



Editora
UFPel

Filosofia e Cinema

Uma antologia

Jônadas Techio
Flávio Williges
(Organizadores)

DISSERTATIO
FILOSOFIA

FILOSOFIA E CINEMA
UMA ANTOLOGIA

Série Dissertatio Filosofia

FILOSOFIA E CINEMA
UMA ANTOLOGIA

Jônadas Techio
Flavio Williges
(Organizadores)

DISSERTATIO
FILOSOFIA
Pelotas, 2020

REITORIA

Reitor: Pedro Rodrigues Curi Hallal

Vice-Reitor: Luís Isaias Centeno do Amaral

Chefe de Gabinete: Taís Ullrich Fonseca

Pró-Reitor de Graduação: Maria de Fátima Cóssio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Francisca Ferreira Michelin

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Otávio Martins Peres

Pró-Reitor Administrativo: Ricardo Hartlebem Peter

Pró-Reitor de Infraestrutura: Julio Carlos Balzano de Mattos

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis: Mário Renato de Azevedo Jr.

Pró-Reitor de Gestão Pessoas: Sérgio Batista Christino

CONSELHO EDITORIAL DA EDITORA DA UFPEL

Presidente do Conselho Editorial: João Luis Pereira Ourique

Representantes das Ciências Agrônômicas: Guilherme Albuquerque de Oliveira Cavalcanti

Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: Adelir José Strieder

Representantes da Área das Ciências Biológicas: Marla Piumbini Rocha

Representante da Área das Engenharias e Computação: Darci Alberto Gatto

Representantes da Área das Ciências da Saúde: Claiton Leoneti Lencina

Representante da Área das Ciências Sociais Aplicadas: Célia Helena Castro Gonsales

Representante da Área das Ciências Humanas: Charles Pereira Pennaforte

Representantes da Área das Linguagens e Artes: Josias Pereira da Silva

EDITORIA DA UFPEL

Chefia: João Luis Pereira Ourique (Editor-chefe)

Seção de Pré-produção: Isabel Cochrane (Administrativo)

Seção de Produção: Gustavo Andrade (Administrativo)

Anelise Heidrich (Revisão)

Ingrid Fabiola Gonçalves (Diagramação)

Seção de Pós-produção: Madelon Schimmelpfennig Lopes (Administrativo)

Morgana Riva (Assessoria)

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. João Hobuss (Editor-Chefe)
Prof. Dr. Juliano Santos do Carmo (Editor-Chefe)
Prof. Dr. Alexandre Meyer Luz (UFSC)
Prof. Dr. Rogério Saucedo (UFSM)
Prof. Dr. Renato Duarte Fonseca (UFSM)
Prof. Dr. Arturo Fatturi (UFFS)
Prof. Dr. Jonadas Techio (UFRGS)
Profa. Dra. Sofia Alborno Stein (UNISINOS)
Prof. Dr. Alfredo Santiago Culleton (UNISINOS)
Prof. Dr. Roberto Hofmeister Pich (PUCRS)
Prof. Dr. Manoel Vasconcellos (UFPEL)
Prof. Dr. Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)
Prof. Dr. Evandro Barbosa (UFPEL)
Prof. Dr. Ramón del Castillo (UNED/Espanha)
Prof. Dr. Ricardo Navia (UDELAR/Uruguai)
Profa. Dra. Mónica Herrera Noguera (UDELAR/Uruguai)
Profa. Dra. Mirian Donat (UEL)
Prof. Dr. Giuseppe Lorini (UNICA/Itália)
Prof. Dr. Massimo Dell'Utri (UNISA/Itália)

COMISSÃO TÉCNICA (EDITORIAÇÃO)

Prof. Dr. Juliano do Carmo (Diagramador)
Profa. Luana Francine Nyland (Assessoria)

DIREÇÃO DO IFISP

Prof. Dr. João Hobuss

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Prof. Dr. Juliano Santos do Carmo

Série Dissertatio Filosofia

A Série Dissertatio Filosofia, uma iniciativa do Núcleo de Ensino e Pesquisa em Filosofia (sob o selo editorial NEPFIL online) em parceria com a Editora da Universidade Federal de Pelotas, tem por objetivo precípuo a publicação de estudos filosóficos relevantes que possam contribuir para o desenvolvimento da Filosofia no Brasil nas mais diversas áreas de investigação. Todo o acervo é disponibilizado para download gratuitamente. Conheça alguns de nossos mais recentes lançamentos.

Estudos Sobre Tomás de Aquino

Luis Alberto De Boni

Do Romantismo a Nietzsche: Rupturas e Transformações na Filosofia do Século XIX

Clademir Luís Araldi

Didática e o Ensino de Filosofia

Tatielle Souza da Silva

Michel Foucault: As Palavras e as Coisas

Kelin Valeirão e Sônia Schio (Orgs.)

Sobre Normatividade e Racionalidade Prática

Juliano do Carmo e João Hobuss (Orgs.)

A Companion to Naturalism

Juliano do Carmo (Organizador)

Ciência Empírica e Justificação

Rejane Xavier

A Filosofia Política na Idade Média

Sérgio Ricardo Strefling

Pensamento e Objeto: A Conexão entre Linguagem e Realidade

Breno Hax

Agência, Deliberação e Motivação

Evandro Barbosa e João Hobuss (Organizadores)

Acesse o acervo completo em:

wp.ufpel.edu.br/nepfil

© **Série Dissertatio de Filosofia, 2020**

Universidade Federal de Pelotas
Departamento de Filosofia
Núcleo de Ensino e Pesquisa em Filosofia
Editora da Universidade Federal de Pelotas

NEPFil online

Rua Alberto Rosa, 154 – CEP 96010-770 – Pelotas/RS

Os direitos autorais estão de acordo com a Política Editorial do NEPFil online. As revisões ortográficas e gramaticais foram realizadas pelos autores e organizadores.

Primeira publicação em 2020 por NEPFil online e Editora da UFPel.

Dados Internacionais de Catalogação

N123 Filosofia e cinema: uma antologia.
[recurso eletrônico] Organizadores: Jônadas Techio, Flavio Williges –
Pelotas: NEPFIL Online, 2020.
482 p. - (Série Dissertatio Filosofia).
Modo de acesso: Internet
<wp.ufpel.edu.br/nepfil>
ISBN: 978-65-86440-09-6

1. Filosofia. 2. Cinema I. Techio, Jônadas. II. Williges, Flavio.

COD 100



wp.ufpel.edu.br/nepfil

SUMÁRIO

Introdução: a recriação da filosofia a partir do cinema	16
<i>Jônadas Techio e Flavio Williges</i>	
Parte I – Filosofia e Cinema: Ontologia e Método	31
1. As sete camadas da fotografia e seus usos na arte	32
<i>Guilherme Ghisoni da Silva</i>	
2. O silêncio e a sintaxe fílmica	79
<i>Eduardo Vicentini de Medeiros</i>	
3. Como traduzir “movie” e “film”? Um travelling por palavras	97
<i>Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta</i>	
4. O Mundo de um filme	123
<i>James Conant</i>	
5. Filosofia do cinema	169
<i>Thomas Wartenberg</i>	
6. Cinema como filosofia? Uma introdução ao debate, e uma análise de <i>Rashomon</i> como caso-teste	193
<i>Jônadas Techio</i>	
Parte II – Cinema, Ética e Política	240
7. Cinema, emoção e moralidade	241
<i>Flavio Williges</i>	
8. Notas sobre filosofia e cinema: o lugar do engajamento nos filmes sobre racismo no cinema americano contemporâneo	257
<i>Érico Andrade</i>	
9. A violência das imagens em movimento	265
<i>Susana Viegas</i>	
10. Ilustração e metaética em <i>Dogville</i>	284
<i>Pedro Harres</i>	

Parte III – Cinema e a Natureza Humana	319
11. A filosofia de <i>Westworld</i> e o problema do livre-arbítrio	320
<i>Marco Azevedo e Ana Azevedo</i>	
12. Seria <i>All of Me</i> um filme dualista? Um esboço para uma leitura “animacionista”	338
<i>Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta</i>	
13. <i>Persona</i>: identidade, memória e esquecimento	377
<i>Mitieli Seixas da Silva</i>	
14. Retratando o humano (em corpo e alma): uma leitura de <i>Blade Runner</i>	398
<i>Stephen Mulhall</i>	
15. A cruzada do idealista: notas sobre a epistemologia e o sentido da vida em <i>O Sétimo Selo</i>	427
<i>Giovani Rolla</i>	
16. Niilismo, morte e ansiedade em <i>Viver (Ikiru, 1952)</i>	445
<i>Gustavo Coelho</i>	
Filmografia	474

Sobre os Editores e Autores

Érico Andrade é professor associado de Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco. Tem interesse em psicanálise e política. É também crítico de cinema e psicanalista associado ao Círculo Psicanalítico de Pernambuco.

Ana Azevedo é bacharel em Cinema, com ênfase em Roteiro, pela Unisinos. Atualmente trabalha como roteirista de séries de TV e cinema. Escreveu junto com Marco Azevedo o capítulo “Maeve’s dilemma: what does it mean to be free”, do livro *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing* (Wiley-Blackwell, 2018) da série *Pop Culture and Philosophy*. Também escreveu com Marco Azevedo o capítulo *Alicia, saint of professionals*, do livro *The Good Wife and Philosophy* (Open Court, 2013), volume 76 da série *Popular Culture and Philosophy*.

Marco Antonio Azevedo é médico e doutor em filosofia. É professor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Unisinos. Sua principal área de investigação é a ética aplicada, mas mantém um interesse amplo que lhe levou a estudar e publicar sobre temas que passam pela metaética e teoria dos direitos, a temas práticos como filosofia e esportes, bem como cultura popular e filosofia. Escreveu com sua filha, Ana Azevedo, o capítulo *Maeve’s dilemma: what does it mean to be free*, do livro *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing* (Wiley-Blackwell, 2018) da série *Pop Culture and Philosophy* e o capítulo *Alicia, saint of professionals*, do livro *The Good Wife and Philosophy* (Open Court, 2013). Publicou artigos de filosofia da medicina e bioética em revistas internacionais como o *Journal of Evaluation in Clinical Practice* e o *Journal of Medicine and Philosophy*.

Gustavo Coelho é Bacharel, Licenciado e Mestre em Filosofia pela UFRGS e professor do Colégio Israelita Brasileiro, em Porto Alegre. Escreveu sua dissertação de Mestrado sobre o pensamento de Wittgenstein e já colaborou, enquanto articulista, com veículos como o Estado da Arte, blog de cultura do jornal O Estado de São Paulo, e o ciclo de conferências Fronteiras do Pensamento. É também tradutor de *Razão*

e *Argumentação*, de Peter Geach (Porto Alegre: Penso/Grupo A, 2012), e de *O Tractatus de Wittgenstein: uma Introdução*, de Howard Mounce, que será publicado em breve. Comentou, recentemente, o filme *Viver (Ikiru, 1952)* na Mostra Cine DHebate Direitos Humanos, da UFRGS.

James Conant é professor Chester D. Tripp de Ciências Humanas na Universidade de Chicago, e professor Alexander von Humboldt na Universidade de Leipzig. Publicou numerosos artigos e livros nas áreas de Filosofia da Linguagem, Filosofia da Mente, Estética, Idealismo Alemão e História da Filosofia Analítica, entre outras. Atualmente trabalha em um livro sobre estética cinematográfica intitulado *The Ontology of Cinematographic Image*.

Pedro Harres é bacharel em Filosofia pela UFRGS, bacharel em Realização Audiovisual pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e mestrando em Direção de Animação pela *Babelsberg Filmuniversität*, em Potsdam, Alemanha. Atua como diretor e roteirista profissionalmente desde 2007.

Eduardo Vicentini de Medeiros é professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria. Pesquisa prioritariamente nas áreas de Ética, Metaética e Filosofia Contemporânea. Como cinéfilo desenvolveu uma especial predileção pelo cinema mudo.

Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta é aluno matriculado no Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Doutorado – da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Participa do Cine DHebate da Liga dos Direitos Humanos da UFRGS como curador e comentador desde 2011. Tem comentado filmes filosoficamente e pesquisado sobre filosofia e história do cinema desde então. Sua tese de doutorado abordará questões ligadas à ontologia do cinema e da fotografia a partir do conceito de transparência fotográfica de Roger Scruton e Kendall Walton.

