porém, valeria a pena questionário sobre seu significado: como seria uma pessoa-máquina?

O filme de Chaplin fornece uma interpretação concreta ou precisa se quisermos desses conceitos de alienação de Marx. A teoria é própria de um contexto pré-fordista, mas o filme nos mostra a sua aplicabilidade num esquema de linha de montagem e vigilância. As cenas se desenrolam de modo que vemos as necessidades humanas mesmo suprimidas ou

⁸³ Ver CARRIÈRE, Jean-Claude, *A Linguagem Secreta do Cinema*.

⁸⁴ Capítulo: Trabalho Estranho e Propriedade Privada, Editora Boitempo, página 82, 2004, tradução Jesus Ranieri.

hierarquizadas com as máquinas tal qual apêndices. Ainda assim isso não fornece uma solução ao problema de pensar como humanos transformam-se em máquinas. O filme acaba por fornecer uma interpretação dessa questão ao mostrar as engraçadas cenas do corpo de Chaplin movendo-se como um autômato. Marx não fornece detalhes sobre como as fábricas maquinizam seres humanos, *Tempos Modernos* sim. E segue sendo uma demonstração da teoria marxista num ambiente diferente daquele em que ela foi gerada – contexto histórico do século XIX – mas mantendo, precisamente o grau de denúncia que ela produziu, ou seja, deterioração do corpo primeiro e da mente logo em seguida: o personagem sai apertando parafusos sem conseguir distinguir padrões do mundo em que vive.

O filme consegue através do humor transmitir uma informação que talvez não pudesse ser alcançada por nenhuma outra via, quer seja uma descrição verbal ou uma fotografia. A ilustração aqui alcança um patamar talvez superior de comunicabilidade de uma questão filosófica. Para Wartenberg o filme abre a possibilidade de um pensamento sobre o corpo e sobre a mente humanas que a teoria por si só não fornece. Assim, ainda que outros aspectos possam estar misturados na obra, como por exemplo, o interesse pelo humor de Chaplin, é inegável que há uma reflexão filosófica séria ao lado desses aspectos que também justificam assistir a obra. Por fim, Wartenberg parece propor algum ceticismo quando à noção de filmes possam filosofar, embora, justamente seu ponto de maior relevância seja mostrar que a dicotomia entre fazer e ilustrar possa não ser tão determinante. Uma ilustração, por fim, pode ser um pensar filosófico no/através/do cinema.

Tempos Modernos é um exemplo entre tantos que Wartenberg menciona: “...filmes como *Rashomon* (1950) de Kurosawa, *O Sétimo Selo* (1957) de Bergman, *Crimes e Pecados* (1989) de Woody Allen e *The Matrix* (1999) dos irmãos Wachowski, não só foram capazes de levantar questões filosóficas como de avançar com respostas⁸⁵”. Talvez uma diferenciação relevante seja no modelo de registro. Uma palestra gravada em vídeo não implica em muitas especificidades cinematográficas, embora seja possível falar de uma *mise en scene* de qualquer produto imagético, fictício ou documental.

O problema talvez possa ser re-colocado (de novo) nos seguintes termos: um filme pode propor considerações filosóficas que não possam ser expressas em termos verbais? O filosofar cinematográfico assim como o artístico seria um meio exclusivo para as questões que propõe?

De fato esse é um problema amplo, e sua colocação tem que aspecto, ao menos parcial, retórico. Explico: interrogar por um pensamento puramente cinematográfico poderia exigir a réplica acerca de um pensamento puramente verbal. A depender da noção de pensamento as

⁸⁵ Susana Viegas, página 869.

respostas podem variar. A meu ver, porém, o pensamento é essencialmente comunicante e moldável conforme a mídia em que se manifesta, mas isso não pode comprometer sua dinâmica similar a de líquido em vasos comunicantes. Aliás, a metáfora dos vasos aqui é limitada pois ela pressupõe uma essência do pensamento e nada garante que seja assim, isto é, que o pensamento seria algo em si, que transita por diferentes meios mantendo sua natureza (líquida) intacta; tendo a pensar que ele na verdade é combinação de conteúdo e forma.

5.1.1 5.2 Carroll e o pensamento na arte de vanguarda

Noël Carroll é mencionado por um curioso ceticismo acerca da possibilidade de filosofia audiovisual: “... *um (um único bastaria, grifo) exemplo é suficiente para dirimir dúvidas céticas sobre a possibilidade de produzir filosofia completamente por meios da imagem em movimento*”⁸⁶. Assim, para o filósofo americano um único modelo bastaria para convencê-lo acerca dessa possibilidade. Produzir filosofia original e não apenas recontar a já existente ou mesmo filmar filósofos em atividade. Ou seja Carroll procura um aspecto em que a arte do filme produza algo como filosofar. O cético vai atacar essa empreitada com várias impossibilidades, a primeira seria a própria dicotomia entre a particularidade do caso filmado e a universalidade que é a pretensão do conhecimento filosófico. Um filme pode até produzir crenças justificadas sobre determinado caso, mas dada a impossibilidade de forjar crenças justificadas universais ele estaria automaticamente interdito como fonte de conhecimento filosófico.

Se a ideia de Carroll sobre o cinema auto reflexivo estiver correta pode-se dizer que isso afirma um ponto muito próximo do que se pode antever, por exemplo em Hegel acerca da filosofia entendida pelo filósofo alemão como um dobrar-se do pensar sobre si mesmo. Repito aqui o que já disse acima: boa parte do que é possível afirmar sobre a arte em geral, qual seja a sua capacidade de pensar, refletir e criticar seus mecanismos e lógicas internas, também vale para o cinema especificamente. Vale também, é bom lembrar, para a ciência e seus “mecanismos” de correção.

A reflexão do americano sobre as possibilidades filosofantes do cinema tem um ponto precedente, que antecede esse dobrar-se. Segundo ele, seria a concessão possível que um cético faria a arte do cinema: filmes serviriam para apresentar contra-argumentos capazes de refutar determinadas teses filosóficas. *Crimes e pecados* (EUA, 1989) de Woody Allen

⁸⁶ Noël Carroll *Philosophizing through the Moving Image: The Case of "Serene Velocity"*. Tradução minha.

serviria, por exemplo, para contradizer a tese filosófica de que o crime não compensa. Função próxima do que propõe o professor Alexandre Noronha Machado⁸⁷ (UFPR), que atribui aos filmes a capacidade filosófica de questionar crenças fundamentais. Carroll propôs essa tese como uma concessão do cético ao cinema, mas ressalta que ela não vai nada além desse limite. Para além disso e mesmo quando se propõe a ser a apresentação de uma dada teoria como o caso dos filmes *Secrets of Soul* (Alemanha, 1926) que pretendia expor a psicanálise ou *Mecânica do Cérebro* (URSS, 1926), de Pudovkin, cujo intento era ilustrar a psicologia de Pavlov, acabam por não possuir a suposta impessoalidade da teoria, pois representam escolhas subjetivas.

Carroll atribui à Clement Greenberg a concepção segundo a qual o minimalismo é um movimento artístico cujas bases gerais estão assentadas justamente sobre noção de arte como uma forma de crítica e de investigação das condições de possibilidade da arte. Vale dizer condições de cognoscibilidade e de expressividade unidas em qualquer artificialidade. Dito de forma simplificada é um cinema sobre cinema.

A arte minimalista em geral teria uma capacidade filosófica inerente pois significa a capacidade de realizar um comentário sobre si mesma e uma provocação ao espectador para que observe sua posição em relação ao artefato ou seja reflète sobre suas estratégias e mesmo sobre nossas condições de possibilidade de acesso à arte. *Serene Velocity* (EUA, 1970) seria o protótipo dessa potência filosofante do minimalismo no cinema, alicerçada numa espécie de interação pensante entre sujeito e objeto.

A grande premissa desse panorama de Carroll parece-me contestável: ele parte da premissa de que o minimalismo possui exclusividade nessa interatividade. Ora, poderíamos começar contestando a partir das próprias considerações de Deleuze acerca do neo-realismo expressão direta de um pensar cinematográfico, a imagem-tempo. Seguirei, no entanto, mais alguns passos dentro de sua lógica.

Carroll aponta no minimalismo uma espécie de essencialismo da arte. O resultado é um meta-cinema, talvez tão pensante quanto a própria metafísica ocidental. Contesto esse diagnóstico porque parece-me que também o cinema narrativo, passando pelas vanguardas, cinema arte, até o hollywoodiano, e através de variados estilos, o audiovisual reflète sobre seus meios, estratégias e conteúdos. *Janela Indiscreta*, filme hollywoodiano por excelência, é exemplo de um cinema que pensa sobre a própria condição de percepção e cognoscibilidade do filme sem abrir mão de uma narrativa e de todos os adornos diegéticos ou não: o protagonista emula o voyeurismo do espectador numa sala de cinema.

⁸⁷ Ver Blog.

Segundo Carrol, no entanto, é o minimalismo que constrói essa busca pela essência do cinema. Andy Warhol e seu *Império* (EUA, 1964) bem como *Serene Velocity* de Ernie Gehr (EUA, 1970) seriam exemplos paradigmáticos dessa arte. Divide então o movimento em ao menos duas linhas ou estratégias gerais: a **primeira** é a explicitação da forma, descrita como eventualmente arte geométrica de galeria, e tendo como expoente *Line Describing a Cone* filme de 1973 produzido por Anthony McCall. O filme parece caracterizar um tipo de arte abstrata⁸⁸ cujo principal interesse para Carroll reside na capacidade de lidar com a linguagem cinematográfica. O ponto central da obra é sua capacidade de, dinamicamente, demonstrar que a projeção e modelagem de luz é supostamente uma característica essencial da arte do filme. A obra tem essa característica meta-pedagógica, legibilidade quanto a forma, e é quase uma espécie de dissertação que expõe suas premissas ou, repito, a *forma* de sua metodologia, um típico capítulo introdutório, se pudermos especificar a analogia com a dissertação.

