

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

Roberto Blatt¹

Resumo

Abordarei autores como Susana Viegas, Jacques Aumont, Thomas Wartenberg, Noell Carroll, Gilles Deleuze, Julio Cabrera e Daniel Frampton visando estabelecer um roteiro do debate a respeito do tema da *ilustração* versus *criação filosófica* no cinema. Em outras palavras o presente texto persegue, nesse conjunto de autores, a seguinte questão: cinema tem apenas a capacidade de ilustrar conceitos filosóficos de terceiros ou é também capaz de produzir e criar filosofia?

Palavras-chave: cinema, ilustração, filosofia.

Abstract

Authors such as Susana Viegas, Jacques Aumont, Thomas Wartenberg, Noell Carroll, Gilles Deleuze, Julio Cabrera, and Daniel Frampton use a screenplay to debate a theme of illustration versus philosophical creation in film. In other words, the present text follows, in this set of authors, the following question: does cinema only have the capacity to illustrate philosophical concepts of third parties or is it also capable of producing and creating a philosophy?

Keywords: cinema, illustration, philosophy.

200. 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*.

¹ Mestre em filosofia pela UFPR (2019). Email: roberto.blatt@gmail.com

Introdução

Na trilha de autores como Susana Viegas, Jacques Aumont, Thomas Wartenberg, Noell Cärroll, Gilles Deleuze, Julio Cabrera e Daniel Frampton procurei expor 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 artigo é parte de uma pesquisa mais geral intitulada “Teoria cinematográfica como Objeto de Reflexão Filosófica”, que constituiu minha dissertação de mestrado defendida no âmbito do PROF-FILO-UFPR em novembro de 2019. No enfretamento desse tema o problema do cinema como ilustração ou produção filosófica surgiu a partir da abordagem própria da dissertação. Esse artigo poderia ser dividido em *cinco* artigos menores abordando cada autor essencial com suas respectivas teses. Mas visando construir um panorama geral para o ponto que quero defender optei por reunir esses autores num único texto.

O inglês Thomas Wartenberg, de que falo no **primeiro capítulo**, 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 capítulo**, 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 Cärroll 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, Cärroll propõe que se encontrarmos um único exemplo de filme filosofante isso seria suficiente para comprovar a tese.

O **terceiro capítulo** é dedicado ao pensador francês Jacques Aumont, uma sumidade em teoria cinematográfica, e que realiza um trabalho bastante esquadrinhador 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 Nöell 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 capítulo** 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 capítulo** tento apontar como a proposta de uma filosófia 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 “regredir” 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 imagem² em movimento na sociedade atual.

² A expressão é inspirada no teórico Thomas Elsaesser no seu livro Cinema como arqueologia das Mídias, Edições Sesc, 2018.

1 Wartenberg e a posição moderada: ilustração/atualização como filosofia no cinema

Thomas Wartenberg num artigo intitulado *Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy*³ 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 toda uma 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 autores como David Bordwell entre outros) pois ela remete à uma instância verbal (*fábula* e *syuzhet*, por exemplo, para usar algumas categorias propostas pelo americano a partir do formalismo russo) 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 à uma teleologia, ou seja, o cinema levaria à algo para além dele. Essa problematização evidentemente pode ser apontada para a arte em geral. O autor pretende defender que mesmo esse ponto de partida é fecundo e que a dicotomia talvez possa ser superada.

A primeira objeção ao *filosofar cinematográfico*, digamos assim, provém de um prejuízo milenar oriundo da *Alegoria da Caverna*, de Platão, cuja crítica trata a imagem quase como um artifício sofístico que, utilizando-se de crenças e emoções, induziria ao erro e mesmo à completa impossibilidade do pensar

³ 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

racional⁴. 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 um 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*⁵ 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,

⁴ 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.

⁵ 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.*

pensa propriamente, para 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."*⁶.

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 subdicotomia: 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.

⁶ Wartenberg página 6 do arquivo digital.

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 ilustrativos⁷. 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 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”⁸. 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 acotovelandose no caminho para o trabalho. Talvez a cena seja uma ilustração de uma teoria outra, mas sem dúvida realiza uma afirmação séria sobre a condição humana. Essa afirmação é suficientemente filosófica?

⁷ DANTO, Arthur, Artworld, disponível em https://is.muni.cz/el/1421/jaro2014/IM088/Danto_1.pdf
Consulta em 30/09/2019

⁸ Ver CARRIÈRE, Jean-Claude, *A Linguagem Secreta do Cinema*.