Stephen Mulhall é professor de Filosofia e membro do *New College*, Oxford. Seus interesses incluem Wittgenstein, Heidegger e Nietzsche; as relações entre filosofia e religião, e as relações entre filosofia e artes, em particular a literatura e o cinema. Entre seus livros recentes estão *The Self and Its Shadows: A Book of Essays on Individuality as Negation in Philosophy*

and the Arts, On Film (já em 3º edição) e *The Great Riddle: Wittgenstein and Nonsense, Theology and Philosophy*.

Giovanni Rolla é professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Trabalha principalmente com teoria do conhecimento e com filosofia da cognição.

Jean Machado Senhorinho é mestre em Filosofia, bacharel em Comunicação Social -Jornalismo - e acadêmico de Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Tem interesse na relação entre obras ficcionais narrativas e constituição moral. Escreveu uma monografia de graduação sobre super-heróis intitulada "Homem-Aranha: a criação midiática, o mito contemporâneo e o modelo moral".

Guilherme Ghisoni da Silva é professor adjunto da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás (UFG) e coordena o Laboratório de Pesquisa de Filosofia da Fotografia da mesma instituição. Organizou o livro *Confluindo Tradições Estéticas* (2016). Seu último artigo "*What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives?*" foi publicado em 2018 no volume dedicado à filosofia da fotografia da *Revista Anual Laocoonte da Sociedade Espanhola de Estética e Teoria da Arte*, da Universitat de València. Atualmente realiza pesquisa sobre fotografia e metafísica do tempo na *University of British Columbia*, no Canadá. Seus ensaios visuais, que exploram visualmente elementos de sua pesquisa filosófica, podem ser vistos no site www.ghisoni.com.br.

Mitieli Seixas da Silva é professora adjunta do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria e tem se dedicado a pesquisas na área de Filosofia Moderna e Ensino de Filosofia. Foi uma das idealizadoras do Projeto de Extensão CineConsciência, que visava a apresentar e discutir filmes junto à comunidade a partir de um olhar interdisciplinar, quando professora da Universidade Franciscana (2017). Na UFSM, participou do Projeto de Extensão Insubmiss@s – Questões para o Desassossego, o qual também contou com ações de cine-debate (2017-2018).

Jônadas Techio é professor associado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Além de organizar e ministrar vários cursos e ciclos explorando as relações entre cinema e filosofia, também publicou capítulos de livros e artigos em revistas nacionais e internacionais dedicados ao tema. Seu mais recente trabalho na área, *The world viewed and the world lived: Stanley Cavell and film as the moving image of skepticism* foi publicado no volume *Film and Philosophy: Bridging Divides* (Routledge, 2019).

Daniel Temp é aluno matriculado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia –Doutorado - da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Tem interesse em literatura, cinema e na apropriação contemporânea da filosofia de Nietzsche.

Susana Viegas é doutora em Filosofia e pesquisadora de pós-doutoramento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no Ifilnova, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, e na Deakin University com um projeto sobre as imagens em movimento e a filosofia do tempo em Gilles Deleuze (SFRH/BPD/94290/2013).

Thomas Wartenberg é professor emérito de Filosofia no Mount Holyoke College, em Massachussets. Trabalha na intersecção entre filosofia e cultura popular. Seus trabalhos mais recentes concentram-se na filosofia do cinema. Nessa área ele coeditou uma série de coletâneas sobre cinema e filosofia incluindo *Existentialism: A Beginner's Guide* (2008), *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy* (2007), *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings* (2005), e *Philosophy and Film* (1995).

Flavio Williges é professor associado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Ele organizou diversos ciclos de cinema e filosofia na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC) e vem desenvolvendo, paralelamente aos estudos sobre emoção e moralidade, um projeto de pesquisa sobre o cinema como ferramenta metodológica no ensino de filosofia.

Agradecimentos

Agradecemos às seguintes pessoas e entidades por contribuírem, de diferentes maneiras, para a realização do presente volume:

Jônadas Techio agradece a James Conant e a Stephen Mulhall pela cessão dos direitos de seus textos, e a Nykolos Correia Motta e Gustavo Coelho por terem aceitado o convite para traduzi-los. Agradece também aos editores da *Revista Dissertatio de Filosofia* por autorizarem a reutilização de artigo previamente publicado no periódico, e a Jean Machado Senhorinho pela tradução desse artigo para o presente volume. Agradece, por fim, ao CNPq e à CAPES pelo apoio financeiro recebido durante o período em que trabalhou na edição deste volume – via programas Bolsas de Produtividade em Pesquisa CNPq e Professor Visitante no Exterior CAPES (Processo no 88881.171587/2018-01).

Flavio Williges agradece ao Prof. Edward N. Zalta, editor da prestigiosa *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, e a Thomas Wartenberg, autor do capítulo “Filosofia do Cinema” publicado neste volume, pela cessão de direitos para a publicação da tradução do verbete “Philosophy of Film”. Também agradece a Daniel Temp pela tradução do verbete e a Elaine Indrusiak, do Departamento de Línguas Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), por sua atuação como parecerista e revisora da SEP, tendo oferecido correções e sugestões fundamentais para o aperfeiçoamento da tradução. Agradece também a Bruno de Paula Williges e Eduardo Vicentini de Medeiros por colaborarem na organização da filmografia do presente volume.

Os editores deste volume e os autores Marco Azevedo e Ana Azevedo agradecem aos editores do volume *Westworld and Philosophy: If you go looking for the truth, get the whole thing*, James B. South e Kimberly S. Engels, e da série *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series*, William Irwin, bem como à Editora Wiley-Blackwell, pela gentil cessão de direitos para tradução do capítulo *Maeve’s Dilemma: What Does It Mean to be Free?* e publicação de seu conteúdo neste livro.

Finalmente, os editores agradecem a Gustavo Coelho pelo gentil e competente auxílio na correção e formatação do volume.

Introdução: a recriação da filosofia a partir do cinema

Jônadas Techio e Flávio Williges

Se entendermos por filosofia a compreensão que uma época ou uma cultura tem de si mesma, e se o cinema for o *locus* privilegiado de expressão artística da contemporaneidade – no sentido de ser a forma de arte mais popular, mais democrática e que gera maior impacto na vida cotidiana de bilhões de seres humanos – é de se esperar que essa arte desperte grande interesse da parte de filósofas e filósofos. E ainda que os primeiros estudos filosóficos dedicados ao cinema tenham sido publicados poucos anos após a popularização das imagens em movimento¹, apenas recentemente esses estudos começaram a se institucionalizar, sobretudo nos ambientes acadêmicos europeu e norte-americano, dando origem a várias disciplinas, cursos, conferências e periódicos especializados dedicados a investigar as relações entre filosofia e cinema. No Brasil esse processo de institucionalização ainda se encontra em uma fase bastante embrionária, e esperamos que este volume possa contribuir para impulsionar seu desenvolvimento e consolidação.

No que segue gostaríamos de articular algumas razões iniciais para defender a pertinência e a importância do envolvimento da filosofia com a investigação sobre a natureza do meio cinematográfico, bem como da reflexão filosófica acerca dos produtos mais populares que recebem expressão nesse meio – os filmes. Tendo articulado essas razões passaremos a indicar como os ensaios que compõem o presente volume pretendem contribuir para as finalidades aqui propostas.

Começemos lembrando de um fato óbvio, mas cujas consequências ainda estão longe de serem completamente compreendidas ou mesmo mensuradas. Nas últimas décadas assistimos a uma explosão sem

¹ Como indica Thomas Wartenberg no capítulo “Filosofia do cinema”, neste volume, filósofos figuram entre os primeiros acadêmicos a publicar estudos sobre o cinema, começando já nas primeiras décadas do século XX.

precedentes na produção e no consumo de imagens. De alguns poucos retratos na parede e fotografias em álbuns de família, passando pela popularização do cinema, da televisão e do *home video*, e chegando aos milhares de fotografias e vídeos digitais produzidos por nossos *smartphones* e compartilhados em redes sociais e serviços de *streaming*, imagens (estáticas ou em movimento) se tornaram simplesmente onipresentes em nossas vidas. Como resultado de tal onipresença, nossa própria experiência da realidade está se tornando cada vez mais informada, mediada e sobredeterminada por imagens. Desse modo, o que até pouco tempo atrás eram oportunidades para escapar da subjetividade e do isolamento, desfrutando uma realidade mais ampla e independente – reuniões com amigos e familiares, viagens, visitas a museus, etc. – agora estão cada vez mais se tornando ocasiões para emular, re-encenar ou aperfeiçoar outras tantas *imagens* dessas experiências, com as quais tivemos contato em revistas, filmes, programas de TV, anúncios e assim por diante. Mesmo atividades corriqueiras, como uma simples caminhada no parque, podem se tornar rotinas bem planejadas – roteirizadas, produzidas e encenadas, se não gravadas e editadas, e com direito a trilha sonora. De forma mais reveladora, até nos raros momentos em que decidimos não carregar nenhum tipo de dispositivo de registro fotográfico, muitas vezes nos vemos não apenas olhando para algo – uma paisagem, digamos – mas pensando “que bela foto isso daria”, ou “como essa paisagem é cinematográfica”, e assim por diante.

Mas isso não é tudo. Para além de *moldar* nossa experiência, as imagens às vezes nos parecem *mais reais* do que a própria realidade. Para dar um exemplo simples, talvez a leitora ou o leitor compartilhem da sensação de um certo desapontamento ao entrarem em contato pela primeira vez com uma famosa obra de arte – digamos, a *Monalisa* no museu do Louvre-, depois de terem visto tantas ampliações em alta definição ou mesmo acompanhado documentários inteiros dedicados a explorar todos os intrincados detalhes da produção e história dessa pintura. Experiências como essa, ao que tudo indica, têm se tornado cada vez mais comuns, e têm levado alguns filósofos contemporâneos a

proporem novas categorias conceituais com as quais procuram explicar esse fenômeno².

Adicionalmente, o cinema tem ocupado uma posição cada vez mais central como cânone da cultura contemporânea³, no sentido de que é cada vez mais comum que filmes ou outras formas de narrativa audiovisual (como as séries de TV) cumpram a função de expressar e transmitir visões de mundo e de nossa condição humana que se tornam amplamente discutidas e, pelo menos nalguma medida, compartilhadas – sintoma disso é que é muito mais corriqueiro encontrarmos pessoas que se interessem pelos mesmos filmes ou pelos mesmos seriados do que, por exemplo, pelos mesmos livros, ou pelas mesmas músicas. De fato, filmes e narrativas audiovisuais muitas vezes fornecem o *primeiro* e mesmo o *único* cânone efetivo para um grande número de pessoas, constituindo assim o ponto comum de referência para a avaliação de uma série de questões fundamentais relativas aos nossos valores, à nossa identidade, aos nossos costumes, à nossa moralidade, à nossa participação em sociedade, aos limites de nosso conhecimento, e finalmente, questões existenciais

² O modo como nossa percepção seria alterada por nossas tecnologias de reprodutibilidade já estava sendo explorado por Walter Benjamin, em seu clássico ensaio “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Tecnológica”. De acordo com Benjamin: “Assim como todo o modo de existência dos coletivos humanos muda na passagem de longos períodos históricos, o mesmo ocorre com o seu modo de percepção. A maneira pela qual a percepção humana é organizada – o meio em que ela ocorre, é condicionada não apenas pela natureza, mas pela história.” (BENJAMIN, W. “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility”, *Selected Writings*, Volume 4 1938–40, EILAND H. e JENNINGS, M. W. (Eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003, p. 255. Ênfase no original.) Mais próximo de nossos dias, Jean Baudrillard argumentou que a fotografia (e, posteriormente, o cinema) teriam levado à “morte da realidade”, tornando-se mais atraente e “mais real” que o próprio real; por isso ele propõe a noção de “hiper-realidade” para dar conta de nossa experiência contemporânea (ver BAUDRILLARD, J., *The Perfect Crime*, Verso Books, 2008, p. 87). Ver também SONTAG, S. “In Plato’s Cave”. In *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 3–24.

³ Esse ponto é melhor desenvolvido na Introdução de COX, D. e LEVINE, M. P. *Thinking Through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*. Wiley-Blackwell, 2011.

relativas à nossa finitude, à nossa mortalidade, e à busca humana por sentido.