A **segunda** linha estratégica do minimalismo em cinema expõe filmes sistemáticos com esquemas de apreensão simples: *Nostalgia*⁸⁹ (EUA, 1971) de Hollis Frampton é o protótipo adotado por Carroll desse tipo de obra. Nele um conjunto de fotografias é queimada uma por uma e em paralelo acontece uma narração acerca da história de cada foto; a sugestão relaciona-se com a passagem do tempo. Enquanto observamos a fotografia anteriormente descrita queimar ouvimos falar da que veremos a seguir. O efeito do intervalo de tempo entre a descrição e a imagem serve para alertar-nos para sobre uma suposta diferença categórica entre a linguagem verbal e a imagem como sistemas de símbolos. “*Nenhuma das descrições*” diz Carrol “...nos prepara totalmente para as fotos que encontrarmos posteriormente.” Assim, a obra chama nossa atenção para uma espécie de incomensurabilidade de palavras e imagens. Num contexto histórico de intenso investimento na semiótica e no entendimento do cinema como linguagem o filme de Frampton funciona como uma delimitação dessa relação ao destacar a dimensão fotográfica do cinema; de igual modo é um filme de legibilidade de sistema. Dito de outro modo, se o *Line Describing a Cone* reporta a forma de trabalho, quase um capítulo sobre metodologia, *Nostalgia* parece propor um *sistema* a ser abordado. Por sistema compreendo quase a como delimitação de um objeto.

Império (EUA, 1964) de Andy Warhol segue linha parecida acerca de um sistema simplificado pois consiste basicamente em ligar a câmera e apontá-la o que por si só impõe uma reflexão meta-cinematográfica.

⁸⁸ Ver por exemplo a seguinte experiência: <https://youtu.be/5wiTHbBfy3s>

⁸⁹ Ver filme: <https://youtu.be/voMDL1TgTh4>

*Serene Velocity*⁹⁰ ((EUA, 1970) de Ernie Gehr possui legibilidade em ambos os sentidos, **forma** e **sistema**. Consiste praticamente numa pintura minimalista de um corredor que pode ser um hospital ou uma escola, com a câmera fixa numa posição com linhas geométricas para o centro da imagem, ou seja, a forma, entendida como as linhas que desenham o quadro, é perfeitamente legível. A linha horizontal da imagem é reta, mas constantemente quebrada por um reajuste do zoom que dá a impressão de movimento inerente ao equipamento cinematográfico, e essa seria a sua legibilidade quanto ao sistema, ou seja, seu objeto. Estou tomando a noção de sujeito e objeto no sentido inaugurado pela modernidade cartesiana, e tomada como paradigma epistemológico básico.

Um dos pontos centrais do filme de Gehr é justamente a ilusão de movimento que ele pedagogicamente expõe. A princípio a obra parece estática, mas a sequência de zooms gera um efeito de movimento que é fenomenologicamente percebido por qualquer espectador e geralmente interpretado como um comentário sobre a arte cinematográfica por conhecedores dos pressupostos teóricos. O próprio título do filme remete a noção de imagem em movimento que constitui os filmes: frames estáticos – Serene – justapostos em velocidade dando a ilusão de movimento – Velocity. O filme portanto pensa-se enquanto meio e finalidade. A sequência de imagens estáticas e em movimento convida o espectador a refletir sobre a diferenciação entre fotografia e cinema. Trata-se de um filme que faz jus ao termo experimental, é uma filo-experiência pensante.

A tese proposta é de que o filme de Gehr pertence ao conceito de cinema. Apenas uma observação prévia: Carroll elabora uma precaução acerca da noção de que a filosofia seja inteiramente conceitual, mas essa precaução ressalta que toda filosofia deve ter um aspecto conceitual, de forma inerente, embora não exclua categoricamente uma eventual dimensão empírica. Assim, voltando à tese sobre *Serene Velocity*, ele seria uma obra que expõe a própria conceituação da cinematografia, ou seja, dobra-se sobre suas próprias características (ver minha tese sobre Hegel como um dobrar-se do pensamento sobre si mesmo, um pensar-se⁹¹), uma espécie de auto-denúncia, ou desvelamento. E faz isso apontando para a característica do movimento no cinema. E faz isso num momento histórico em que os debates focavam justamente na característica fotográfica do cinema.

Serene Velocity poderia ser pensado como uma dialética expressamente vivaz entre o movimento e o estático ao mesmo tempo que afirma a dinâmica enquanto “desilusiona” o

⁹⁰ Ver filme em: <https://youtu.be/f28OB8NgvNg>

⁹¹ Breve Panorama da Introdução à Ciência da Lógica: o que é e por onde começar a filosofia, Primeiros Escritos – FFLCH/USP edição nº 4, 2001 , pagina 101.

próprio mecanismo do movimento, ou seja, demonstra seu mecanismo de ação – o ajuste de zoom nas lentes – em ação, se me permito mais uma redundância.

Além disso o filme antecipa, em 1970, uma abordagem acerca do cinema – sua ênfase no movimento – que somente seria teorizada 9 anos depois por Arthur Danto em seu artigo “Moving Pictures”⁹². *Serene Velocity* articula um conceito geral de cinema a partir de um caso singular, ou seja, realiza um movimento de universalização abstrata da proposta: o movimento é um elemento essencial da cinematografia e essa conclusão, embora seja empírica, é conceitual. O fato de o filme ser um exemplo único, na opinião do autor, não invalidaria a possibilidade conceitual, visto que essa não é uma indução a partir de inúmeros casos. Esse argumento é curioso pois parece que para o autor apenas essa obra possui as características de obra conceitual o que me parece exagero se observarmos outros estilos ou gêneros e mesmo exemplos de filmes narrativos. Sua defesa, porém, parece pertinente, visto que um filme filosofaria do mesmo modo que experiências mentais são instrumento e ambiente de hipóteses filosóficas.

Um contra-argumento cético seria a ausência de argumentação no filme. *Serene Velocity* é, de fato um filme silencioso. Outras obras poderiam exemplificar uma espécie de filosofia de papagaio, tal como *The Fountainhead*⁹³ (EUA, 1949) uma tentativa de exposição da filosofia do objetivismo da filósofa norte-americana Ayn Rand que expressou-se inicialmente através do romance que serviu de base para o filme. Talvez o exemplo mais prototípico desse tipo de iniciativa seja o projeto de Eisenstein de filmar *O Capital* de Marx e toda uma reflexão sobre cinema militante que, no Brasil poderia abordar desde *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964) até *Bacurau* (Brasil, 2019) embora talvez essas obras fossem exemplo de teorizações sociológicas muito indiretas.

Podemos também retomar aqui a menção ao clássico *12 Homens e uma sentença* (EUA, 1957) onde argumentos parecem imiscuir-se com as imagens: uma ética embutida numa epistemologia quase cartesiana: a sentença precisa partir de uma certeza indubitável, justamente aquilo que o filósofo francês persegue nas *Meditações*. No filme de Lumet os argumentos são apresentados verbalmente, mas as imagens compõem uma retórica imagética é indiscernível do suposto conteúdo e imprescindível para o avanço da investigação, espécie

⁹² Disponível em <https://philpapers.org/rec/DANMP-3> e parcialmente em <https://books.google.com.br/books?id=DxltPsYgeDwC&pg=PR3&lpg=PR3&dq=Philosophizing+Art:+Selected+Essays+pdf&source=bl&ots=SAYbMDdp8I&sig=ACfU3U0G1E4jZIMEuyvWQH17z9YRIkn dPg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjXmZbNof7kAhVPDrkGHYXgDOK4ChDoATACegQICBAB#v=onepage&q&f=false> Apesar da proposição anterior de Arheim em 1934, Danto seria o primeiro filósofo técnico a propor essa noção.

⁹³ Disponível em <https://vimeo.com/129783975>

de epistemologia do experimento mental pelo qual os jurados irão compor seu veredito e portanto para o pensamento que ali se processa. Alguns teóricos poderiam reduzir tudo que disse acima ao termo “narrativa” e essa redução faria o argumento funcionar menos.

Poderíamos inclusive retomar o argumento de Wartenberg aqui para pensar como o cinema serviria justamente como contrargumento de uma determinada tese. A obra de Lumet poderia apontar na sua conclusão um elemento que nos fizesse pensar que toda a posição a que nosso pensamento é conduzido, no sentido da inocência do réu, estaria errada. É uma possibilidade de diálogo com os argumentos do filme e ao mesmo uma interação “patológica” acerca da nossa posição diante deles.

O ponto é que argumento não é necessariamente verbal ou num sentido muito restrito, discursivo. Por exemplo, no caso de uma cena imaginária em que um marido ciumento pede a mulher onde está guardado o revólver, Carroll propõe como um contra-argumento imediato e intuitivo com a tese de que “nunca se deve mentir”.

O experimento mental é uma forma argumentativa porque através de sua retórica conduz o pensamento do espectador por meio de suas próprias crenças e capacidades reflexivas. O “Véu da Ignorância⁹⁴”, classico experimento proposto por Rawls em sua obra *Uma Teoria da Justiça* é considerado como um argumento para todas as proposições daquela filosofia política. Assim, nada impede que uma obra fílmica obtenha status similar visto que, como visualização ou imaginação, faz avançar uma ou várias determinadas conclusões. Mesmo a diferenciação possível com uma teorização filosófica suposta possuidora de objetivos definidos e previamente conhecidos não pode desautorizar o experimento mental oriundo da arte com objetivos mais obscuros. Nem mesmo a possibilidade de experimentos que permaneçam abertos deve ser considerada uma objeção completa às possibilidades filosofantes de obras de arte. O fato de uma dada filosofia possuir uma exegese explícita não significa que outros meios filosofantes devam obrigatoriamente sair do implícito.