Marx escreve na obra *Manuscritos Filosóficos-Econômicos* que o trabalho é externo⁹ 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 questionar 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 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

⁹ Capítulo: Trabalho Estranho e Propriedade Privada, Editora Boitempo, página 82, 2004, tradução Jesus Ranieri.

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 respostas¹⁰”. 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 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 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

¹⁰ Susana Viegas, página 869.

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/essência) intacta; tendo a pensar que ele na verdade é combinação de conteúdo e forma.

2 Carroll e o pensamento na arte de vanguarda

Noël Carroll é conhecido 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*”¹¹. 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, que resulta no mesmo um mero “xerox”. 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 interditado 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.

¹¹ Noël Carroll Philosophizing through the Moving Image: The Case of "Serene Velocity". Tradução minha.

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 serviria, por exemplo, para contradizer a tese filosófica de que o crime não compensa. Função próxima do que propõe o professor Alexandre Noronha Machado¹² (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 reflete 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.

¹² Ver blog <http://problemasfilosoficos.blogspot.com/p/filosofia-e-cinema.html>

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 reflete 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.

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 abstrata¹³ 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.

¹³ Ver por exemplo a seguinte experiência: <https://youtu.be/5wiTHbBfy3s>

A **segunda** linha estratégica do minimalismo em cinema expõe filmes sistemáticos com esquemas de apreensão simples: *Nostalgia*¹⁴ (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.

*Serene Velocity*¹⁵ ((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

¹⁴ Ver filme: <https://youtu.be/voMDL1TgTh4>

¹⁵ Ver filme em: <https://youtu.be/f28OB8NgvNg>

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-se¹⁶), 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 próprio mecanismo do movimento, ou seja, demonstra

¹⁶ 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, página 101.

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”¹⁷. *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*¹⁸ (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.

¹⁷ 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:+S+elected+Essays+pdf&source=bl&ots=SAYbMDdp8I&sig=ACfU3U0G1E4jZIMEuyvWQH17z9YRIkndPg&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.

¹⁸ Disponível em <https://vimeo.com/129783975>

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 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 Ignorância¹⁹”, clássico 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,

¹⁹ RAWLS, John, *Uma Teoria da Justiça*, Martins Fontes, 2000, páginas 12-24.

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.

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*”²⁰. 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

²⁰ Carroll, página 182, tradução minha.

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 percetivas do cinema. Estabelecer uma lógica interna desse tipo de cena ou até mesmo de outras obras, talvez até mais complexas, como o excepcional *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 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 palimpséstica 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 Eiseinsten, 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 um único exemplo de que o cinema filosofe exista para que essa possibilidade seja real. *Serene Velocity* é essa prova que ele perseguiu. 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 fora dos filmes. 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*”²¹. Não descarta, porém, a possibilidade de acontecer essa riqueza filosófica que

²¹ Página 184

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 raso. O filósofo americano, porém, conclui que na vanguarda modernista localizamos o lugar privilegiado da filosofia pois “... estipulou, como sua missão, o interrogatório reflexivo de sua própria natureza - um projeto filosófico [por excelência], se alguma vez houve um.”²²

O foco no cinema de vanguarda de Carroll é um bom argumento para demonstrar a natureza filosófica da arte cinematográfica. Pode-se, porém, a contrapelo do seu artigo, 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/construída, e *O Cavalo de Turim* (Hungria, 2011)²³ dão vazão, como exemplos dessas 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 Tarr retrata o episódio que marca o início processo de decadência mental de Nietzsche em Turim, pode-se dizer seu apocalipse mental mas estabelece uma atmosfera particular, própria, onde a mesma questão que atinge o filósofo alemão vigora, dentro de suas potências específicas que o filme propõe.

O Cavalo de Turim parte da cena, talvez lendária, do momento em que o filósofo alemão, já demonstrando sinais de certa senilidade, defende um cavalo que está sendo 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

²² Página 184, tradução minha.

²³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HmVPhDuYmQA>

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 por certo seu ator, o cineasta Béla 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 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.

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 Teoria?*”²⁴. 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 espectaturas*”²⁵. Não parece exatamente uma demonstração de que o filme seja desprovido de linguagem, mas certamente vamos aceitar que não é

²⁴ Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/issue/view/638/showToc> Dossiê Cinema e Educação, consulta em 07 de outubro de 2019.

²⁵ “Ato de espectatura (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” (Nota dos tradutores)

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 tese 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 seguinte paradigma: o teorizar realiza suas 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 certa noção 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, provocativamente, 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 é essencial à outra forma de orientação na vida, a religiosa²⁶. 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

²⁶ FERRY, Luc, *Aprender a Viver*, Editora Objetiva, 2006.