Por fim, é cada vez mais comum que os próprios filmes abordem problemas e temáticas de cunho ostensivamente filosófico. Apenas para citar alguns exemplos relativamente recentes e populares, qualquer espectador minimamente familiarizado com a filosofia é capaz de localizar o papel que certas imagens ou questões filosóficas desempenham na trama de filmes como os seguintes:

- *Matrix, O Show de Truman, 13º Andar*: assim como na *República* de Platão ou nas *Meditações* de Descartes, esses filmes nos convidam a considerar a possibilidade de que a realidade inteira que experimentamos seja o produto de um embuste ou ilusão, uma espécie de sonho ou véu, e de que o descobrimento da realidade última de nossa vida, a matriz por trás desse véu, depende de se transcender a experiência humana cotidiana.
- *Minority Report, Agentes do Destino, Gattaca, Westworld*⁵: esses filmes exploram questões envolvendo o livre arbítrio e a responsabilização moral, tais como: Estamos determinados a agir de certa forma (por determinação divina, cosmológica, genética, etc.)? Se estamos, podemos ser responsabilizados por nossas ações?
- *O Resgate do Soldado Ryan* e *Batman – O Cavaleiro das Trevas*: ambos os filmes estruturam-se implicitamente em torno do familiar debate metaético entre deontologia e utilitarismo, explorando, por exemplo, a questão de saber quando seria legítimo colocar a vida de muitas pessoas em risco em nome de uma só, porque “isso é a coisa certa a ser feita”, ou de saber em que situações (se é que em alguma) seria correto fazer concessões ao mal visando um bem maior.
- *Blade Runner - O caçador de Andróides, O Homem Bicentenário, Eu Robô, Inteligência Artificial, Ela, Ex Machina*: todos esses filmes, juntamente com uma série de outros exemplos de ficção científica cinematográfica, exploram questões tradicionalmente investigadas pela filosofia da

⁵ Tanto o recente seriado de TV da HBO *Westworld*, que será objeto de análise no capítulo “A filosofia de *Westworld* e o problema do livre-arbítrio”, quanto o filme de mesmo nome lançado originalmente em 1973 tratam dessas questões.

mente, tais como: Podem máquinas ou sistemas digitais complexos pensar? O que é a mente? Qual é a natureza da relação mente/corpo? O que define o próprio ser humano?

Não obstante a frequente aparição de imagens e questões filosóficas em filmes, esse fato não deve nos conduzir à falsa e simplificadora ideia que as relações entre cinema e filosofia se esgotam na tese que o cinema *ilustra* ou *explicita problemas* filosóficos originalmente apresentados em outros meios. O cinema é muito mais do que um campo de experimentação de teses filosóficas ou uma arte a serviço da filosofia. Não há, nesse sentido, nenhum exagero em dizer que o advento do cinema redesenhou boa parte das feições tradicionais da filosofia. Ou, de todo modo, esta é uma tese que será explorada e defendida em várias das contribuições reunidas nesta coleção.

Uma das pretensões centrais deste volume, nesse sentido, é justamente estudar a fisionomia que a filosofia adquire em contato com o cinema, tomando o cinema não apenas como ferramenta didática que exemplifica e revela teses filosóficas, mas principalmente como um meio capaz de efetuar transformações no próprio modo como as questões da filosofia podem ser abordadas. Com isso, esperamos poder lançar luz sobre *outros e novos aspectos* da relação entre cinema e filosofia, alguns deles ainda pouco conhecidos na comunidade filosófica brasileira, e também pelos profissionais e amantes do cinema em geral.

A ampliação do estudo das questões que a relação entre cinema e filosofia colocam e suas possibilidades de resposta começou a ser levada a cabo mais vigorosamente no final dos anos 80. No mundo de língua inglesa, essa abertura foi conduzida pelos ensaios precursores de filósofos como Stanley Cavell e, mais recentemente, Stephen Mulhall. No Brasil, o impulso para o estudo das relações entre cinema e filosofia deve muito ao trabalho precursor de Julio Cabrera⁶. A sugestão resultante desses seminiais estudos filosóficos sobre o cinema é que a filosofia, tradicionalmente concebida como uma área restrita em termos de

⁶ Sobre a visão de Cabrera acerca das relações entre cinema e filosofia, ver o capítulo “Cinema e Filosofia: para uma crítica da razão logopática” em CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

estratégias de “dizer o mundo”, de apreender as ambiguidades inerentes à condição moral ou metafísica humana, poderia encontrar no meio fílmico outras formas de exposição e apreensão de suas questões fundamentais.

Essa afinidade foi sustentada em, pelo menos, três direções independentes: em primeiro lugar, *no estilo da filosofia*, uma vez que a diversidade das formas literário-narrativas que a filosofia pode assumir – desde o estilo argumentativo ou demonstrativo até formas compreendidas no diálogo, nos sermões, meditações ou nos romances literários propriamente ditos –, é desafiada pela sétima arte, pela imagem em movimento, que pensa por si mesma e formula problemas de um modo que não é contínuo com outras formas de apresentação (argumentativas e não-argumentativas) da filosofia. Mais do que uma linguagem que apoia a filosofia, o cinema é aqui uma forma de arte que redescreve a própria ideia da filosofia e dos seus objetos.

Um segundo ponto relevante dessa intersecção diz respeito à proximidade entre o cinema e a formação (em termos de estratégias de significação de si) do ser humano contemporâneo. O cinema é um objeto cultural e, como tal, incorpora perspectivas, formas de reflexão sobre a existencialidade e temporalidade muito particulares, guardando uma intimidade com a experiência individual. Pensado nessa direção, o cinema como objeto cultural e meio filosófico enriquece, a partir de seu nexos com a particularidade, com o tempo subjetivo e a individualidade, as pretensões universalizantes da filosofia.

Por último, sendo o cinema não somente uma forma da arte, mas *uma realidade*, o “objeto-filme” também tem dado origem a questões ontológicas diversas: Qual a *natureza* do filme? Como essa natureza se articula com outros objetos da experiência? A filosofia do cinema toma-o como um ente e filosofa sobre este ente de maneira análoga à filosofia dos entes em geral. Neste caso, a filosofia é um meta-discurso ontológico sobre a relação entre as coisas tal como elas são e as coisas tal como elas figuram em filmes. Neste modo de entender, a filosofia do cinema não é uma parte da estética, mas uma *metaphysica specialis* sobre uma região do Ser, os entes cinematográficos.

Esses diferentes direcionamentos, que estão longe de esgotar o repertório de temas e problemas que o advento do cinema possibilitou, ajudam a perceber como cinema e filosofia se retro-alimentam e, ao mesmo tempo, colocam desafios um ao outro enquanto modos cognitivos e

artísticos de exploração da experiência humana. Tendo em vista a diversidade de perspectivas e de questões envolvendo as relações entre cinema e filosofia indicadas acima, dividimos esta coletânea em três partes principais.

Na primeira, intitulada “Cinema e Filosofia: Ontologia e Método”, os textos abordam questões ontológicas, relativas à natureza do meio cinematográfico em suas diferentes expressões (fotografia, cinema mudo e cinema falado), e também questões metodológicas, relativas às diferentes maneiras em que o cinema pode contribuir com a reflexão filosófica.

O volume começa com uma exploração da forma de arte que está base do meio cinematográfico, a fotografia. No capítulo intitulado “As sete camadas da fotografia e seus usos na arte”, Guilherme Ghisoni busca explicitar categorias filosóficas que possam nos auxiliar a compreender o que um artista visa através do uso da fotografia. Partindo de ideias de Nelson Goodman, Dominic Lopes e John Kulvicki, Ghisoni propõe uma estratificação da imagem fotográfica em sete camadas: (1) a denotação (o referente causal), (2) as propriedades literais, (3) o conteúdo pictórico, (4) as propriedades metafóricas (conteúdo expresso pela imagem), (5) os elementos verbais, (6) os pressupostos filosóficos e, por fim, (7) o ato ilocutório fotográfico. O capítulo então investiga o modo como essas sete camadas podem ser mobilizadas pelo artista para a determinação do significado de uma obra. Inspirado em considerações de David Novitz e de John Austin, Ghisoni argumenta que o artista, ao propor uma fotografia como candidata à apreciação em um determinado contexto, realiza um ato de fala que, como tal, tem (ou geralmente tem) uma intenção comunicativa. Esse ato de fala realizado pelo artista é chamado de ato ilocutório pictórico fotográfico. A tese central defendida no capítulo é que, no uso da fotografia como arte, o ato ilocutório do artista poderá ter como alvo prioritário ao menos uma das sete camadas da imagem fotográfica. Em muitos casos, a complexidade da obra se encontra no modo como o artista mobiliza várias camadas em conjunto, como parte de seu ato de fala.

Em “O silêncio e a sintaxe fílmica”, Eduardo Vicentini de Medeiros investiga aspectos do meio cinematográfico que o distinguem de outras formas de expressão como o teatro e a literatura, sugerindo uma lista de técnicas fundamentais da sintaxe do cinema. Para tanto, Medeiros toma como objeto de análise a utilização de recursos como o movimento

panorâmico da câmera, a inversão temporal das imagens captadas, a alteração de foco como recurso de transição entre os planos ou a animação quadro a quadro, em filmes produzidos no primeiro cinema e no cinema mudo amadurecido – portanto, antes da sincronização mecânica entre imagem e som. A tese principal do capítulo é que uma parcela apreciável dos elementos da sintaxe cinematográfica seria resultado da escolha deliberada por deixar a sincronização com o som de fora da equação fílmica.

Em “Como traduzir ‘*movie*’ e ‘*film*’? Um *travelling* por palavras”, Nykolás Correia Motta reflete sobre os desafios envolvidos na tradução do texto de Conant (capítulo 4 deste volume), o qual visa estabelecer uma ontologia de “*movies*” como uma espécie do gênero de “*films*”. Como traduzir esses termos sem perjurar a dupla fidelidade com o original e com a língua em que o traduzimos? Correia Motta busca responder a essa questão e ao mesmo tempo justificar sua escolha de terminologia, refazendo o percurso que levou até ela. Trata-se de um “*travelling* por palavras” não apenas porque o texto presta uma atenção detida aos termos sob análise (como no recurso cinematográfico), mas também porque convida o leitor a uma viagem no tempo, percorrendo rapidamente o desenvolvimento histórico da palavra “*movie*”, de sua origem popular menosprezada até sua predominância nos dias de hoje.

“O Mundo de um Filme”, de James Conant, procura responder a questão sobre o que é um filme. Essa questão é explorada sobretudo por uma via negativa: Conant parte de um exemplo de película que a seu ver não constituiria propriamente um filme, a saber, *A Dama do Lago*. O que torna essa película adequada ao propósito de esclarecimento de Conant? Segundo ele, seus realizadores teriam tentado gerar uma espécie de intimidade perceptual aprimorada entre o espectador e o mundo ficcional da narrativa, fazendo com que a perspectiva da câmera coincidissem mais ou menos completamente com o ponto de vista do protagonista. No entanto, argumenta Conant, em vez de esse uso radicalmente “subjetivo” da câmera fechar a lacuna entre o espectador e as cenas sendo projetadas – como esperavam seus realizadores – ele acaba causando uma dificuldade de imersão ou absorção no mundo fílmico. É esta falha de *A Dama do Lago* que torna a película um caso tão provocativo para pensarmos, por contraste, sobre que tipo de coisa é um filme, tornando visíveis aspectos

de nossa experiência cinematográfica que se tornaram invisíveis para nós, justamente devido à sua naturalidade e familiaridade.

O capítulo “Filosofia do cinema”, de Thomas Wartenberg, publicado originalmente como um verbete na prestigiosa *Stanford Encyclopedia of Philosophy* apresenta uma introdução didática das principais questões que a relação entre filosofia e o cinema têm produzido, a começar pelo surgimento e justificação da própria ideia de uma “filosofia do cinema”. Wartenberg, que é também autor de outros importantes ensaios sobre filosofia do cinema, examina a relação que o campo da “filosofia do cinema” coloca particularmente para áreas acadêmicas próximas como a “teoria do cinema”, bem como os métodos e objetivos teóricos que devem ser visados pela filosofia do cinema – seja como uma área de investigação que emula as investigações científicas e busca construir teorias gerais, seja como uma “ciência” necessariamente vinculada ao estudo de casos particulares. Seu ensaio também examina o chamado problema da autoria no cinema, uma vez que a autoria de filmes geralmente é creditada a diretores, embora a “obra” em si resulte de uma equipe de produção, atores, roteiristas etc. O capítulo termina com um debate em torno das relações normativas que podem ser estabelecidas entre cinema e vida em sociedade, particularmente a relação do cinema com a análise e formulação de questões sobre política (guerra, fome, justiça) e ética, onde a constante e fecunda exploração de emoções desempenha um papel fundamental, seja como disparador de reflexão, seja estimulando a identificação com dramas e realidades vividas por personagens fictícios.