As próprias possibilidades de interpretações variadas seriam um contributo, senão para o conhecimento filosófico estabelecido, ao menos para o fazer filosófico enquanto avanço investigativo. Encontrar o mito do eterno retorno de Nietzsche em obras como *Feitiço do Tempo* (EUA, 1993) ou mesmo na série *Boneca Russa* (EUA, 2019) embora sejam gratas surpresas, seriam no máximo apresentações de conceitos pré-existentes. Há aqui um objeção possível se cotejamos a perspectiva de Carroll com Wartenberg: uma atualização interpretativa pode constituir contributo para uma dada questão da filosofia, sem que deva ser obrigatoriamente original.

⁹⁴ RAWLS, John, *Uma Teoria da Justiça*, Martins Fontes, 2000, paginas 12-24.

Carroll também enfatiza a perspectiva hegeliana, embora não no mesmo sentido que propus como auto consciência reflexiva, mas como uma análise “... *do estado da sociedade em termos do jogo de forças dialético, interpretando a interação e a mutação de fatores que se manifestam em um filme*⁹⁵”. Esse aspecto do hegelianismo é tido, porém, como crítica social ao invés de filosofia pura, o que evidentemente pode ser uma objeção dogmática. Caso não aceitemos que a filosofia seja puramente conceitual então o foco nesse jogo interativo que o cinema propõe poderia contar como filosofia desde a própria interpretação do conteúdo dos filmes. A peça de Pirandello *Seis Personagens à Procura de um Autor* (Italia, 1921) é mencionada como um exemplo de obra em que o próprio debate acerca da diferença entre personagem fictício e real verte diretamente da obra. Podemos mencionar, em sentido próximo, a genial série *Fleabag* (Reino Unido, 2016) expressão audiovisual da quebra da quarta parede também é rica nas possibilidades interpretativas quanto às distinções entre ficção e realidade. Evidentemente isso é exclusividade desse ou daquele exemplo, e desde sempre o cinema utiliza a “realidade” mesmo em falsos documentários para conduzir reflexões anti-dogmáticas.

Em *Fleabag* a personagem interage com a câmera quase como se estivesse conversando com o espectador e há um momento em que um outro personagem percebe essa conversa de modo que a protagonista fica espantada com essa percepção e o próprio personagem, com suas características religiosas, parece produzir um subentendimento acerca do aspecto sobrenatural dessa quebra. Evidentemente, como vemos a partir de Bordwell, o espectador mobiliza julgamentos implícitos instantâneos com os quais se debate a fim de produzir um sentido nessa interação. Não farei elucubrações específicas sobre essa cena de *Fleabag*, que é quase um desfecho genial da série, mas menciono-a apenas como exemplo das possibilidades argumentativas e perceptivas do cinema. Estabelecer uma lógica interna desse tipo de cena ou até mesmo de outras obras, talvez até mais complexas, como o excepcional filme *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* (EUA, 2004), é um tipo de atividade extremamente similar aquilo que faz um historiador da filosofia e tomo aqui partido pela posição de que isso é fazer filosofia, visto que o minucioso trabalho de clarear uma frase, um conceito, ou um lógica, significa reavivar um autor ou recolocá-lo no jogo do debate.

Esse tipo de extrapolação inferencial, para usar um termo que Bordwell menciona, é consistente com um jogo filosófico oriundo da mídia cinematográfica, do mesmo modo que o historiador da filosofia produz a partir da mídia textual. O mesmo que se fala ou escreve sobre textos originalmente produzidos em papiros, e que no entanto, falavam para além de seu

⁹⁵ Carroll, página 182, tradução minha.

suporte material, historicamente datado, pode-se fazer de um filme como *Serene Velocity*, produzido em película, mas que diz algo sobre a natureza do cinema mesmo nos nossos dias quase completamente digitais. Assim como faz o historiador da filosofia que pode limitar ou amplificar a letra do discurso estudado, o mesmo pode acontecer com uma análise cinematográfica, inclusive com uma arqueologia palimpsestica de interpretações.

Desse modo *Serene Velocity* seria um caso particular de filme mas que define uma característica essencial da arte como um todo: a imagem em movimento. O exegeta que se debruça sobre o alcance desse tipo de obra também faz filosofia de modo similar ao historiador que produz análises estruturais de texto, obedecendo, negando ou mesmo atualizando sua lógica interna.

Caberia aplicar essa espécie de arsenal de análise que Carroll desenvolve a filmes de outras vertentes e gêneros. Tenho a intuição de que os grandes momentos do cinema como arte pensante vão além da arte abstrata. Poderíamos apontar inúmeros exemplos, mas pelo menos desde Eisenstein, passando pelo expressionismo alemão, por De Sica e todo o neorealismo, por Tarkóvski, os clássicos americanos, o surrealismo de David Lynch, as obras pensantes de Béla Tarr, a capacidade de expor a alteridade que tem seu auge num cineasta como Apichatpong, até o cinema contemporâneo, com certeza as obras sintetizaram e determinaram interações culturais de suas épocas e de aspectos para além de seu tempo. O leitor desse texto logo percebe a subjetividade e o arbitrário, e poderia ele mesmo apontar um itinerário próprio de exemplos de obras e gêneros.

Carroll por seu lado é bastante econômico: basta que um único exemplo de que o cinema filosofe exista para que essa possibilidade seja real. *Serene Velocity* é essa prova que ele perseguia. Ao contrário deste intérprete sua visão acerca da filosofia é bastante aristocrática, se é que posso usar esse termo perigoso para o caso. Para ele a maioria das tentativas nesse sentido são filmes que meramente ilustram teses filosóficas, decantadas quase sofisticadamente, de filosofias a serem localizadas. Afirma não ter produzido nenhuma estatística nesse sentido mas assevera que os exemplos genuínos de filosofia através do cinema parecem, para ele, raríssimos: “... *It is my intuition that authentic cases are rare*”⁹⁶. Não descarta a possibilidade de acontecer essa riqueza filosófica que muitos, inclusive eu, veem em filmes narrativos. Chego a defender que há filosofia, julgamentos cognitivos, epistemológicos e obviamente morais, até mesmo em *Velozes e Furiosos* (EUA, 2001), filme de ação absolutamente raso. O filósofo americano, porém, conclui que na vanguarda modernista localizamos seu lugar por excelência pois “... *estipulou, como sua missão, o*

⁹⁶ Página 184

*interrogatório reflexivo de sua própria natureza - um projeto filosófico [por excelência], se alguma vez houve um.*⁹⁷”

O foco no cinema de vanguarda de Carroll é um bom argumento para demonstrar a natureza filosófica da arte cinematográfica, inclusive seguindo o critério que estabeleci como hegeliano. Pode-se, porém, a contrapelo do artigo acima utilizado, buscar em outras vanguardas e gêneros as mesmas potências. O surrealismo de *O Cão Andaluz* (França, 1929) e as trilhas de possibilidades do efeito Kuleshov com que dialoga é um exemplo. Mais recentemente obras como *Uncle Boonmee* (Tailândia, 2010) cuja noção de alteridade em relação ao ocidente é impressionantemente ilustrada, e *O Cavalo de Turim* (Hungria, 2011)⁹⁸ dão vazão à essas potencialidades ainda que repletos de narrativas discursivas. Quero dizer, não somente a imagem, digamos desprovida de discurso possui potência reflexiva. Este último por sinal é uma perspectiva exemplar do problema anteriormente proposto: um ponto de partida específico, percurso filosófico do particular ao geral. A magnífica obra de Béla Tár retrata o episódio que marca o início processo de decadência mental de Nietzsche em Turim, pode-se dizer seu apocalipse mental.

A cena, talvez lendária, do momento em que o filósofo alemão, já demonstrando sinais de certa senilidade, defende um cavalo que está chicoteado por um camponês. O filme em preto e branco começa com legendas – o recurso ao discursivo verbal explícito foi largamente explorado no primeiro cinema, notadamente no mudo – contando essa pequena lenda sobre o “adoecimento” mental de Nietzsche, mas então, talvez ao contrário de uma expectativa possível de que o filme vá focar na filosofia do alemão de forma geral, ele embrenha-se numa espécie de sub-história: o destino do cavalo. A partir disso, mas não como mero pretexto, a obra e Tár realiza uma imersão no conceito de “eterno retorno” e suas angústias subjacentes atualizando a “aplicação” do tema ao contexto específico da família que “protagoniza”. Tudo o que o Wartenberg disse sobre Tempos Modernos e Marx aqui poderia ser repetido com “O Cavalo de Turim” e Nietzsche, talvez com uma maestria ainda mais ampla no sentido trágico da experiência que o espectador é conduzido a vivenciar.

5.1.1.1 5.3 Aumont e os limites do cinema/teoria: filmes são capazes de especulação, de sistematicidade, e de força explicativa?

Aproximações como as anteriores podem ser confrontadas com algumas questões propostas pelo filósofo Jacques Aumont num artigo intitulado “*Pode um Filme Ser um Ato de*

⁹⁷ Página 184, tradução minha.