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 Epiteto²⁷ 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 racional/afetivo.

Num artigo intitulado “*Por Trás das Câmeras: A Decupagem Cinematográfica Como Inscrição Discursiva*”²⁸ 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 demonstra a síntese da história da linguagem cinematográfica proposta pelo cineasta Jean-Claude Carrière, que poderia talvez ser resumida 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

²⁷ O 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

²⁸ *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.

outras três espécies de atos para o cinema: 1. manifesto, 2. inovação e 3. gesto crítico. Cada uma dessas posturas produz obras 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*”²⁹. 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 essa 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 tempo³⁰ 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

²⁹ AUMONT, op. cit. p. 22.

³⁰ “*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.

seja, há muita dificuldade para um exegeta ou um dragomano³¹ 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 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.*”³²

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

³¹ Expressão de Aumont, página 23.

³² Página 25.

precisaria ser demonstrado que o pensa 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 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***”³³. 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).

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

³³ Página 29.

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 páradidatismo (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.*”³⁴ 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*³⁵, 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*

³⁴ Página 30.

³⁵ Disponível em <https://vimeo.com/125224440> Acesso em 11/10/2019.

revelada.”³⁶ 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”.

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,G³⁷ (EUA, 1968, de Paul Sharits) ou La Région Centrale³⁸ (Canadá, 1971, de Michael Snow), ambos exemplos de meios restritos visando produzir uma experiência de espectatura 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 poesis 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

³⁶ Página 31.

³⁷ Parcialmente disponível em <https://youtu.be/wzRAB2MjSNA>

³⁸ Parcialmente disponível em https://www.youtube.com/watch?v=uYr_SvIKKuI

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.*”³⁹ Trata-se de uma observação 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 poesis, 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.

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

³⁹ Ver e Poder, página 312.

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 o 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 pleonismo, 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 pensamento⁴⁰. 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 Viegas⁴¹. 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.

⁴⁰ Tese que dá um passo talvez mais ousado do que a da tela como prótese da percepção de Susan Buck-Morss.

⁴¹ Página 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 co-pilotado 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 L ynych, 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.

5 A proposta de uma Filmosofia

Os autores Daniel Frampton e Stephen Mulhall são encarados 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 afirmara o filósofo argentino Julio Cabrera⁴² 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.

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

⁴² CABRERA, Julio, O Cinema Pensa, Editora Rocco, 2006.

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.

Frampton⁴³ 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”⁴⁴. A afirmação é corroborada de forma ainda mais explícita pela pesquisadora brasileira Deise Quintiliano que afirma: “... o cinema pensa, a câmera pensa, para além das tomadas de decisão do cineasta.”⁴⁵ 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 Pinker⁴⁶ 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

⁴³ FRAMPTON, Daniel, *Filmosophy*, Wallflower Press; 1st Edition edition (October 5, 2006)

⁴⁴ VIEGAS, Susana, *Filosofia do Cinema: do cinema como ilustração ao cinema como criação filosófica*, p.877.

⁴⁵ QUINTILIANO, Deise, *Filmosofia no Cinema Nacional Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Ed. Folio Digital, 2014, pág. 17.

⁴⁶ PINKER, Steven, *Como a mente funciona*, Companhia das Letras, 1998.

vantagens evolutivas. Seria possível encaixar esse modelo de pensamento com as afirmações acerca da filmosofia de Frampton se considerarmos, em segundo plano, as possibilidades abertas pelo filósofo Piérre Levy⁴⁷ e suas concepções acerca de máquinas inteligentes da rede web como uma somatória orgânico-maquinal, uma espécie de simbiose entre o sujeito (humano por trás da tela do computador) e as potências das próteses cognitivas (os próprio computadores interligados).

O artigo de Susana Viegas por seu turno propõe, sem entrar diretamente no mérito do problema do modelo do pensamento, outros aspectos, igualmente importantes, a partir de três 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** é verificar se a filosofia pode ser uma atividade cinemática.

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 sintáticas 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 Tarr, 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”⁴⁸. A ênfase aqui é muito mais numa espécie de predisposição geral do espectador diante da obra no seu caráter puramente cinemático, e não sob qualquer viés crítico, típico

⁴⁷ LÉVY, Pierre, A Inteligência Coletiva,

⁴⁸ Frampton 2006, 11

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, isto é, que a palavra seja uma pura forma. 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 estaria 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-movimento-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 filosofa. 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 espaços 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; mas pode também forjar

novas conceituações obtidas como respostas cognitivo-morais para questões que ele mesmo propõe como reflexo do tempo.

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.

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

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

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.

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

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.

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

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

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