Em “Cinema como filosofia? Uma introdução ao debate, e uma análise de *Rashomon* como caso-teste”, Jônadas Techio introduz e avalia o debate contemporâneo envolvendo a possibilidade de o cinema oferecer contribuições genuínas para a filosofia. Seguindo os passos de autores como Martha Nussbaum, Cora Diamond, Stanley Cavell e Stephen Mulhall, Techio procura mostrar que os principais obstáculos para considerar o cinema como capaz de fazer filosofia derivam de pontos de vista bastante restritivos sobre a natureza da racionalidade, da cognição, do significado - e, finalmente, da filosofia e do cinema eles mesmos. O capítulo indica alguns desses obstáculos e sugere formas de removê-los, a partir de uma interpretação mais ampla daquelas noções. A compreensão resultante é elaborada em mais detalhes por meio da leitura de um filme específico - *Rashomon*, de Akira Kurosawa - que é apresentado como uma

obra exemplar de ficção cinematográfica capaz de refletir filosoficamente sobre a natureza da realidade e de nossa própria existência. Essa leitura é enriquecida com um “interlúdio heideggeriano” tratando da importância dos estados de ânimo em nosso envolvimento com o mundo. O capítulo conclui com a sugestão de que *Rashomon* deve ser interpretado em um registro existencial, exigindo, portanto, que se vá além das familiares considerações epistemológicas com as quais o filme é normalmente associado.

A segunda parte do livro é dedicada ao cinema e ao ramo prático da filosofia, isto é, à ética, estética e política. Nessa parte, serão explorados temas diretamente ligados ao nosso cotidiano, temas que frequentemente geram fortes debates entre teóricos e amantes do cinema. Por exemplo: como lidar com os riscos colocados por ideias políticas ou morais perigosas veiculadas no cinema? A ideia que o cinema pode estimular comportamentos violentos, agitação política, ou mesmo práticas absolutamente condenáveis ou imorais, tal como ocorre nos filmes de “exaltação do mal” ou naqueles que apresentam personagens doentios que alimentam formas de sujeição e perversão (sexual ou moral) é uma ideia antiga, que acompanha essa forma de arte desde que ela se popularizou. Existe algum limite à liberdade artística das criações cinematográficas? Podemos admitir “filmes-propaganda” que exaltam ou “romantizam” regimes políticos ou atores políticos autoritários, quando eles são, inequivocamente, obras de arte? Por outro lado e num tom mais positivo, é inegável que filmes são e podem ser fontes de aperfeiçoamento e entendimento moral, sobretudo pela íntima conexão do cinema com emoções, capazes de gerar motivação e formas efetivas de internalização de padrões morais, como ilustrado pela atração exercida por caracteres virtuosos nas telas ou através de narrativas que exploram a indignação e o aprimoramento moral, tal como ocorre nos filmes em que um personagem, inicialmente indiferente, vai, aos poucos, sofrendo uma transformação e passa a enfrentar toda sorte de obstáculos para assegurar direitos violados ou reparar uma injustiça. Assim, embora a estreita conexão entre sociedade, moralidade, política e cinema gere preocupações, embora sejamos capazes de ver o mal e temer os riscos do cinema para a moralidade, sociedade e política, é também indiscutível a conexão do cinema com modelos humanos que estimulam a virtude e promovem o aprimoramento de nossas práticas morais, políticas e sociais. Esses temas

difíceis e diversos são explorados, sob diferentes perspectivas, na segunda parte deste volume.

No primeiro capítulo dessa seção, Flavio Williges oferece razões para ver o cinema como um tipo de meio capaz de contribuir para o entendimento de questões morais de um modo que as teorias morais tradicionais, geralmente formuladas em termos de princípios morais gerais a serem aplicados na avaliação da moralidade de atos específicos, não conseguem oferecer. Williges argumenta que filmes podem ampliar nosso entendimento moral, especialmente por acionar componentes emocionais em narrativas. Ele formula o entendimento moral como um estado cognitivo que envolve tanto conhecimento moral, que é saber o que é certo ou errado e as relações inferenciais de crenças morais com outras crenças, quanto uma sensibilidade perceptiva e imaginativa, com uma fenomenologia afetiva própria, que permite envolvimento e engajamento moral. Baseando-se nos estudos de ontologia das emoções, das análises da relação do cinema com o desenvolvimento de virtudes morais e na análise do filme *Wit*, ele defende que o cinema, ao lado da literatura, está em melhores condições do que as teorias morais tradicionais de oferecer o tipo de apreensão afetivamente engajada de temas morais fundamentais como o sofrimento, dor e morte.

Ainda na segunda parte o capítulo “Notas sobre filosofia e cinema: o lugar do engajamento nos filmes sobre o racismo no cinema americano contemporâneo”, de Érico Andrade, explora a relação entre arte e política em função de uma compreensão da filosofia como prática crítica. Assim, ao invés de oferecer uma definição do que poderia ser um cinema político ou um filme engajado (como procede a filosofia com frequência) o texto se preocupa em mostrar, por meio da construção de duas críticas sobre dois filmes *Corra e Infiltrado na Klan*, como a filosofia pode contribuir para apreciação da obra de arte, em particular do cinema. A partir disso, o autor defende que o engajamento com o tema do racismo (presente nos dois filmes analisados) é, a exemplo do que acontece com outros temas, sobretudo estético, no sentido que o tema se funda na própria forma pela qual ele é apresentado. Andrade procura, nesse sentido, tornar manifesto que a dimensão política e ética do cinema podem ser articuladas e promover reflexão sobre temas como o racismo a partir da estética fílmica, particularmente na exploração da tensão, do humor, de metáforas e

alusões sutis que tornam-se marcas fundamentais das abordagens mais recentes do racismo no cinema.

O terceiro capítulo, uma contribuição da pesquisadora portuguesa Susana Viegas, aborda o valor filosófico do cinema enquanto prática pedagógica para se pensar a violência, a estética e a ética nas imagens em movimento. Ela discute as relações que se estabelecem entre o artístico e o ético quando a obra representa elementos que perturbam a sua fruição estética, elementos tais como a violência física, a pornografia, a crueldade, a humilhação, a traição, a incitação ao ódio. Ela também pergunta como analisar estes elementos colocando em diálogo duas posições antagônicas: o *esteticismo*, ou a total autonomia da obra em relação a outros valores que não os valores estéticos, e o *eticismo*, ou a valorização da obra pelos valores não-estéticos expressos. Ao aplicar a ética ao estudo dos documentários de fabulação, registro no qual atores não-profissionais ficionam a sua vida, em particular ao filme *O Acto de Matar* (2012) de Joshua Oppenheimer, Viegas explora dois pontos convergentes: (1) do ponto de vista de uma ética imanente, analisar as formas de exposição do Outro como Outro (questões levantadas pelo eticismo aos limites do esteticismo); (2) do ponto de vista temporal, analisar os modos de criação de uma subjetividade cinematográfica a partir do ato de contar a sua própria história (questão da memória pessoal e coletiva, ideia de memorial e de lendário).

O capítulo “Ilustração e metaética em *Dogville*”, de Pedro Harres, examina o filme *Dogville* tendo em vista seus aspectos éticos e meta-éticos. A hipótese central explorada é a de que existiria uma reflexão metaética em *Dogville*, a qual, uma vez articulada, é capaz de dar um sentido que unifica o filme. Na leitura oferecida por Harres, o filme se articula na forma de uma anti-parábola cujo sentido é justamente interditar a capacidade de narrativas ilustrarem pontos morais de forma satisfatória. Harres formula, através da análise crítica e amplamente contextualizada de *Dogville*, as dificuldades de ver o filme como uma defesa de teorias morais específicas como o utilitarismo, a ética das virtudes ou deontologismo ético.

A terceira parte desta antologia é dedicada a leituras de filmes (e também de um recente seriado de TV) que exploram aspectos fundamentais de nossa existência em suas narrativas. Os capítulos aqui reunidos abordam desde questões especulativas tradicionalmente investigadas por disciplinas da filosofia teórica, tais como a metafísica, a

epistemologia e a filosofia da mente, até questões de cunho mais existencial, relacionadas com nossa finitude, mortalidade e a busca pelo sentido da vida. A epistemologia, em conexão com a filosofia da arte, tem encabeçado importantes debates sobre o tipo de cognição revelada pela arte. Seria possível, por exemplo, “ver um filme” e adquirir conhecimentos, tal como adquirimos ao ler um livro de física nuclear? E se for possível, qual conhecimento seria? Numa veia similar, na metafísica, o cinema tem permitido debates sobre a natureza da imagem-movimento, ao mesmo tempo que permite pensar questões ligadas à estrutura última da realidade, identidade, determinismo, além de outros conceitos que formulamos para pensar nossa condição e o mundo ao nosso redor. Esses temas estão interligados na terceira parte com reflexões ligadas à finitude e existencialidade.

No primeiro ensaio da terceira parte, intitulado “A filosofia de *Westworld* e o problema do livre-arbítrio”, Marco Azevedo e Ana Azevedo analisam o problema de determinar se os *hosts* ou anfitriões da série *Westworld*, que são robôs altamente sofisticados, quase-humanos, embora distingam-se dos demais humanos por não saberem que sua existência é artificial e inteiramente programada, podem ser considerados seres humanos. Um dos fatores que parece conduzir a uma resposta negativa para a pergunta é a ausência de autoconsciência plena. Os *hosts* têm consciência de si, mas não têm consciência que são produtos tecnológicos destinados a satisfazer os desejos de ricos, até mesmo desejos recrimináveis como usá-los como objetos do desejo de matar ou de fazer sexo violento. Assim como a consciência de si, eles também têm sentimentos e expectativas. Sua principal diferença em relação a “humanos normais” parece ser o fato de desconhecerem sua natureza de autômatos. Marco Azevedo e Ana Azevedo desenvolvem um argumento didático e rico visando mostrar como teorias filosóficas tradicionais, como a teoria da Harry Frankfurt e da mente bicameral ajudam a entender as dificuldades colocadas pela natureza ambígua ou híbrida desses personagens fascinantes e seu impacto na compreensão do livre-arbítrio e da responsabilidade ética. Afinal, devemos tratá-los e ter pelos *hosts* a consideração que temos pelos demais seres? É suficiente para um ser a presença de sentimentos e autoconsciência para ser tratado como uma pessoa portadora de direitos? São essas as questões centrais do ensaio.

Em “Seria *All of Me* um filme dualista? Um esboço para uma leitura ‘animacionista’”, Nykolos Correia Motta questiona o consenso acerca da existência de uma espécie de dualismo no filme referido no título (conhecido no Brasil como *Um Espírito Baixou em Mim*). Motta analisa em detalhe a leitura de Murray Smith, que considera o filme como paradoxalmente dualista, por dramatizar intenções conflitantes sobre o papel do corpo em nossas identidades. Murray Smith concebe *Um Espírito Baixou em Mim* como uma espécie de experimento mental cinematográfico para atacar o empreendimento da leitura filosófica de filmes como adiantada por Stephen Mulhall. Motta critica essa leitura sob o argumento que não faria justiça à complexidade de filmes como obras de arte. Partindo de uma reconstrução em detalhe da leitura dualista de Murray Smith, Motta oferece um esboço de uma leitura alternativa, que ele chama de “animacionista”, dado seu enfoque no corpo humano *animado*. Tal esboço é então empregado como contraexemplo à alegação de que leituras filosóficas não seriam capazes de capturar a complexidade artística de filmes.

Em “*Persona*: identidade, memória e esquecimento”, Mitieli Seixas da Silva apresenta uma proposta de leitura filosófica do filme *Persona* de Ingmar Bergman a partir da investigação do quanto de memória e esquecimento é necessário para a formação da identidade pessoal. Para compor esse ensaio, a autora utiliza como ponto de partida a concepção narrativa da identidade de Alasdair MacIntyre para, em seguida, discutir duas teses concernentes à relação entre o “eu” e suas “máscaras” à luz da *Segunda Consideração Extemporânea* de Friedrich Nietzsche – a saber, a tese essencialista, segundo a qual nossa identidade seria composta por um “eu genuíno” para além de toda e qualquer “máscara” que possamos adotar, e a tese “não essencialista” que compreende nossa identidade pessoal como sendo redutível às nossas “máscaras”. A exposição das duas teses, bem como de sua relação com as noções de memória e esquecimento será realizada a partir da análise de três blocos de cenas do filme: i) as imagens aleatórias iniciais; ii) as fotografias como lembranças do passado; iii) o relato da orgia de Alma. O objetivo final do capítulo é sustentar uma leitura de *Persona* como uma obra que privilegia a tese não essencialista ao explicitar a imobilidade – e sua consequente indisposição para a vida – das duas personagens principais.