⁹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HmVPhDuYmQA>

Teoria?”⁹⁹. Apresentarei sucintamente as objeções e obstáculos que o francês propõe, de forma não dogmática, diga-se de passagem, no início do artigo: “*Como todo obstáculo intelectual, também esses funcionam como um convite à sua compreensão.*” São três objeções iniciais: a primeira é quase banal e afirma que “teoria não parece ser algo divertido”; a segunda caracteriza-a como de alcance social incerto; e, por último, a terceira afirma que a definição de teoria é complexa.

Ainda que abdique ou não atribua peso ao problema da diversão Aumont contesta: teorização é coisa exclusiva da linguagem. Aponta para uma preferência de termos: ao invés do espectador de filmes realizar uma “*leitura*” ele compõe “*atos de espetaturas*”¹⁰⁰. Não parece exatamente uma demonstração de que o filme seja desprovido de linguagem, mas certamente vamos aceitar que não é exclusivamente verbal e sequer abstrato, no sentido de um texto escrito alfabeticamente.

O pensar, diz o francês, admite a percepção sensível e mesmo os afetos. Sendo assim, a teses moderada de Wartenberg, que classifico, como “ilustração atualizadora/desveladora” e a “auto-reflexão” de vanguarda de Carroll, estariam, ambas no conjunto “pensar” e não no “teorizar”; este por sua vez, é do âmbito da *abstração*, do *esquema* e do *modelo*; posso acrescentar o paradigma; o teorizar realiza essas ações num espaço sem imagens e com limitações as vezes auto-impostas. Aumont propõe que *conceito* – subentende-se atividade essencial ao teorizar – está do lado do corte ao invés do fluxo. Mas, será que numa filosofia que pretenda capturar a dinâmica do conceito, in loco, isso seria aceitável? Penso aqui na tradição que vai de Heráclito até a dialética hegeliana, onde o pensar é pensado como movimento, o que conectaria essa perspectiva não a uma fotografia do “estado” mas num filme do “fluxo” do pensar.

Aumont insiste em três obstáculos para a consideração do filme como ato de teoria: o *hábito*, que resume com a noção de que assistimos filmes não pela teoria; a *essência* segundo a qual o filme não é uma organização discursiva e a *finalidade*, ou seja, o filme seria, para usar a expressão do autor, irresponsável, ou nos termos em que compreendo, sem uma finalidade definitiva, ou objetivo, como um objeto qualquer é demarcado numa dada teoria.

Poderíamos propor que o espectador de cinema busca uma teoria. Lanço mão aqui de uma definição do filósofo francês Luc Ferry cujo centro é a ideia de que filosofia seria uma busca por orientação na vida de maneira imanente, ou seja, sem recurso à transcendência que

⁹⁹ Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/issue/view/638/showToc> Dossiê Cinema e Educação, consulta em 07 de outubro de 2019.

¹⁰⁰ “Ato de espetatura (l’act de spectature) é um conceito desenvolvido pelo semiótico canadense Martin Lefebvre (1997), em substituição ao conceito de leitura, para pensar a relação que o espectador estabelece com o produto audiovisual (Duarte, 2006, p. 498)” (Nota dos tradutores)

é essencial à outra forma de orientação na vida, a religiosa¹⁰¹. A noção de orientação pressupõe a de um “estar no mundo à deriva”, e buscando alguma bússola para a experiência de viver. Tenho consciência do caráter indireto desse argumento, mas, se pensarmos, apenas hipoteticamente, no que o espectador sempre busca num filme qualquer, inclusive nos comerciais, veremos que há um desejo de uma narrativa organizada e que organize a mente, o foco do pensamento, ao menos no período de duas horas. Evidentemente a linha de pensamento que estou propondo vai de Epiteto¹⁰² e seu manual para a vida no século I, inspiração de Ferry, até uma tese de Helmholtz, no XIX, guardadas as proporções e atualizações técnicas. Com objetos diferentes, seriam ambas teorias. Esse argumento é provisório e limitado, mas por ora deve ser apenas a abertura de uma possibilidade: a de que o hábito de expor-se à obras de arte, comerciais ou não, pode significar uma busca por um argumento-afetivo. Continuemos com possíveis respostas às objeções de Aumont.

Num artigo intitulado “Por Trás das Câmeras: A Decupagem Cinematográfica Como Inscrição Discursiva¹⁰³” um conjunto de pesquisadores do discurso propõe que os filmes transitam em diferentes níveis de linguagem e apontam para o fato de que “*a própria câmera fala*”, ou seja, há um âmbito discursivo em qualquer imagem. Inegavelmente há uma sintaxe imagética, como espero ter demonstrado ao dedicar um capítulo inteiro, anteriormente, ao cineasta Jean-Claude Carrière, que poderia talvez ser resumido ao princípio da montagem/edição/construção como o estabelecimento de uma narrativa “linguística”.

Quanto à “finalidade” é possível pensar que toda estória, ou toda narrativa, ainda que visual, possui um objetivo, mesmo que não demonstravelmente matemático, digamos assim. A diferença para uma teoria seria de que esse objetivo não possui garantias, mas a peserguição à ele é bastante acirrada, notadamente se pensarmos na indústria cinematográfica hollywoodiana e suas metas financeiras, de um lado, ou um obcecado artista de vanguarda de outro.

Aumont tem outros argumentos mais sofisticados, digamos assim, para responder à essas minhas réplicas rudimentares. Para começar ele propõe uma distinção entre o filme como ato de teoria, ou semelhante à teoria, se quisermos, e outras três espécies de atos para o cinema: 1. manifesto, 2. inovação e 3. gesto crítico. Cada uma dessas posturas produz obras

¹⁰¹FERRY, Luc, *Aprender a Viver*, Editora Objetiva, 2006.

¹⁰²O Enquirídio de Epiteto. Trad. Aldo Dinucci; Alfredo Julien. São Cristóvão, Sergipe: EdiUFS, 2012, disponível em: a800309.us.archive.org/9/items/OEncheiridionDeEpictetoEdicaoBilingue/enchbifinal26.04.12.pdf

¹⁰³*Por trás das câmeras: a decupagem cinematográfica como inscrição discursiva*, autores João Flávio Almeida, Dantielli Assumpção Garcia, Lucília Maria Abrahão e Sousa, Maria Beatriz Ribeiro Prandi in *Discursos Fotográficos*, v.12 número 20, 2016.

significativas. Filmes **manifesto** são poucos e tem um caráter combativo, quase a imposição de um recorte programático para determinadas vertentes. É o caso de “*O Homem e a Câmera, Arnulf Rainer ou O Filme já Começou, obras radicais que pretendem redefinir inteiramente o cinema*”¹⁰⁴. São filmes que também produziram **inovação**, mas esta pode acontecer em outras obras mesmo com pretensões mais modestas, ou seja, é mais ampla. E por fim, filmes podem realizar comentários sobre outras obras cinematográficas, ou seja, realizar o **gesto crítico**. São ações possíveis porém insuficientes para produzir teoria.

O primeiro motivo para esse impossibilidade é que, apesar das pretensões iniciais (década de 20) do cine-língua, o cinema não é uma língua, como bem demonstrou a crítica semiótica. Mas serve para pensar, concede Aumont, o que é algo diferente de caracterizá-lo como linguagem. Em Deleuze o cinema seria uma nova arte e portanto um novo instrumento para o pensar mas também um novo modo de pensar. Antes dele Epstein, segundo Aumont, teria feito a primeira compreensão inovadora do tema ao mostrar que o cinema é inteligente por pensar o tempo¹⁰⁵ de modo diferente e inclusive por ser um pensamento original sobre o assunto. Em *L’Intelligence d’une Machine e Esprit de Cinéma*, Epstein apontou essas características e contribuiu para pensarmos as possibilidades do cinema, mas também acaba por esclarecer que os filosofemas não são tão simples, ou seja, há muita dificuldade para um exegeta ou um dragomano¹⁰⁶ dizer qual é a filosofia proposta.

Elie Faure e seu *Esprit des Formes* [História da Arte: O Espírito das Formas] de 1927 cria outro patamar de debate, e seria, segundo Aumont, uma das principais fontes da noção de filosofia como ilustração de filosofias. A obra passa a propor uma lógica das imagens, mas, ainda que renegue uma noção de mundo das formas, essencialista, acaba por substituí-lo por formas próprias, também difíceis de serem decifradas dada a sua abstração. O resultado, porém, é que a lógica da imagem passa a ser encarada como um instrumento, inclusive para projetos exageradamente metafóricos, como o do *O Capital* de Marx que Eisenstein pretendia

¹⁰⁴Página 22.

¹⁰⁵“*A máquina de pensar o tempo*: Um outro mérito surpreendente do cinema é multiplicar e abrandar imensamente os jogos da perspectiva temporal, levando a inteligência para uma ginástica que lhe é sempre penosa: passar do absoluto arraigado a instáveis condicionais. Neste ponto, ainda, esta máquina, que estica ou condensa a duração, demonstrando a natureza variável do tempo, que prega a relatividade de todos os parâmetros, parece provida de uma espécie de psiquismo. Sem essa máquina, não veríamos materialmente o que pode ser um tempo cinquenta mil vezes mais rápido ou quatro vezes mais lento do que aquele em que vivemos. Ela é um instrumento material; sem dúvida, mas com um jogo que oferece uma aparência tão elaborada tão preparada para o uso do espírito que já se pode considerá-la um meio pensamento, **um pensamento segundo regras de análise e síntese que, sem o instrumento cinematográfico, o homem teria sido incapaz de realizar.**” EPSTEIN, Jean, in *A EXPERIÊNCIA DO CINEMA*, Ismail Xavier (organizador), 1983, página 289. Grifo meu.