Em “Retratando o humano (em corpo e alma): Uma leitura de *Blade Runner*”, Stephen Mulhall interpreta este clássico da ficção científica como um filme explicitamente interessado, ou até mesmo obcecado, com a questão de saber o que é ser um ser humano. No percurso do filme, muitas respostas errôneas a essa questão são examinadas e rejeitadas – por exemplo, a ênfase na finitude e na duração média de uma vida humana, a posse de certas capacidades físicas, emocionais ou intelectuais por parte dos replicantes, ou ainda a existência de uma substância imaterial “por trás” do seu corpo e do seu comportamento. Ao apresentar entidades que sob vários aspectos comportam-se exatamente como um ser humano, mas sob outros diferem, o filme levaria o espectador a, alternadamente, projetar ou reter conceitos que constituem o “espaço lógico do mental” a essas entidades. Ao fazer isso o filme dramatizaria algumas das lições mais fundamentais de Wittgenstein sobre a relação entre o comportamento e a aplicação de conceitos psicológicos, as quais são encapsuladas na observação de que “o corpo humano é o melhor retrato da alma humana”. Ao mostrar que nenhum tipo de evidência comportamentalmente atestável é em si mesmo suficiente para que os replicantes sejam elevados ao status de seres humanos, o filme mostraria que a questão sobre o que nos torna humanos não pode ser respondida apelando a considerações puramente epistêmicas, mas precisa ser tratada no âmbito de uma investigação mais ampla de certas atitudes fundamentais, em particular nossa capacidade de reconhecimento.

Em “A cruzada do idealista: notas sobre a epistemologia e o sentido da vida em *O Sétimo Selo*”, Giovanni Rolla explora temas epistemológicos presentes no filme de Ingmar Bergman. Rolla argumenta que o cavaleiro Antonious Block, personagem central da trama, que depara-se com a morte ao voltar de uma cruzada e tenta enganá-la desejoso de conhecer a Deus, exhibe uma variedade de idealismo, o que faz com que perca de vista as coisas realmente importantes da sua vida. Rolla complementa essa leitura com uma imagem do sentido da vida apoiada em uma interpretação das notas de Wittgenstein em *Da Certeza* (1969). Segundo a interpretação avançada, não é possível acessar discriminativamente o sentido da vida. Que a vida possua um sentido é algo que assumimos no decorrer da vida e que fundamenta, entre outras coisas, nossas interações sociais, mas não é algo que podemos explorar discursivamente, como parece pretender

Antonius. Rolla conclui que é possível interpretar o argumento de Bergman nessa mesma direção.

Em “Niilismo, morte e ansiedade em *Viver (Ikiru, 1952)*”, Gustavo Coelho analisa e avalia a solução encontrada pelo protagonista do clássico de Akira Kurosawa para o desafio de superar a ansiedade nele despertada pela descoberta da proximidade de sua morte. Estabelecendo um paralelo entre o percurso do protagonista do filme e o caminho para a superação do niilismo contemporâneo proposto pelo filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, Coelho defende a tese de que a solução final encontrada pela personagem central de *Viver* pode ser entendida como aquela que Kierkegaard defendeu ser a única forma de superação do niilismo de nossa época. Partindo dessa tese, Coelho então avalia a solução do protagonista tanto a partir do que o filósofo alemão Martin Heidegger, em resposta a Kierkegaard na segunda parte de *Ser e Tempo*, defendeu ser a melhor forma de vivermos frente ao reconhecimento de nossa contingência e mortalidade quanto a partir de importantes reflexões do filósofo estadunidense Thomas Nagel acerca do valor que podemos pretender atribuir às nossas vidas e a muito do que fazemos com elas.

PARTE I

Filosofia e Cinema: Ontologia e Método

1

As sete camadas da fotografia e seus usos na arte¹

Guilherme Ghisoni da Silva

Suponhamos que você seja convidado para uma *vernissage*, de um artista fotógrafo. Você chega à galeria e se depara com o título da exposição e um pequeno texto do curador. Após ler o texto, você percorre os quadros da exposição até chegar à obra principal, colocada em posição central de destaque. Você lê o título e o ano da obra, em uma pequena tarjeta ao lado do quadro, e observa os detalhes da fotografia. Quais seriam os elementos que você teria à disposição para compreender essa obra, como parte da exposição? Mais especificamente, quais seriam as categorias *filosóficas* que você poderia mobilizar para a compreensão do que o artista visa através do uso da fotografia?²

¹ Gostaria de agradecer a todos os alunos e artistas que fazem parte do Laboratório de Pesquisa de Filosofia da Fotografia, que é um projeto de extensão da Faculdade de Filosofia, da Universidade Federal de Goiás. As ideias apresentadas neste texto são o resultado de longos debates que surgiram nos últimos quatro anos neste laboratório de pesquisa que coordeno. Também sou grato à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) e ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo apoio financeiro ao Laboratório de Pesquisa.

² Assumirei aqui como ponto de partida (de maneira irrefletida), a concepção que Arthur Danto (2005), de que as obras de arte, diferentemente dos objetos ordinários, possuem propriedades semânticas, de tal modo que seria possível perguntarmos pelo seu significado. (Roger Scruton (2008) veta esse tipo de propriedade semântica às fotografias, desqualificando seu estatuto como representação – ao menos para o caso do que ele chama de fotografia ideal. Essa posição já foi criticada por vários autores (em especial, Lopes 2003, 2016) e não pretendo aqui me deter neste ponto). Consequentemente, obras de arte seriam também passíveis de interpretação. Não argumentarei a favor disso, nem buscarei mostrar que a fotografia é arte. Pressupondo que fotografias sejam

As *categorias* e os *elementos* básicos de minha análise serão propostos a partir das teorias de Nelson Goodman (1976), Dominic Lopes (2004) e John Kulvicki (2006) (embora eu faça aqui algumas alterações e adições). As sete categorias fundamentais (que chamarei de “*as sete camadas da fotografia*”) são:

1. A denotação (o referente causal);
2. As propriedades literais;
3. O conteúdo pictórico;
4. As propriedades metafóricas (conteúdo expresso pela imagem);
5. Os elementos verbais;
6. Os pressupostos filosóficos;
7. E o ato ilocutório fotográfico.

A explicitação de como essas sete camadas podem ser mobilizadas pelo artista, para a determinação do significado de uma obra, será feita a partir de algumas ideias de David Novitz (1977) e John Austin (1962). Argumentarei que o artista, ao propor, em um determinado contexto, uma fotografia como candidata à apreciação (com certa denotação, propriedades literais, conteúdo pictórico, propriedades metafóricas, pressupostos filosóficos e elementos verbais) realiza um *ato* semelhante a um *ato de fala*. Esse ato de fala, realizado pelo artista, chamarei, a partir das ideias de Novitz, de *ato ilocutório pictórico fotográfico*.³ Para

obras de arte e que obras de arte tenham propriedades semânticas, meu intuito é mostrar neste artigo quais são as categorias e os elementos que podemos mobilizar para compreender o uso da fotografia como arte. Essa proposta pode facilmente ser estendida e aplicada a outros usos da fotografia - como, por exemplo, nas ciências, no jornalismo etc.

³ A expressão cunhada por Novitz (1977) é “pictorial illocutionary acts”. Adicionarei a esta expressão a especificidade da fotografia. Porém, ao invés de escrever “ato ilocutório pictórico fotográfico”, optarei pela forma mais sintética “ato ilocutório fotográfico”. Na sequência do texto, abordaremos o significado dessa expressão. Um ponto a ser notado é que, embora a expressão “ato ilocutório” contenha o radical “locução”, há em Austin, segundo Novitz, a possibilidade dos atos ilocutórios não verbais. Novitz defende a existências desses atos em 1977: 76-85. Embora utilize Novitz, não pretendo concordar com

desenvolver a ideia dos atos ilocutórios fotográficos, utilizarei alguns elementos da teoria dos atos de fala de John Austin e Peter Strawson (1964), mobilizados também por Novitz.

A partir deste horizonte, buscarei defender a tese de que, na fotografia como arte, o ato ilocutório fotográfico tem geralmente como alvo prioritário ao menos uma das sete camadas da imagem fotográfica. Assim, o uso da fotografia feito pelo artista pode ser parte de um discurso sobre: o denotado, sobre as propriedades literais da obra, sobre o conteúdo pictórico, sobre as propriedades metafóricas, sobre elementos verbais, sobre os pressupostos filosóficos e sobre o próprio ato ilocutório. Em muitos casos, a complexidade da obra se encontra no modo como o artista mobiliza várias dessas camadas em conjunto, como parte de seu ato de fala.

O texto terá a seguinte estrutura. Na seção 1, abordarei a distinção entre denotação e propriedades literais. Na seção 2, buscarei mostrar como, a partir das propriedades literais, chegamos ao conteúdo pictórico da imagem. Na seção 3, analisarei as propriedades metafóricas. A seção 4 será destinada à análise de três tipos de subdeterminação do conteúdo pictórico e a importância do uso de elementos verbais, tendo em vista a superação dessas subdeterminações. As subdeterminações também serão importantes para a compreensão dos pressupostos filosóficos, analisados na seção 5. Esses pressupostos estarão atrelados à aceitação ou recusa da tese da transparência fotográfica. O uso de imagens como parte de atos ilocutórios será abordado na seção 6. A relação entre fotografia e a teoria dos atos ilocutórios pictóricos será abordada na seção 7. A conclusão será destinada a expor alguns possíveis desdobramentos.

todos os elementos de sua análise. Minha proposta é um desenvolvimento do insight fundamental do uso de imagens em atos de fala também presente neste autor. Além disso, não é minha intenção que haja uma relação entre a minha descrição do que seja o ato ilocutório fotográfico e a ideia de Philippe Dubois (1993) do ato fotográfico. Que a aparente homonímia parcial não leve o leitor ao equívoco da pressuposição da existência de elementos comuns.

1. A denotação e as propriedades literais da imagem fotográfica

Tomemos como ponto de partida a fotografia em sua forma mais usual – que podemos chamar de *fotografia direta não-abstrata*. Nesse caso, a imagem fotográfica é gerada pelos usos *standard* de câmeras e processos fotográficos, que têm como resultado uma imagem em papel ou exibida em display eletrônico. Na fotografia direta não-abstrata, há uma relação causal/mecânica entre a distribuição de cores e formas na imagem resultante e a imagem dos objetos da cena, que estavam diante da câmera no ato da tomada da imagem. Essa relação causal é fruto do modo como a luz refletida da cena é projetada através do uso da câmera escura sobre material fotossensível ou fotoelétrico. No caso da fotografia digital, o percurso da imagem da cena à fotografia final é mais complexo que no sistema negativo-positivo da fotografia analógica, porém, igualmente causal/mecânico. Os sistemas fotográficos, os equipamentos e seus usos *standards* são concebidos tendo em vista garantir qualidades miméticas entre a imagem resultante e a cena retratada. Assim, podemos dizer que as fotografias diretas não-abstratas são imagens que decorrem da projeção da luz refletida de objetos em câmeras escuras sobre material fotossensível, cujo resultado visível em superfície (geralmente) bidimensional tem qualidades miméticas em relação à imagem dos objetos da cena retratada.⁴ Essa superfície bidimensional pode ser papel

⁴ Essa afirmação não tem a pretensão de oferecer uma definição de fotografia (em termos de propriedades necessárias e suficientes), mas apenas indicar algumas propriedades que tradicionalmente encontramos na fotografia direta não-abstrata. Creio que o conceito geral de fotografia seja constituído de diferentes práticas, em maior ou menor grau de semelhança. Por exemplo: alguns tipos de fotografia não utilizam câmeras escuras (como as fotografias analógicas por contato ou as digitais geradas por scanners); alguns tipos de fotografia se atêm à luz visível, enquanto outras formas de fotografia trabalham com espectro invisível (a luz infravermelha, ultravioleta etc.); algumas câmeras utilizam lentes, outras não. Além disso, há inúmeros diferentes suportes no qual a imagem final pode ser visualizada (em vidro, projeção, impressão em metal etc.). Por outro lado, há também fotografias estereoscópicas, que, através do uso de duas imagens bidimensionais, nos dão a percepção da terceira dimensão – em

com tinta impressa (como no caso de fotos digitais impressas), ou papel sensível a processos fotoquímicos (como na fotografia analógica), ou display digital, no qual as cores e formas são geradas eletronicamente. Tomaremos como caso paradigmático do que chamarei ao longo do artigo de “fotografias” as fotografias diretas não-abstratas digitais, realizadas com câmera escura, lente e impressas em papel.⁵

Essa breve caracterização nos permite a distinção das duas primeiras camadas da imagem fotográfica. O objeto que esteve diante da câmera no ato da tomada da imagem será o seu *referente causal*. Chamaremos esse objeto de a *denotação* da imagem fotográfica, ou de a entidade *denotada* pela imagem (nossa camada (1)). Por sua vez, as cores e formas exemplificadas na superfície *bidimensional* constituem as *propriedades literais* da imagem (a camada (2)). Em uma imagem fotográfica colorida há *literalmente* cores espacialmente arranjadas em uma superfície. Elementos como brilho, luminosidade, textura, refletividade, contornos, matizes, contrastes de claro escuro etc. também constituem propriedades literais e compõem o *design* da imagem.⁶ Os elementos do *design* exemplificados na imagem serão os *caracteres* dos sistemas pictóricos fotográficos.⁷

Um importante ponto a ser notado é o de que nem todas as propriedades literais de uma imagem serão *propriedades sintaticamente relevantes*⁸ – que fazem parte do que a imagem representa. Em outros termos, nem todas as propriedades literais são caracteres do sistema pictórico, que compõem o design da imagem. O peso de uma folha de papel fotográfico, a sua rugosidade e densidade são propriedades *literais* da imagem, mas geralmente não desempenham função sintática nos nossos sistemas pictóricos. Essas propriedades nada representam – não

decorrência da estereopsia (da dupla visão). Não pressuponho aqui a existência de uma essência comum a todos esses usos.