¹⁰⁶Expressão de Aumont, página 23.

filmar. Astruc e sua noção de câmera-caneta também cria um projeto nesse sentido, entendendo o cinema como uma linguagem abstrata. Sua “utopia”, porém, “...*não encontrará seu termo e sua justificativa senão bem mais tarde, em Marker, em Godard, em Farocki, e talvez em Snow ou nos Gianikian.*”¹⁰⁷

A imagem pensa, ou o cinema pensa. Em brevíssima genealogia dessa questão, Aumont aponta um conjunto de autores que são todos a mesma base para esse problema: “... *Lyotard (1971), Schefer (1980; 1997), Deleuze (1981), e nas iniciativas paralelas de dois jovens pesquisadores cuja energia foi decisiva: Georges Didi-Huberman e Nicole Brenez.*”. Schefer considera que uma imagem é uma modalidade do pensamento, uma categoria pré-verbal “... *são, por si mesmas, uma maneira de compreender e de apreender o real*”. Se esse resumo de Aumont estiver correto as imagens seriam, na perspectiva de Schefer, uma forma infantil de interagir com mundo, uma espécie de brinquedo de dominação. Lyotard, por seu lado, vê a imagem como uma potência vital original e comum à todas as imagens, proposta evidentemente hipotética.

O resumo acima, diz ele, visava apenas mostrar como não é novidade a tentação de pensar através do cinema. E aqui a própria definição de pensar precisa ser aquilatada. Não se pode, segundo ele, confundir pensamento ordinário com o pensar filosófico. Evidentemente esse aspecto merece uma crítica pois precisaria ser demonstrado que o pensar filosófico é dessa ou daquela maneira, diferente disso e daquilo; precisaríamos de evidências, e não apenas uma afirmação tomada como ponto de partida sem muita argumentação que a justifique.

Teoria, ou teorização, é igualmente uma ação de difícil definição, mas está quase que exclusivamente reservada, segundo Aumont, ao campo da abstração com três níveis imprescindíveis: “... *a especulação, a sistematicidade, a força explicativa.*” Sua característica **especulativa** é uma coerência própria, ela não pretende comprometer-se com atos que não controla ou prevê, e isso inclusive faz dela uma atividade por vezes contestada em função da espécie de distanciamento do mundo que isso pode produzir. Por outro lado essa coerência é uma exigência implacável de sua **sistematicidade**, isto é, a articulação não contraditória de suas partes, aqui entendida como lógica inquebrantável. Por fim, uma teoria nunca abdica de sua finalidade **explicativa** ainda que em muitos casos ela mesma possa inventar um objeto que seja função da sua explicação, como o inconsciente em Freud ou a luta de classes em Marx.

Aumont aponta para os filmes de Hollis Frampton, Paul Sharits, ou mesmo os de Kurt Kren, como exemplos de obras que ele outrora considerou teóricas, no sentido de que

¹⁰⁷Página 25.

estabelecem um rigor formal a ponto de definirem seus objetos e seus próprios métodos de exegese. Seriam exemplos bastante delimitados de coerência, ou seja, a **sistematicidade** estaria contemplada.

A exigência **especulativa** é tomada a partir de “equivalência” entre conceito e percepto que tornou-se praticamente uma doxa a partir da obra “Que é a Filosofia?” de Deleuze e Guattari. A consequência mais desastrosa dessa equivalência seria a redução da arte a filosofia a ciência e vice-versa, coisa da qual Aumont parece discordar veementemente, embora admita alguns intercâmbios. Essa característica – *especulativa* – existe no cinema, sem dúvida, e pode abordar muitos tipos de temas, desde o corpo humano até o tempo, e aqui é preciso conceder que a tematização é disseminada pelos gêneros populares e eventualmente aprofundada pelo cinema de vanguarda, como por exemplo na aproximação temática entre *De Volta Para o Futuro* (EUA, 1985, de Robert Zemeckis) e *La Jetée* (França, 1962 de Chris Marker). Em qualquer caso um intérprete precisaria delimitar esses temas e esse é um ponto crítico, porque pode pressupor que o filme em si não consiga fazer esse contorno.

Mas a especulação no cinema, e talvez possamos dizer, na arte em geral, possui exigências maiores do que as de teorias tradicionais. Explico: para criar hipóteses sobre problemas filosóficos ou não o cinema precisa dispor de meios adequados e, aqui a exigência superior, até mesmo inventar esses meios. Uma teoria inovadora também pode ser obrigada a fazê-lo, mas no caso da arte é condição imprescindível para dizermos que determinada obra especula: o inovar de seu dispositivo ou de sua forma. Resulta que muitos projetos naufragam quando tentam meramente figurar corpos teóricos prévios e pode-se dizer que os filmes assim produzidos decaem para o clichê e para insonso. E nesse caso temos um ponto de conexão de fundo com a filosofia de Deleuze, pois Aumont defende que teoria é “... *ainda e acima de tudo, a diferença*”¹⁰⁸. Talvez a especulação em cinema exija uma espécie de originalidade.

Um exemplo primoroso daquilo que Aumont chamara anteriormente de gesto crítico é possível apontar na espécie de ironia que *Dogville* (EUA, 2004, de Lars Von Trier) faz do manifesto que o precede, os filmes do *Dogma*, cujos exemplares eram baseados num corpo teórico pré-estabelecido e que não são tão convincentes como atos de teoria quanto sua versão crítica posterior. *Dogville*, diz Aumont, é extremamente experimental porque consiste em inserir uma câmera com as perspectivas do *Dogma* num cenário que rejeita essa abordagem. O resultado é uma obra altamente eficaz no sentido de especular um objeto de reflexão auto-estabelecido e delimitado (gesto auto-crítico).

¹⁰⁸Página 29.

Especular portanto é uma potência dos filmes e isso porque ela remete a um fora do mundo e a uma ausência de compromisso definidor, exatamente o oposto de um aspecto da última característica da teorização, a **explicativa**. Nesse caso o compromisso é justamente demonstrar como uma dada perspectiva explica uma ação dentro do mundo. Segundo Aumont existem duas vertentes explicativas: a primeira visa causa precisa ao fenômeno (exatas) enquanto a segunda é descrição extremamente detalhada que faz as vezes de modelo (humanas). O critério para ambas é observar que a explicação afeta o mundo abordado. As impossibilidades no caso do cinema começam com filmes que tentam reproduzir um raciocínio: essa tentativa geralmente descamba ou no sentido de um pára-didatismo (explicação quase excessiva) ou esbarra na dificuldade de esboçar um conceito definitivo, como um signo que abarque aquilo que um conceito qualquer abarca.

Tenha a impressão de que a polissemia da arte não combina com um conceito definitivo e definidor, mas, e aqui volto a ter voz crítica, isso pode exigir um tipo de conceito, ou um conceito de conceito, não doxográfico. Um filme portanto, para Aumont, não é uma teoria e isso porque ele não é uma linguagem. Só a linguagem pode pretender explicar algo porque “... *ela coloca no mesmo plano as palavras que designam as coisas, as que designam os atos e as que nomeiam as idéias.*”¹⁰⁹ Essa perspectiva, parece-me, refere-se à explicações explicitadas como espécies de axiomas registrados, quase como elementos de uma equação, em teorias com perspectivas fechadas ou definidoras, muitas vezes encontráveis nas ciências. É como se a linguagem possuísse um poder equalizador total.

Por fim, Aumont assume que um filme não é teoria, mas pode assemelhar-se ao fazer teórico de três formas. **Primeira** no sentido do particular para o geral, ainda que se considere todas as dificuldades para um filme abordar qualquer questão teórica. Filmes como *Variations on a Cellophane Wrapper*¹¹⁰, de David Rimmer (Canadá, 1970) conseguem restringir seu objeto de modo que seu proceder adquira uma boa dose de sistematicidade: “*Ele emite caladamente dois enunciados, ambos teóricos, quais sejam, que a analogia fotográfica em que um filme se baseia pode se desfazer, e que é, então, a matéria da imagem que é revelada.*”¹¹¹ A exemplo do filme abordado por Carrol, *Serene Velocity*, cujo ponto é, sistematicamente, o apontamento da movimento na imagem cinematográfica, o filme de Rimmer também institui seu foco e seu objeto, ou seja, um sistema de abordagem restrito aquele objeto “estudado”.

¹⁰⁹Página 30.

¹¹⁰Disponível em <https://vimeo.com/125224440> Acesso em 11/10/2019.

¹¹¹Página 31.

A **segunda** possibilidade é a restrição não do objeto mas das suas condições, ou seja, a experiência proposta pelo filme, os meios que emprega podem particularizar uma reflexão. Aumont pensa aqui em filmes como de T,O,U,C,H,I,N,G¹¹² (EUA, 1968, de Paul Sharits) ou La Région Centrale¹¹³ (Canadá, 1971, de Michael Snow), ambos exemplos de meios restritos visando produzir uma experiência de espetatura singular e enriquecedora de perspectivas teóricas viáveis e abertas à interpretação. Na maioria dos casos são experimentalismos inéditos e que se referenciam mutuamente e nem mesmo a outras experiências prévias.