⁵ Nas seções finais do artigo abordaremos casos que se afastam da fotografia direta não-abstrata.

⁶ Semelhante lista é oferecida por Lopes (2004: 3).

⁷ Segundo Goodman, “os caracteres são certas classes de elocções, inscrições ou marcas” (2006 : 153), que compõem os sistemas notacionais e pictóricos.

⁸ A expressão “propriedade sintaticamente relevante” é utilizada por Kulvicki (2006) e analisada principalmente em (2006: 29-46).

são propriedades que (no interior do que chamaremos de conteúdo pictórico) são atribuídas aos objetos representados na imagem. Cores e formas, por sua vez, desempenham função sintática nos nossos sistemas e geralmente denotam elementos da cena retratada. Para se compreender quais propriedades literais têm função sintática é necessária a competência em relação ao *sistema pictórico* utilizado.⁹ É essa competência (dada através da educação e familiaridade com as fotografias) que nos permite saber quais propriedades literais devem ser levadas em consideração para o reconhecimento do que a imagem representa (que será o seu *conteúdo pictórico* – nossa terceira camada da imagem fotográfica).¹⁰

Tomemos como exemplo os sistemas da fotografia colorida e da fotografia em preto e branco. O sistema fotográfico colorido é mais repleto (de acordo com a terminologia de Kulvicki (2006) e Goodman (2006)) que o preto e branco, pois há um maior número de propriedades sintaticamente relevantes no sistema colorido. A competência em relação ao uso do sistema fotográfico preto e branco encontra-se, por exemplo, relacionada à capacidade de, ao olharmos para uma fotografia em preto e branco, não levarmos em consideração os matizes de cores exemplificados na imagem (de branco, cinza e preto) como denotando os matizes de cores que seriam atribuídos aos objetos e indivíduos reconhecidos na imagem (embora o brilho e a saturação possam ter algum papel sintático).¹¹ Já na fotografia colorida, os matizes de cores

⁹ A noção de sistema de representação é central à teoria de Goodman (2006). No caso de Goodman, os sistemas pictóricos são sistemas representacionais densos sintática e semanticamente. Não é minha intenção me comprometer com a teoria de Goodman. Críticas e desenvolvimentos a essa teoria podem ser encontrados em Kulvicki (2006) e Lopes (2004).

¹⁰ Cf. Lopes, 2004: 3-4. Esta camada será abordada em detalhes na próxima seção.

¹¹ Wittgenstein oferece um ótimo exemplo da importância que a competência em relação ao sistema pictórico tem para a passagem das propriedades literais ao conteúdo pictórico. Segundo Wittgenstein: "...nós consideramos a fotografia, o quadro na nossa parede, como o próprio objeto (pessoa, paisagem etc.) que está representado neles. / Não precisaria ser isso. Podemos facilmente imaginar pessoas que não tivessem tal relação para com essas figuras. Pessoas, por exemplo, que ficariam chocadas com essas fotografias, porque um rosto sem cor,

geralmente têm função sintática e podem denotar as cores que serão atribuídas aos objetos e indivíduos, compondo o conteúdo pictórico.

Uma das capacidades que nós seres humanos partilhamos com alguns animais é a de segregar visualmente conteúdos volumétricos em superfícies bidimensionais.¹² Embora as imagens fotográficas sejam (em sua maioria) bidimensionais, podemos perceber o arranjo de cores e formas presentes nas imagens como elementos ordenados em um espaço no qual há a distinção entre frente e fundo – introduzindo assim a percepção de uma terceira dimensão nos elementos dos design que são bidimensionais.

De acordo com a teoria de David Marr (2010), a visão tridimensional encontra-se diretamente relacionada à estereopsia (visão binocular) e ao movimento de paralaxe.¹³ A disparidade na informação recebida por cada um de nossos olhos (em decorrência da diferença de perspectiva) é computada como uma diferença na *profundidade* das superfícies no campo de visão. Além disso, quando mudamos o ponto de vista em decorrência do movimento (chamado de movimento de paralaxe), a diferença de velocidade com que os elementos da cena se movem nos permite agrupar os objetos que tomamos como mais próximos e distingui-los dos que tomamos como mais distantes. Porém, nem a estereopsia nem o movimento de paralaxe nos auxiliam a segregar visualmente conteúdos volumétricos em imagens.¹⁴ Na visão de uma imagem, cada um de nossos olhos recebe praticamente a mesma

talvez um rosto em escala reduzida, lhes pareceria desumano" (2009, p. 216). Aqui Wittgenstein supõe a possibilidade de pessoas que não compreendem o sistema de representação da fotografia em preto e branco e que, ficariam chocadas ao supor que a imagem representaria a existência de pequeninas pessoas com rostos sem cor, com uma aparência desumana.

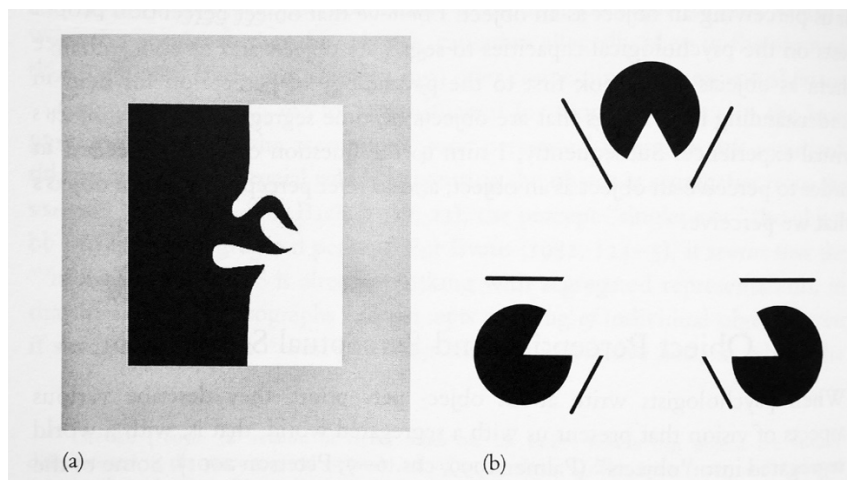
¹² Cf. Danto (1992) e Zeimbekis (2015).

¹³ Utilizo aqui a análise proposta por Zeimbekis da teoria de Marr (2015: 301.6).

¹⁴ Segundo John Zeimbekis, "Marr também recorre a hipóteses sobre como extraímos informação volumétrica e profundidade a partir de sugestões monoculares, que não exploram disparidade binocular nem a paralaxe" (2015: 306).

informação visual (embora levemente deslocada).¹⁵ Além disso, quando nos movemos diante de uma imagem os elementos que na imagem serão vistos como situados no primeiro plano não se movem em velocidade diferente dos elementos que serão vistos como situados no fundo da cena.

No caso das imagens, estaríamos limitados aos processos de segregação utilizados pela visão *monocular* e a alguns princípios como os descritos pela *Gestalt*.¹⁶ Ao percebermos as propriedades literais da imagem, as diferenças de intensidade desses elementos primitivos (que compõem o design) são processadas como bordas e linhas, cujas orientações e junções formam grupos e superfícies. Essas superfícies segregadas são organizadas por princípios como o contraste frente/fundo, pelo preenchimento amodal e os contornos ilusórios. Gary Hatfield (2009: 236) exemplifica esses princípios por meios das seguintes figuras:



(Figura 1), Hatfield, 2009: 236.

¹⁵ Esse deslocamento apenas nos permite determinar a distância da imagem em relação a nós mesmos, mas não tem papel na segregação de conteúdos volumétricos no interior da imagem.

¹⁶ Os princípios da visão monocular são analisados por John Zeimbekis (2015) e a importância dos princípios da Gestalt por Gary Hatfield (2009: 235-238).

A figura (1) exemplifica a segregação frente/fundo e a figura (b) oferece um exemplo do preenchimento amodal e contornos ilusórios. Na figura (b), vemos um triângulo (resultante do contorno ilusório), sobre três linhas, cujas partes faltantes são preenchidas (sendo este o preenchimento amodal presente na imagem).

Certamente o estudo detalhado dos processos da visão inicial aplicados às imagens nos levaria demasiadamente longe dos propósitos deste texto. O que importa aos nossos propósitos é apenas sinalizar um viés interpretativo que oferece uma fundamentação para a nossa capacidade de ver conteúdos volumétrico em superfícies bidimensionais. O espaço no qual os elementos volumétricos são vistos na imagem podemos chamar de *espaço pictórico*. São os conteúdos volumétricos segredados no espaço pictórico tridimensional, pelos processos pré-conceituais da visão inicial, que nutrem a nossa capacidade de *reconhecimento* e a aplicação de conceitos aos elementos vistos nas imagens.

Ao mencionar os processos pré-conceituais da visão inicial de segregação de conteúdos volumétricos em imagens, não é minha intenção aqui me comprometer com uma teoria puramente *perceptual* da imagem fotográfica. A compreensão do papel sintático das propriedades literais é fundamental para a passagem do design ao conteúdo pictórico. A compreensão desse papel é tradicionalmente presente nas teorias *simbólicas* da imagem – como em Goodman (2006) e Kulvicki (2006).¹⁷ Adotarei aqui o viés interpretativo de Dominic Lopes (2004), que oferece uma abordagem *compatibilista*, que articula os elementos perceptuais e as teorias simbólicas.

2. O conteúdo pictórico e a dimensão conceitual das imagens fotográficas

De acordo com a teoria de Dominic Lopes (2004:136), o reconhecimento desempenha uma função central na identificação do que a imagem representa o mundo como tendo – que constitui o *conteúdo*

¹⁷ Para a distinção entre as teorias perceptuais e simbólicas, ver Lopes (2004).

pictórico da imagem (a camada (3)). Nossa capacidade de reconhecimento aplicado às imagens seria uma extensão da nossa capacidade ordinária de reconhecimento e do dinamismo dessa capacidade. Podemos visualmente reconhecer em nosso dia-a-dia: *i) propriedades, ii) tipos de objetos e iii) objetos individuais.*

O caráter dinâmico da capacidade de reconhecimento se encontra relacionado ao modo como podemos reconhecer propriedades, tipos e objetos individuais sob diferentes aspectos. Segundo Lopes: “o reconhecimento é dinâmico quando um objeto visto anteriormente como tendo um conjunto de propriedades visuais pode ser reconhecido posteriormente tendo outro conjunto de propriedades” (2004: 138). Podemos reconhecer um amigo há anos não visto, um objeto após várias transformações, objetos sob ângulos não usuais etc. Dentro de um certo limite de variações das propriedades (que determina o escopo da *elasticidade* do reconhecimento – para além do qual nos tornamos inaptos ao reconhecimento), somos capazes de reconhecer propriedades, tipos de objetos e objetos individuais.

Na interpretação de Lopes, é o caráter dinâmico de nossa capacidade de reconhecimento que nos permite reconhecer os elementos do design e os conteúdos volumétricos segregados no espaço pictórico tridimensional como propriedades, tipos de objetos e objetos individuais. Assim, podemos dizer, em acordo com Lopes, que os elementos que compõem o design de uma imagem (suas propriedades literais com função sintática) nos apresentam *aspectos reconhecíveis das coisas* (cf. 2004: 145).

Caso aceitemos a existência de conteúdos não-conceituais (como sustenta Lopes (2004; 141-2)), o reconhecimento não ficaria restrito aos elementos para os quais temos conceitos. Poderíamos reconhecer propriedades e objetos sem que tivéssemos um termo específico para designá-los¹⁸. Além dos conteúdos não-conceituais, o conteúdo pictórico seria composto pelo conteúdo conceitualmente articulado reconhecido. São os elementos conceitualmente articulados que nos permitem

¹⁸ Recorrendo a um exemplo de Hatfield (2009), podemos ver um descaroçador de cereja – reconhecendo o mesmo tipo de objeto em vários lugares – sem que saibamos que seja um descaroçador de cereja. Teríamos, assim, uma visão não-epistêmica do referido objeto.

reconhecer uma imagem como, por exemplo, imagem-de-homem-idoso, ou imagem-de-criança, ou imagem-de-cão etc. Nesses casos de reconhecimento conceitualmente articulado, os conteúdos não-conceituais poderiam também desempenhar o papel de propriedades atribuídas na imagem ao objeto cujo tipo específico ou objeto individual foi reconhecido.

Há uma importante diferença entre as propriedades enquanto constituintes do conteúdo pictórico e as propriedades literais. As propriedades reconhecidas como parte do conteúdo pictórico estão situadas no espaço pictórico *tridimensional*, no qual há a distinção entre frente e fundo. Quando olhamos as propriedades *literais* da imagem, as vemos como parte da superfície da imagem – que, no caso paradigmático aqui abordado, é bidimensional.¹⁹ Com exceção das imagens que exploram a continuidade entre o espaço tridimensional físico (no qual nos encontramos) e o espaço pictórico, para causar a ilusão de que os objetos retratados são objetos físicos ao alcance do espectador (sendo este o caso das imagens *trompe-l'oeil* que são bem-sucedidas)²⁰, não vemos o espaço pictórico como uma extensão do espaço físico. Vemos o espaço pictórico como condição de possibilidade da representação visual, cujas propriedades literais, por sua vez, se encontram no mesmo espaço físico no qual nos encontramos. Com isso, também não vemos a superfície bidimensional da imagem como uma fronteira transparente (semelhante a um vidro), que divide dois lugares de um *mesmo espaço contínuo* (este poderia ser o caso nas imagens *trompe-l'oeil*). Há, desse

¹⁹ Essa distinção será importante ao analisarmos os atos ilocutórios fotográficos que têm o conteúdo pictórico como elemento central – como no caso da fotografia modernista que explora elementos geométricos abstratos.

²⁰ De acordo com Dominic Lopes: “Em um *trompe-l'oeil* bem-sucedido, as informações sobre as propriedades do design de uma imagem são impossíveis ou difíceis de serem vistas. Não é por acaso que entre as imagens *trompe-l'oeil* mais eficazes estão as pinturas de teto, como a decoração de Pozzo das abóbadas da Igreja de Santo Inácio, em Roma, cujas superfícies estão fora do alcance. Na ausência de informações sobre suas superfícies, tais imagens dão experiências exclusivamente de seus sujeitos e, portanto, são muito mais propensas a enganar os espectadores. Isso não quer dizer que as imagens *trompe-l'oeil* sejam sempre enganosas; apenas que elas são mais propensas a enganar os espectadores uma vez que impedem a apreensão de suas características físicas.” (2004: 40).

modo, uma diferença entre *vermos na* imagem aquilo que é representado no espaço tridimensional pictórico (sendo o ato de ver dentro da imagem chamado por Whollheim de “seeing-in”)²¹ e *vermos os* constituintes da imagem como partes de um objeto físico (a folha de papel) no espaço físico. Desse modo, há uma importante diferença entre a superfície bidimensional do arranjo de cores da imagem (as suas propriedades literais) e o espaço tridimensional interno ao conteúdo pictórico – que é visto dentro na imagem. Com raras exceções, eles não são vistos como diferentes partes de um mesmo espaço.

Não creio ser possível que tenhamos ao mesmo tempo uma experiência de dois espaços sem que os víssemos como partes de um mesmo espaço (embora não me pareça aqui o lugar para argumentar em detalhes a favor disso). Assim, não creio ser possível *vermos ao mesmo tempo* a superfície de uma imagem (como parte do espaço físico) e o conteúdo pictórico no espaço pictórico. Nas imagens em geral, ou vemos as coisas representadas no espaço pictórico ou vemos as propriedades literais da imagem como parte do espaço no qual nos encontramos. (De modo análogo à impossibilidade de *vermos o pato e a lebre ao mesmo tempo*, na famosa imagem usada por Wittgenstein (2009)).

O uso do hífen, em parágrafos anteriores, na expressão *imagem-de-homem-idoso* e *imagem-de-criança* é introduzido por Nelson Goodman (2006) para distinguir o conteúdo predicativo da imagem – aqui chamado de conteúdo pictórico – da denotação. Segundo ele, uma *imagem-de-cachorro-bulldogue* pode ser usada para denotar Winston Churchill. Uma *imagem-de-Pegasus* nada denota, embora tenha um determinado conteúdo pictórico. Os hifens marcam, assim, que o termo é uma classificação do *tipo de imagem* – o que o conteúdo pictórico representa. Quando a expressão é sem hífen ela diz respeito ao denotado – por exemplo, ao dizermos “*imagem de Winston Churchill*” estamos afirmando que aquela imagem, independentemente do seu tipo (que

²¹ Uma possível exceção talvez sejam as imagens propositalmente planas, como as pinturas de Jasper Johns: *Flag* (1954–55) e *Target* (1958). Nesses casos, não há a constituição de um espaço pictórico tridimensional e a experiência do “ver dentro” (“seeing-in”). Essas pinturas podem ser concebidas como obras que tematizam a recusa da “ilusão” da tridimensionalidade como um traço essencial da pintura.

poderia até ser, segundo Goodman, imagem-de-cachorro-bulldogue) tem Winston Churchill como denotação. No caso da fotografia, o uso sem hífen indicaria o referente causal da fotografia – como, por exemplo, “fotografia *de* Winston Churchill” (no sentido que em inglês é atribuído ao “*of*”²². Muitos autores ao criticar a filosofia de Goodman denunciam o descompasso entre o tipo de imagem e a denotação (como a imagem-de-cachorro-bulldogue que denota Winston Churchill) como um excesso do convencionalismo de Goodman (Kulvicki (2006), Lopes (2004), Novitz (1977)). Independentemente de se essa crítica é adequada ou não, podemos restringir nossas análises aos casos nos quais uma imagem-de-homem é usada para denotar homem, ou a imagem-de-cachorro-bulldogue é usada para denotar cachorro bulldogue. Ou seja, nesses casos, o que é denotado estaria relacionado ao tipo da imagem e ao conteúdo pictórico. Em relação à fotografia, nesses casos teríamos então um conteúdo pictórico reconhecido que daria ao espectador informações visuais do referente causal da imagem.

Podemos compreender as linhas gerais da teoria da imagem de Goodman como a aplicação às imagens da teoria das descrições de Bertrand Russell (1978). Segundo Goodman (2006), o conteúdo predicativo da imagem (chamado aqui de conteúdo pictórico) pode denotar: *i*) um e somente um (como no caso da imagem-de-Winston-Churchill), *ii*) ao menos um (como no caso de uma imagem-de-homem – sem a especificação de quem este seja), *iii*) nenhum (como no caso da imagem-de-Pegasus) ou *iv*) todos os objetos de um determinado domínio (como a imagens-de-homem-e-mulher-das-placas-*Pioneer*, presentes nas naves espaciais Pioneer 10 (1972) e Pioneer 11 (1973) – que representam todos os seres humanos).

No caso da fotografia, em decorrência da existência de uma relação causal entre a fotografia e o denotado, é plausível pensarmos que a fotografia esteja restrita a dois casos. O conteúdo pictórico da fotografia representaria um objeto *específico* – assemelhando-se, assim, às descrições definidas, cuja forma lógica expressaria que há *um e somente um* que tem tais e tais propriedades. Para alguns autores (Lopes 2004, Walton 2008), a fotografia seria ainda mais restritiva que as descrições

²² A importância da gênese causal na determinação do que a fotografia é de (“*of*”) é explorada por Kaplan (1968: 198) e Evans (1982: 124-125).

definidas. Elas seriam semelhantes a proposições *singulares demonstrativas* – pois veríamos o objeto *ele mesmo* através da fotografia, como possuindo tais e tais propriedades (exemplificadas na imagem). Porém, é possível traçarmos uma distinção entre a *produção* de uma fotografia e o seu *uso*.²³ Embora a fotografia em um catálogo de compras seja, por exemplo, a fotografia produzida como imagem de um objeto específico, ela é *utilizada* no contexto de um catálogo *não* como a representação daquele único objeto, mas de *todos* os objetos daquela categoria. Ou seja, poder-se-ia ter utilizado nas placas Pioneer a fotografia de um homem e uma mulher específicos como imagem-de-homem-e-mulher, que representa a humanidade. Podemos também apontar para uma fotografia de um homem específico fantasiado e dizer “isto não existe”; utilizando essa imagem como *imagem-de-pé-grande*.²⁴ Além disso, poderíamos usar uma fotografia que reconhecemos como imagem-de-homem como representando qualquer homem, sem a especificação de quem este seja (de modo semelhante à quantificação existencial – significando *ao menos um*).²⁵

O modo como as propriedades, tipos de objetos e objetos individuais reconhecidos estão combinados determina os *comprometimentos explícitos, não-explícitos e não-comprometimentos* da imagem. Como expõe Lopes (2004: 112-119), uma imagem é ‘*comprometida*’ com respeito a uma propriedade F se representa seu objeto como tendo F ou não-F (por exemplo, um homem pode ser representado como tendo cabelo ou como sendo careca – sem cabelo). Se a imagem não entra em detalhes acerca da F-dade, ela é ‘*não-explicitamente não-comprometida*’ (como uma fotografia de um homem distante, que não nos permite saber se ele tem ou não cabelo). Por fim, uma imagem será ‘*explicitamente não-comprometida*’ quando representa seu objeto como tendo uma propriedade que veta a possibilidade dela ser comprometida acerca de F ou não-F (por exemplo, um homem

²³ A importância dessa distinção no caso das imagens é frisada por Novitz (1977), em vários momentos de seu livro.

²⁴ Walton (2008) caracterizará esse caso de uma visão ficcional de um pé-grande, através da visão literal de um ator/modelo.

²⁵ Retornaremos a este ponto ao analisarmos os atos de fala pictóricos fotográficos.

representado com um grande chapéu, de tal modo que vete a possibilidade da imagem se pronunciar acerca de se ele tem ou não cabelo).²⁶ Segundo Lopes, a totalidade dos comprometimentos e não-comprometimentos são os aspectos que, espacialmente relacionados em um todo unificado, constituem a imagem – “cada parte de uma cena que uma imagem mostra deve ser representada como estando em certas relações espaciais com todas as outras partes” (2004: 126).²⁷

Uma maneira filosoficamente inocente de conceber o reconhecimento pictórico é supor que o reconhecimento ocorreria sempre *de baixo para cima* – das propriedades para os tipos de objetos e dos tipos para os indivíduos. Por esse viés, reconheceríamos primeiramente as propriedades e, ao vê-las ocorrendo em um mesmo lugar da imagem, reconheceríamos o objeto como aquele que possui conjuntamente essas propriedades (tomando o cuidado de excluir as propriedades literais da imagem que não são sintaticamente relevantes) e, ao reconhecermos esse objeto como um objeto previamente visto, o reconheceríamos como objeto individual (um particular) – caso já o tenhamos visto no passado. Todavia, há vários casos nos quais é o reconhecimento do tipo que determina quais propriedades serão reconhecidas. Podemos exemplificar essa determinação *de cima para baixo* (do tipo para as propriedades) através do uso de figuras ambíguas – como a figura do pato-lebre.²⁸ Ao vermos a imagem como imagem-de-pato, a vemos como uma imagem-de-animal-com-bico, embora, ao ser vista como imagem-de-lebre, a vemos como uma imagem-de-animal-orelhudo. Nesse caso, o reconhecimento das propriedades seria determinado pelo reconhecimento de tipo.

Outra maneira filosoficamente inocente de conceber o reconhecimento pictórico (que deve ser evitada) é supor que é a

²⁶ Em Kulvicki (2006: 140-143) podemos encontrar uma análise crítica dessa terminologia usada por Lopes.