Por fim a **terceira** possibilidade pela qual um filme se assemelha a um ato de teoria é a própria condição de ato, uma espécie de artesanato poético, no sentido da poeisis platônica (do não-ser ao ser – no diálogo Banquete) que como invenção, ato de pensamento e de criação o filme pode vir a tornar-se semelhante a teoria. Aumont aponta uma confusão entre o teórico e o poético com origens num momento dos anos 60 em que a modernidade alcança uma espécie de exaustão, e então esse cansaço da arte para a objetividade do mundo – para dizer o mundo – dá lugar a uma tomada da própria arte como objeto. O autor menciona uma lapidar frase de Marguerite Duras: “*Se uma cena é mostrada, pode-se também mostrar como ela é filmada, como uma câmera filma essa cena*”. A frase é citada para exemplificar esse dobrar-se sobre mesmo (recordemos da tese de Hegel, na Enciclopédia das Ciências Filosóficas). A meta de alguns artistas é uma manipulação pura e absoluta de seus meios de expressão artística. “*Absolutismo e pureza: valores tanto espirituais quanto estéticos, e que um cientista poderia reivindicar tanto quanto um artista.*” diz Aumont por fim. O teórico Comolli é citado com sua concepção ampla e que pressupõe uma dialética do cinema em seu dobrar-se sobre si mesmo: “*o filme certamente não diz senão o filme, mas ele diz todo o filme*”. A frase é sintoma de um tipo de interpretação acerca desse momento da história da arte em geral e do cinema particular. Há uma espécie de realismo modesto na sua amplitude: o filme fala de si mesmo, e ao fazê-lo, e nada além disso, ele estabelece uma circunferência estética e ontológica. O problema talvez esteja justamente no momento epistemológico pois ao referir um conceito o cinema se refere, as vezes, a algo fora dele e assim constitui uma espécie de aporia teórica.

Comolli, por seu turno, oferece uma definição curiosamente próxima à dinâmica filosófica heracliteana: “*Nunca vemos duas vezes o mesmo filme. Experiência sempre renovada, surpresa que volta, rever um filme é transformar a relação que se construiu com ele, um dia, uma vez. Eu mudei, o filme também.*”¹¹⁴ Trata-se de uma observação

¹¹²Parcialmente disponível em <https://youtu.be/wzRAB2MjSNA>

¹¹³Parcialmente disponível em https://www.youtube.com/watch?v=uYr_SvIKKul

¹¹⁴Ver e Poder, página 312.

profundamente enraizada na noção de experiência e de sua singularidade. Enquanto momento histórico auto-centrado esse período pós-moderno, apontado nos anos 60, e aceito o panorama proposto por Aumont, é inegavelmente fecundo para a perspectiva deleuziana: cinema como ato de criação, um tipo de poeisis, para referir ao termo no sentido grego, artesanal, cuja originalidade é essencial, como também é essencial a inovação na teoria.

E esta inovação específica da arte cinematografia consiste na inovação de ser poesia e técnica, quase um meio-termo entre ciência e filosofia.

5.4 Deleuze e o “retrato” do pensamento no cinema

As observações iniciais que podemos destacar de Deleuze tem aqui um sentido crítico: o francês parece ver uma passagem muito imediata, direta ou até mesmo simples, no trânsito entre cinema e filosofia. Não se trata de cobrar uma explicação ou uma demonstração analítica dessa passagem quase naturalizada, mas justamente de tentar aquilatar essas relações. O ponto é a noção que Deleuze propõe sobre o cinema como uma apresentação do tempo, cujo tema é, desde a famosa problematização de Agostinho até Heidegger, objeto de acaloradas elucubrações e hipóteses filo-científicas (expressão aqui entendida como redundante).

Os movimentos cinematográficos do pós-guerra, como a neo-realismo italiano, a nouvelle vague francesa, o novo cinema alemão, seriam um tipo novo de arte capaz de propor uma espécie de choque de realidade: a começar pelos filmes italianos é como se o cinema emulasse nas suas camadas mais dramáticas e mesmo de enredos, as condições epistemológicas segundo as quais se faz cinema, ou seja, como registro, observação de certo real mundano, e aí incluídas os eventuais silêncios (passividades diante do real) que um sujeito real evidentemente encara no mundo. Nessa emulação as obras adquirem cargas dramáticas extras e para além do discurso dos personagens, porque ao vermos, por exemplo, *Ladrões de Bicicleta*, nós vemos um ver, com o perdão dessa espécie de pleonasma, da dramaticidade daquela “realidade”.

Em resumo, Suzana Viegas propõe que o choque de imagens permite pensar o impensável. A afirmação é obscura, mas gostaria de tentar defendê-la com alguns argumentos. Ao realizar essa insinuação não há dúvida que o cinema, mas bem poderia ser outra arte também, produz uma crítica à imagem dogmática do pensamento, ou ao mesmo, demonstra um outro pensamento, e nessa demonstração acaba por indicar a possibilidade de o pensar ser

um imaginar e vice versa. Talvez devéssemos aquilatar melhor essa dívida de Deleuze com Bergson, cujo já citado capítulo sobre o “esquema cinematográfico do pensamento” bem poderia fornecer suficientes coordenadas para entendermos que o pensamento nunca é exatamente como “conceber” matematicamente um triângulo perfeito, mas sempre associarmos, talvez não intencionalmente, uma imagem desse objeto pensamento. No limite é como se pensamento sempre fosse imagem.

As afirmações de Deleuze me parecem muitas vezes obscuras e passíveis de crítica, mas é curioso que na sua defesa de que o cinema faz pensar ele se aproxime de Bordwell, um contemporâneo muito mais claro e analítico, que defende que o cinema é uma arte feita para fazer uso do pensamento. A tese é próxima da de Elsaesser, de onde poderíamos pensar a música como uma “prótese” da audição, a pintura da visão, a escultura do tato e assim sucessivamente, enquanto o cinema seria uma prótese do pensamento¹¹⁵. Meu ponto é que, tanto Deleuze, com uma espécie de dialética cujas regras não são tão evidentes, quanto Bordwell que expõe justamente uma preocupação com a clareza, em muitos casos típica dos filósofos analíticos, tem no pensamento uma espécie de vórtice da arte cinematográfica. É um privilégio curioso, mas, por ora, entenderemos que, no caso do americano há bons argumentos sensoriais para explicar essa preponderância, por exemplo a associação incontornável de sentidos físicos e extrapolações inferenciais incessantes que vão desde julgamentos sobre a roupa de uma personagem até o limiar de uma hipótese sobre o filme em geral.

Deleuze vê já no cinema como imagem-movimento um aspecto importante, mas que ainda permanece ligado ao clichê que por sua vez justificaria a noção de espectador como uma autômato espiritual, pode-se dizer conduzido a certo pensamento. O cinema-tempo obrigaria o espectador a pensar as imagens dado que as imagens elas próprias não são pensáveis, afirma Suzana Viegas¹¹⁶. O problema aqui é a própria condição material do pensar, ou seja, uma imagem é um composto químico não exatamente ativo, no sentido que um organismo vivo tem em potência. Parece aceitável que a película, ou mesmo os bits do arquivo digital, não seja um ser pensante, nem mesmo do modo como o mais americanizado dos espectadores o é sentado na primeira fileira de Velozes e Furiosos. O filme, no entanto é pensamento, talvez como cristalização da memória e da perspectiva, duas instâncias essenciais para o pensar. Além disso, não um Todo pensar, ou um pensar completo e perfeito. O filme é pensar justamente quando demonstra uma quebra do pensamento: é como se abrisse uma janela para esse pensar.

¹¹⁵Tese que dá um passo talvez mais ousado do que a da tela como prótese da percepção de Susan Buck-Morss.

¹¹⁶Página 873.

Nenhum pensar é perfeito, pode-se concordar com isso notadamente assumindo atitude matricial da filosofia ocidental: a humildade socrática. Deixemos de lado quaisquer rugas acerca da suposta ironia do “personagem” de Platão e tomemos a afirmação no sentido mais simples e comum: pensamento é um jogo aberto que ainda está acontecendo. Assim quando cinema consegue produzir um choque pela não-relação de imagens ele obriga o pensar, ainda que pela denúncia da impossibilidade de pensar. Essa condição é uma espécie de vôo copilotado entre o espectador e as provocações da obra de arte a que ele foi exposto.

Essa impotência de pensar, essa ruptura da lógica, pode ter vários graus, desde as “pegadinhas” de uma obra que é um labirinto investigativo, como *Memento*, de Nolan, até a noção de alteridade cultural a que somos expostos em *Uncle Bonmee* de Apichatpong. Digo gradação numa hierarquia, porque no primeiro caso a demanda de não-entendimento do filme provem jogos na lógica do filme que podem ser solucionados com alguma atenção aos acontecimentos, em função da maior ou menor preguiça mental e atenção que o filme receba. No segundo o ponto é mais abstrato porque não há pistas para seguir em busca de uma explicitação do não pensar, mas há uma espécie de sensação geral acerca da alteridade da cultura quase como se estivéssemos diante de uma lógica alienígena.

Ressalto que as elucubrações podem ser fecundas filosoficamente mesmo a partir de filmes comuns e até mesmo de simples limitações cognitivas, digamos assim. Refiro-me ao espectador que se debate ao final de um filme clichê hollywoodiano mas cujos detalhes ele não captou e que bem poderiam fazer de suas questões falsos problemas. Mas também podem resultar em questionamentos um pouco mais aprofundados em que filmes produzam problemas e debates mais complexos.

A exposição do pensamento de Deleuze por Viegas prossegue com referências a realizadores como David Lynch e Michael Haneke, tomados como exemplos de produtores cujas obras “obrigam” a pensar. Tomarei o exemplo citado que conheço, do filme *Cidade dos Sonhos* (EUA, 2001) de Lynch, em uma cena no teatro do Silêncio onde uma cantora está cantando e então ela desfalece mas a música continua tocando, criando uma forte sensação de surpresa no espectador que então percebe o playback: há um choque entre o registro visual e o sonoro. Os filmes de Lynch bem como sua consagrada série *Twin Peaks* são repletos de cenas que poderíamos classificar como surreais dentro de contextos verossímeis do ponto de vista do enredo, ou seja, cenas que são espécies de quebras do padrão. Tais cenas fariam as vezes de fissuras no real, espécies de abertura que reproduzem a incompletude permanente do pensamento. O pensar, repito, não alcança o todo justamente porque o virtual permanece como possibilidade sempre aberta e múltipla. Poderíamos no entanto questionar a inserção do

virtual através do chocante inverossímil, que inclusive questiona nossa crença na realidade ou suposta realidade da cena, o que é praticamente regra em Lynch. Em Apichatpong, por exemplo, essa tática é usada de forma muito mais parcimoniosa e o resultado é igualmente impressionante.

O ponto central da tese de Viegas, que, repito, reconduz o pensamento deleuziano, é a obrigatoriedade do choque para começar o pensar. Diz a autora: “ ... haverá sempre uma fissura no actual que escapa ao pensável. Segundo Deleuze, sem este impulso ou choque exterior ao pensamento, seria impossível começar a pensar.”. Essa condição parece própria de uma tática ou de uma espécie de sintaxe fílmica com uma espécie de campo de objetivos delimitados, mas talvez pudéssemos pensar que até mesmo em obras onde esse tipo de intenção filosofante esteja ausente a reflexão é possível.

No caso de Haneke é mencionada uma espécie de meta-cinematografia que também propõe uma fissura na completude obrigando o espectador a deixar sua condição de mero autômato espiritual. Não apenas os filmes com perspectivas abertas, que sou tentado a chamar de incompletas, seriam excelentes materiais de pensamento, mas também são em si mesmos esquemas que mostram como o pensamento funciona. Em conclusão o cinema seria uma fotografia em movimento do pensamento, com o perdão do possível clichê da frase.

1.1.1.1 5.5 A proposta de uma Filmosofia em Frampton e Cabrera – um filme-pensamento?

Os autores Daniel Frampton e Stephen Mulhall são citados como fonte de uma posição supostamente mais radical que a de Deleuze: a tese central é a de uma espécie de cinematização da filosofia, ou seja, não somente o cinema tornou-se filosófico, mas a própria filosofia tornou-se fílmica. Algo bastante próximo do que afirma o filósofo argentino Julio Cabrera¹¹⁷ que diz:

“Na época em que o escrevi, estava muito interessado na filosofia que poderia ser encontrada no cinema. Hoje, é o contrário: interessa-me cada vez mais aquilo que conseguimos saber acerca da própria filosofia através do confronto com o cinema. Algo assim como um inesperado esclarecimento mútuo, fruto de um encontro não marcado.”

¹¹⁷CABRERA, Julio, O Cinema Pensa, Editora Rocco, 2006.

O argentino parece afirmar um caminho negativo pois não se trata tanto de buscar a lógica positiva de quaisquer filosofias no cinema, ou seja, apontar nos filmes doutrinas filosóficas sistemáticas como os partidos filosóficos, mas até mesmo de encontrar e saber com quantas brechas não argumentativas no sentido estrito, e mesmo não lógicas no sentido aparente e mesmo essencial, se produzem as filosofias. Nenhuma filosofia é um sistema perfeito, fechado e definitivo, como se pode pretender acerca do platonismo, por exemplo, ou mesmo de obras de autores como Kant ou Hegel. Identifico nessa raciocínio uma linhagem da história da filosofia que começa, pode-se dizer, por alto, em Montaigne, depois Schopenhauer e Nietzsche, e mesmo nos jusnaturalistas como Bernard de Mandeville e Smith (Teoria dos Sentimentos Morais) que parecem perceber o quanto os afetos influenciam opiniões e sistemas filosófico-científicos, supostamente isentos, e chegar certamente em Deleuze que tenta justamente reabilitar essa característica da existência.

Essa linhagem histórica desse tipo de promiscuidade entre filosofia e páthos desemboca, por fim, na crítica de Cabrera ao logopatismo, suposto logos desprovido de paixão (nunca é assim, na realidade, se lemos e concordamos minimamente com Nietzsche) e na noção de conceitos-imagem que propõe no seu lugar. De certo modo é como se Cabrera tivesse antecipado a proposta de Frampton num sentido bastante peculiar e que de certa forma remete de volta a Bergson: não se trata de ver o que é filosófico nos filmes, mas de perceber o quão cinematográfico é o pensamento e por consequência toda filosofia.

Frampton¹¹⁸ propõe, numa obra publicada mais ou mesmo no mesmo momento em que o livro de Cabrera é reeditado no Brasil (ou seja, algum tempo depois de o argentino expor sua tese) observar o cinema para além de uma espécie de catálogo de problemas filosóficos. A tese é bastante controversa.

Deleuze propõe, segundo o comentário de Susana Viegas, que o cinema obriga a pensar ao expor o pensamento, e instigando a criação de novos conceitos. Talvez pudéssemos até mesmo questionar se essa proposição é de novos conceitos ou de novas associações de noções e conceitos, tarefa eventualmente mais modesta, mas deixaremos em off esse questionamento por ora. Frampton defende, de forma bastante explícita que “*a essência do cinema é ele próprio pensar*”¹¹⁹. A afirmação é corroborada de forma ainda mais explícita pela pesquisadora brasileira Deise Quintiliano que afirma: “... *o cinema pensa, a câmera pensa,*

¹¹⁸FRAMPTON, Daniel, *Filosophy*, Wallflower Press; 1st Edition edition (October 5, 2006)

¹¹⁹VIEGAS, Susana, *Filosofia do Cinema: do cinema como ilustração ao cinema como criação filosófica*, p.877.

para além das tomadas de decisão do cineasta.”¹²⁰ Se somadas essas duas citações pode-se pensar no problema do dispositivo, uma espécie de ciborgue que emula um certo modelo de pensamento, o que justamente nos leva ao problema de argumentar acerca dos possíveis modelos de pensamento que justificariam essa associação.

Posso mencionar a esse respeito o neuropsicólogo Steven Pinker que descreve essa “atividade”, o pensamento, em termos de uma teoria computacional da mente. A teoria segue padrões do paradigma evolutivo, ou seja, pensar é computar dados a partir de determinadas necessidades e como resultado de vantagens evolutivas. Seria possível encaixar esse modelo de pensamento com as afirmações acerca da filosofia de Frampton se considerarmos, em segundo plano, as possibilidades abertas pelo filósofo Pi rre Levy¹²¹ e suas concep es acerca de máquinas inteligentes da rede web como uma somatória orgânica-maquinal, uma espécie de simbiose entre o sujeito e as potências das próteses cognitivas.

O artigo de Susana Viegas por seu turno propõe, sem entrar diretamente no mérito do problema do modelo de pensamento, outros aspectos, igualmente importantes, a partir de tr s questões: **primeira**, saber de que modo o cinema filosofa, ou seja, quais seriam os métodos e objetivos, para usar termos de análises sistemáticas; a **segunda** questão consiste em entender se há filosofia em linguagem não verbal e a **terceira**   verificar se a filosofia pode ser uma atividade cinemat tica.

A consequência inicial dessa possibilidade, que para Carroll é restrita ao filme-ensaio ou cinemas de vanguarda, é que o cineasta estaria filosofando com imagens e assim sua obra seria uma fonte equivalente a qualquer obra de Platão a Nietzsche; é curioso que Viegas considera, de início, como duvidosa essa equivalência. Mas para Frampton a hipótese é perfeitamente plausível e os cineastas-filósofos seriam fontes de filosofia tanto quanto qualquer bibliografia. Certamente essa fonte articula argumentos com outras estratégias sint ticas e apontamentos semânticos específicos, conforme antevimos no artigo de Aumont sobre o filme como ato de teoria.

Frampton propõe que realizadores-filósofos, como Haneke, Lynch e, eu acrescentaria Apichatpong e Béla T rr, apenas para mencionar alguns, são exemplos que representam inclusive a possibilidade de uma nova epistemologia: “film possibly contains a whole new system of thought, a new episteme”¹²². A ênfase aqui é muito mais numa espécie de predisposi o geral do espectador diante da obra no seu caráter puramente cinemat tico, e não

¹²⁰QUINTILIANO, Deise, *Filosofia no Cinema Nacional Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Ed. Folio Digital, 2014, pág. 17.

¹²¹L VY, Pierre, *A Inteligência Coletiva*,

¹²²Frampton 2006, 11

sob qualquer viés crítico, típico das análises filosóficas. O pensar do filme ou o próprio ser do filme não é, segundo Viegas, uma analogia com a mente humana (daí nossa preocupação anterior com modelos de pensamento ficaria superada), mas é uma espécie de articulação/criação de conceitos, o que aproximaria bastante a tese de Deleuze na famoso conferência O Ato de Criação onde o francês justamente propõe o criar como atividade “poética” - digamos no sentido grego, de fazer - essencial para o pensamento.

Viegas afirma que Frampton não fecha a questão da ilustração versus a atuação filosófica e retoma o argumento dos céticos que Noell Carroll propõe, qual seja, a da impossibilidade de paráfrase num modo de filosofar puramente cinemático. Uma aula de filosofia gravada em vídeo está longe de ser um exemplo de filosofia puramente cinemática, pois no fundo trata-se apenas de um meio. Assim a posição “moderada” que vimos tanto em Aumont, como Wartenberg e finalmente Carroll também é retomada aqui agora com o adendo da possibilidade de paráfrase prevista no pensamento cinemático que antecipa a verbalização.

O problema aqui, em parte, é que parece estar em jogo uma concepção de verbal puro, desprovido de imagens, por oposição a um imagético puro, imune ao verbo. Não entrarei propriamente na ciência dos significados (semântica ou fundamental), mas nada garante que na prática uma palavra seja equivalente ao triângulo perfeito que não é possível de ser imaginado quando calculado. A separação verbal/imagético pode ser meramente artificial e digo sem demérito da artificialidade e sem cair na armadilha de um fundamento natural talvez inalcançável. É possível que uma imagem não seja plenamente conversível em palavras e vice-versa, mas isso não significa que se possa atribuir essa ou aquela essência definitiva para ambas como se fossem alienígenas de mundos e linguagens absolutamente incomensuráveis.

A conclusão de Viegas é correta: no limite pensar a arte cinematográfica poderia servir para remodelarmos ou tomarmos conhecimento de como é o filosofar puro, se é que ele existe, assim, talvez até mesmo haja aí uma vantagem instrumental segundo a qual poderíamos delimitar esses universos. Parece-me uma possibilidade ainda dentro da dicotomia verbo/imagem, da qual estou tentado a discordar, mas não deixa de ser uma bela e vantajosa possibilidade.

Por fim a questão do cinema cerebral deleuziano tido como a referência mais destacada da filosofia do cinema, padece, segundo Viegas justamente do problema de uma analogia com a mente humana. Essa analogia possuiria problemas pois sua consequência ainda seria uma espécie de compartimentalização de funções – tal qual os hemisférios cerebrais ? – e que resultaria possivelmente resultaria em juízos de valor estéticos por um lado e confluência para

o discursivo por outro, em detrimento do puramente cinemático que seria a utopia de uma legião de novos filósofos do cinema.

Frampton e Mulhall estariam um passo a frente de Deleuze segundo Viegas. Os dois primeiros defenderiam que o puramente cinemático é pensar. Meu questionamento aqui é que talvez Deleuze não estivesse comprometido com um modelo de pensamento e cérebro, no sentido neurobiológico contemporâneo que contradiga essa possibilidade, pelo contrário, ele é dos primeiros a defender tal tese Deleuze faz uma diferenciação – modelo de cérebro tradicional – entre pensar e conceituar, e praticamente assegura que o conceito é monopólio da filosofia. Aqui está ao lado de Hegel. Mas se abandonarmos essa hierarquia entre o pensar e o produzir conceitos talvez se possa dizer que Frampton e Mulhall insistem numa tese que Deleuze já antecipara e que tem origem em Bergson: o pensar é cinematográfico, ou seja, é um movimento de imagem-tempo das cognições e afetos tão conjuntados e inseparáveis quanto a tela (suporte) da imagem nela desenhada pelo pintor.

Talvez a única maneira de considerarmos a ampliação da tese deleuziana seja a abertura para além de nichos estilísticos supostamente privilegiados para fazer pensar, ou seja, qualquer filme é pensamento e pensável, e portanto filósofo. Volto aqui ao problema material: o pensar no cinema é quase um dilema Blade Runner, isto é, a película teria consciência de sua existência como pensar ou como sujeito pensante senciente?

A ampliação da tese de Deleuze, nesse caso, nos levaria às raias da esquizofrenia técnica. Mas nada impede que se considere, tal qual encaramos um software inteligente, quase como um pensar que informa e é regido pelo hardware, do mesmo modo o conjunto dos bits dos filmes digitais seria um dado pensar, com o adicional de que mergulha o sujeito que com ele interage num faz de conta em que ele mesmo pode reavaliar suas perspectivas em função de percepções não puramente cognitivas.

A questão fica sem solução efetiva, e ambas as perspectivas são válidas – ilustração e atuação filosófica – o que produz um debate aberto e esse debate por seu turno é filosófico. Teoria cinematográfica como problema filosófico talvez esteja, diante do exposto, apresentada ao menos em alguns de seus termos mais polêmicos, mas ainda assim o fato de toda essa problematização ser possível demonstra que a teoria do cinema é um campo para filosofar, no mesmo nível de qualquer teoria. Alguém poderia defender a província filosófica tradicional, quase como quem está preocupado em manter filosofia no vestibular para que ela continue existindo e que as teorias “filosóficas puras”, se é que existem, seriam pontos de partidas mais ricos para o filosofar, mas restaria demonstrar porquê é assim. A possibilidade do debate é indício pelo menos da potência dessa discussão.

Por fim talvez se possa defender o filosofar cinemático com suas propriedades de perspectiva, sintaxe, sedução, posição, sensação, como elementos presentes no teorizar filosófico supostamente puro; mas não é possível afirmar sempre que uma dada conclusão objetiva é obtida no cinema. Ainda que se considere, como dito acima, mundos incomensuráveis, é inegável que determinadas conclusões de pensar e sentir são intercambiáveis. Conceitos poderão ser forjados nos cinemáticos e explicitados no âmbito discursivo-verbal influenciando desdobramentos inéditos; ou vice-versa, o cinemático pode, como já faz, ilustrar partes de pensamentos, assim como é todo pensamento, parcial e incompleto, e que se ampliarão no teórico puro.

Pretendo indicar, no próximo passo, a partir de Bordwell e seus diferentes significados para filmes que essa dinâmica competitiva e colaborativa é possível. Ou seja, a partir de uma noção teórica, por exemplo significado *sintomático* ou *referencial*, que já é um desafio de ser entendida em si, pode-se ao aplicar essa teoria a filmes alterando a perspectiva de seu entendimento ou até mesmo evoluir a utilização dessas ferramentas teóricas que o filósofo produziu. Aplico-as um determinado filme, e podem ser úteis, mas talvez outros possam prescindir completamente desse esquema e assim desafiar um intérprete a “traduzir” um filme a partir de outros parâmetros, provocados pelo próprio filme nos seus apelos emotivos e racionais. Um filme sempre produzirá uma teoria, e uma teoria sempre teve um filme por trás de si, o pensar.

6 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João Flávio, GARCIA, Dantielli Assumpção, SOUZA, Lucília Maria Abrahão, PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro, *Por trás das câmeras: a decupagem cinematográfica como inscrição discursiva*, in *Discursos Fotográficos*, v.12 número 20, 2016.

AUMONT, Jacques, *Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?*, Tradução de Fabiana de Amorim Marcello e Tomaz Tadeu, do original em francês.

Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/issue/view/638/showToc>

Dossiê Cinema e Educação. Consulta em 07/10/2019.

BAZIN, André, *O que é o cinema?*, São Paulo, Cosac & Naify, 2014.

BORDWELL, David, *Senso Comum + Teoria Fílmica = Teoria Fílmica do Senso Comum?*

Disponível em:

<http://janela.art.br/index.php/traducoes/senso-comum-teoria-filmica-teoria-filmica-do-senso-comum/>

Consulta em: 27/11/19

BRITO, Luiz Percival Leme, *Leitura: acepções, sentidos e valor*, disponível em: <http://revista.fct.unesp.br/index.php/Nuances/article/view/1619>

BUCK-MORSS, Suzan, *A tela do cinema como prótese de percepção*, Cultura e Barbárie Editora, 2009.

CABRERA, Julio, *O Cinema Pensa*, Editora Rocco, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude, *A Linguagem Secreta do Cinema*, Editora Nova Fronteira, 2006.

CARROLL, Noël, *Philosophizing through the Moving Image: The Case of "Serene Velocity"*.

Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/3700502?seq=1>

Consulta em 27/11/19

COMOLLI, Jean-Loius, *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Editora da UFMG, 2008.

DANTO, Arthur, *Artworld*.

Disponível em:

https://is.muni.cz/el/1421/jaro2014/IM088/Danto_1.pdf Consulta em 30/09/2019

DELEUZE, Gilles, *Cinema I: A imagem-movimento*, Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Giles, GUATTARI, Félix, *O que é a filosofia?* São Paulo, 1992

EPSTEIN, Jean, in *A EXPERIÊNCIA DO CINEMA*, Ismail Xavier (organizador), 1983.

FALZON, Christopher, *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*.

Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=14fNzSOk52kC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Consulta em 30/09/2019.

FERRY, Luc, *Aprender a Viver*, Editora Objetiva, 2006.

GUERON, Rodrigo, *Da Imagem Ao Clichê, Do Clichê À Imagem*. Deleuze, Cinema E Pensamento, 2011

LÉVY, Pierre, *A Inteligência Coletiva*, Edições Loyola, 1998.

LEVY, Pierre, *O que é o Virtual?*, Rio de Janeiro, 1996.

MACHADO, Alexandre N, *Filosofia e cinema*, 2016,
disponível em: <http://problemasfilosoficos.blogspot.com.br/p/filosofia-e-cinema.html>

MARX, Karl, *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, Editora Boitempo, 2004.

MULHALL, Stephen, *On Film*.

Disponível em:

https://s3-us-west-2.amazonaws.com/tandfbis/rt-files/docs/SBU4+Humanities+and+Focal/Repcap+extracts/Philosophy+Groundbreaking/9780415441537_extract.pdf.

Consulta em 30/09/2019.

ORTEGA Y GASSET, José, *Sobre o estudar e o estudante*, Buenos Aires, 1933, disponível em:http://dv.ict.unesp.br/ivan/downloads/Aulas%20em%20PDF*Ortega_y_Gasset_-_Sobre_o_estudar_e_o_estudante.pdf.

PINKER, Steven, *Como a mente funciona*, Companhia das Letras, 1998.

QUINTILIANO, Deise, *Filosofia no Cinema Nacional Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Ed. Folio Digital, 2014.

RAMOS, Fernão, *Teoria Contemporânea do Cinema*, São Paulo, Ed. Senac, 2005.

VIEGAS, Susana, *Filosofia do Cinema: do cinema como ilustração ao cinema como criação filosófica*, Anais do 8º Congresso LUSOCOM. Universidade de Lisboa, 2009.

WARTENBERG, Thomas, *Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy*, Disponível em <https://www.jstor.org/stable/i370952> Vol. 64, No. 1, Winter, 2006 Special Issue: *Thinking through Cinema: Film as Philosophy*.

Consulta em 25/09/2019