²⁷ Não necessariamente os aspectos espacialmente relacionados que compõem a imagem representarão o mundo da maneira como o podemos ver. Uma fotografia panorâmica pode ter um campo de visão bem maior do que de fato podemos ver – a olho nu.

²⁸ Esse exemplo é explorado em relação a esse contexto por Lopes em 2004: 145.

semelhança que determina o que será reconhecido. É um ponto assente das teorias da imagem que a relação de semelhança não seja *suficiente* para a representação. Dois carros podem ser visualmente idênticos e não necessariamente um representará o outro. Um ponto mais controverso é se a semelhança é *necessária* para a representação pictórica – sendo Goodman (1976) um bom exemplo dos que negam e Novitz (1977) um dos defensores da semelhança como condição necessária. Na teoria de Lopes, a relação entre semelhança e recolhimento é invertida: “quais semelhanças notamos são, pelo menos em parte, relacionadas aos processos de reconhecimento em virtude dos quais reconhecemos o conteúdo da imagem” (2004: 151). Vemos semelhanças entre uma imagem e um coelho, caso reconhecemos a imagem como imagem-de-coelho. Do contrário, veríamos semelhanças entre a imagem e um pato. Ou seja, neste caso também poderia haver uma primazia do reconhecimento do tipo frente às semelhanças. O mesmo poderia ser dito acerca da primazia do indivíduo frente às propriedades e semelhanças caso reconhecêssemos a imagem como uma imagem de uma lebre particular (como, por exemplo, a lebre que tive na infância), e posteriormente notássemos as propriedades e relações de semelhança.

3. As propriedades metafóricas da imagem e a teoria da expressão de Goodman

Uma imagem não apenas representa os objetos do mundo como tendo certas propriedades, mas também tem o poder de *expressar* sentimentos, estados mentais ou propriedades não exemplificadas literalmente na imagem. Dizemos que uma fotografia é *triste*, que um retrato é *alegre*, que uma composição é *forte* etc. Nelson Goodman (2006, capítulo II) sustenta que a *expressão* envolve a posse *metafórica* de propriedades. Por esse viés, nos exemplos de expressão mencionados, haveria o empréstimo de termos de uma *região* da linguagem para outra, na qual os termos não poderiam ser aplicados *literalmente*. Em outras palavras, a expressão encontra-se relacionada às metáforas que, em um determinado contexto histórico/cultural, estamos aptos a aplicar às imagens.

Apenas seres que possuem *anima* podem *literalmente* ser alegres ou tristes. Uma folha de papel fotográfico, como ser inanimado, não pode ser literalmente *alegre*. Quando dizemos que uma fotografia é alegre ou triste operamos um erro categorial proposital, afiançado pelas nossas práticas linguísticas de empréstimos terminológicos, de diferentes domínios e regiões da linguagem. Essas práticas linguísticas não trazem apenas termos de uma região da linguagem para outras, mas sobrepõem também as relações lógicas que os termos possuem com outros termos no domínio de uso literal sobre a região do emprego metafórico. Isso institui *verdades* e *falsidades* metafóricas. Por exemplo, ao aplicarmos termos como *quente* e *frio* às cores, instituímos relações lógicas entre esses dois domínios. Se o vermelho é uma cor quente e o azul uma cor fria, o laranja (que no interior das relações lógicas entre cores encontra-se próxima ao vermelho) não poderá ser uma cor mais fria que o azul – isso seria uma falsidade metafórica (que subverteria a lógica interna do domínio de aplicação literal). É partir desse tipo de relação lógica entre as regiões da linguagem unidas na metáfora que podemos dizer, por exemplo, que uma fotografia é mais triste que outra, que uma composição é menos dinâmica, que um retrato é mais forte etc.

Mas um cuidado deve aqui ser tomado. Há uma diferença entre: *i*) atribuir expressão à fotografia, *ii*) atribuir expressão a uma figura retratada na fotografia, ou *iii*) atribuir expressão à cena retratada. A independência desses tipos de expressão pode ser notada através do seguinte exemplo. Uma fotografia pode ser *cômica*, mesmo que tenha nela uma figura que reconhecemos como expressando *tristeza*, em meio a uma cena que podemos descrever como *dinâmica*.

Independentemente dos detalhes mais técnicos da relação entre metáfora e expressão, o que dizemos que uma imagem *expressa* é um sentimento, um estado mental ou propriedade não literal. Essa dimensão expressiva é a quarta camada da imagem fotográfica. Caso aceitássemos uma teoria da arte como expressão (como defendida, por exemplo, por Clive Bell (2007)), essa camada seria fundamental para o uso da fotografia como arte. Porém, na teoria que será aqui delineada dos atos ilocutórios fotográficos, essa camada será apenas uma dentre várias que o artista pode mobilizar – sem que haja alguma primazia desta em relação às demais.

4. As subdeterminações da fotografia e o uso de elementos verbais

Tendo em vista compreendermos o uso que geralmente fazemos de elementos verbais relacionados às imagens, suponhamos o caso de dois irmãos, gêmeos idênticos, Pedro e Paulo, que tenham sido fotografados com roupas idênticas. Para deixar ainda mais evidente o ponto a ser explorado por meio deste exemplo, suponhamos que as duas fotografias resultantes sejam completamente idênticas em todas as determinações de cores e formas, em cada um dos pixels que compõem a imagem. Seria, então, impossível, restringindo-se ao conteúdo pictórico, determinar qual fotografia é de Pedro e qual é de Paulo. O que torna uma dessas a fotografia de Pedro e a outra a de Paulo não é um elemento presente no design da foto e reconhecível no conteúdo pictórico, mas as diferentes *histórias causais* que elas têm. Em uma delas, Pedro esteve diante da câmera no ato da tomada da imagem e, na outra, Paulo.

O ponto a ser notado é o de que haveria, com isso, uma *subdeterminação* do conteúdo pictórico. Em ambos os casos, reconheceríamos a fotografia como imagem-de-jovem-com-tais-e-tais-propriedades, sem que soubéssemos acerca de qual dos gêmeos estaríamos especificamente pensando ao olharmos para a fotografia.²⁹ Não saberíamos qual dos dois reconhecemos em cada uma das fotografias – embora essas imagens tivessem histórias causais distintas, com referentes distintos.

Conquanto esse exemplo seja improvável, ele não é logicamente impossível. E, caso pensemos em cenários contrafactuais (ficções de situações que poderiam ter acontecido), toda fotografia se torna passível desta mesma forma de subdeterminação. A fotografia de alguma pessoa conhecida, por mais que permita o reconhecimento de vários detalhes do rosto desta pessoa, poderia ser um embuste realizado ao se fotografar uma estátua hiper-realista desta mesma pessoa. Uma bela fotografia do

²⁹ O conteúdo pictórico, assim, não seria suficiente para que tivéssemos um pensamento singular, que respeitasse o Princípio de Russell, proposto por Gareth Evans (1982).

Taj Mahal poderia ser o retrato de uma maquete perfeitamente executada do Taj Mahal.³⁰ Uma fotografia de Michel Temer no Palácio da Alvorada, poderia ser um retrato realizado com um sócia, em um estúdio de Hollywood, como parte de um filme de vampiros.

Por mais que a gênese causal/mecânica da fotografia nos leve à crença de que “isto foi” (sendo essa, segundo Roland Barthes (1984)), a essência da fotografia), estes cenários contrafactuais mostram que todo conteúdo pictórico fotográfico é subdeterminado. Uma vez que as fotografias não trazem consigo a sua história causal (a determinação da sequência de eventos que as geraram), quando restritos à percepção do conteúdo pictórico, sempre teremos a apreensão de um conteúdo que poderia ser satisfeito por inúmeros objetos visualmente idênticos (por exemplo, uma pessoa e estátuas hiper-realistas, um prédio e suas maquetes etc.).

Uma outra forma de subdeterminação da fotografia é o que Cohen e Meskin (2004) chamaram de *agnosticismo espacial*.³¹ Quando observamos um objeto em nosso campo de visão, geralmente sabemos onde esse objeto se localiza em relação a nós mesmos.³² Em termos técnicos, sabemos localizar o objeto em nosso *quadro de referências egocêntrico*. Por sua vez, quando vemos o objeto em uma fotografia, não há efetivamente a determinação de onde esse objeto se encontra em relação a nós mesmos. Podemos tentar deduzir a localização do objeto, caso reconhecamos (a partir da informação presente na fotografia) o local no qual a fotografia foi tirada. Mas essa localização não nos seria dada pela fotografia, mas por sabermos onde encontrar semelhante arranjo de

³⁰ Um ótimo exemplo desse tipo de subdeterminação é o trabalho dos artistas suíços Jojakim Cortis e Adrian Sonderegger, que abordaremos na seção sobre os atos ilocutórios fotográficos sobre os pressupostos filosóficos. (Cf. <https://www.ohnetitel.ch/>)

³¹ Segundo eles, a fotografia é um “informante espacialmente agnóstico” (“spatially agnostic informant” (2004: 204)).

³² Salvo em raras exceções; como, por exemplo, no caso da percepção de um objeto refletido em uma sequência de espelhos, de tal modo que nos impossibilitasse a determinação de onde esse objeto se encontra em relação a nós mesmos.

objetos (uma informação *extra-pictórica*) em relação a nós.³³ Porém, esse reconhecimento, por sua vez, também seria passível da primeira forma de subdeterminação mencionada (há vários possíveis lugares que poderiam satisfazer aquele conteúdo pictórico).

Valendo-se de parte da terminologia de Cohen e Meskin, poderíamos também dizer que fotografias são *temporalmente agnósticas*. Por mais que possamos tentar deduzir a época na qual uma fotografia foi feita, a partir de seu conteúdo pictórico e propriedades literais (como, por exemplo, das roupas e objetos reconhecíveis na imagem, o tipo de papel e processo fotográfico utilizados, a presença da coloração sépia ou magenta etc.), essas determinações podem com facilidade ser falseadas. Uma fotografia em tonalidade sépia e com os desgastes da ação do tempo pode ter sido realizada ontem – com simples atribuição da cor sépia e com técnicas que simulam o desgaste da imagem. Uma fotografia com roupas típicas da década de 60 pode facilmente ter sido realizada há poucas horas. Assim, fotografias não nos dão informações acerca da posição temporal do objeto fotografado, na ordem do tempo.

Em resumo, por mais que a gênese causal/mecânica da fotografia nos leve à crença de que, diante de uma fotografia, pensemos que “*isto foi*”, o conteúdo pictórico não nos dá de forma plenamente determinada *onde, quando e o que* de fato foi fotografado. Um modo usual de superar essas subdeterminações é o uso de *elementos verbais* acrescidos à fotografia – como título, data e texto explicativo. Os elementos verbais constituem a quinta camada da imagem fotográfica. Por exemplo, ao nos depararmos com um livro intitulado “Esculturas Hiper-realistas de Políticos dos Últimos 100 anos”, conceberíamos o conteúdo presente nas fotografias do livro como fotos recentes de bonecos meticulosamente construídos – mesmo que essas imagens fossem indiscerníveis de possíveis fotografias de suas contrapartes de carne e osso.

³³ Neste caso, estaríamos, provavelmente, nos valendo de um quadro de referências aloccêntrico – algo semelhante a um mapa mental – que nos possibilitaria determinar a posição dos objetos em relação à posição por nós ocupada no quadro aloccêntrico.

5. Os pressupostos filosóficos da fotografia

Podemos distinguir dois tipos de uso da fotografia, que seriam casos limites, que expressam posições diametralmente opostas, em relação à compreensão filosófica do meio fotográfico. Esses casos limites serão aqui abordados como ilustrações de dois extremos do espectro de variações possíveis, no interior do qual os usos da fotografia podem aproximar-se ou se afastar dos casos limites. Começaremos pela análise das teses filosóficas e, posteriormente, traçaremos a relação com os dois usos da fotografia que podem ser interpretadas como pressupondo tais teses.³⁴

Fotografias são *causalmente* conectadas aos referentes e *descrevem* visualmente os objetos. Em decorrência da existência da *rota causal*, a fotografia pode ser compreendida segundo as linhas de uma teoria causal de referência (de modo similar a um nome na teoria causal de referência de Saul Kripke (1980)). Por esse viés, a fotografia desempenharia o papel lógico de um termo referencial direto (um demonstrativo), que apontaria para seu referente através da rota causal que une a fotografia ao referente.³⁵ Na segunda perspectiva, a referência da imagem fotográfica é concebida como determinada pelo seu *conteúdo pictórico*, que descreve visualmente o objeto denotado. Neste caso, a fotografia pode ser pensada nas linhas de uma teoria descritivista de referência.

Como expresso por Dominic Lopes (2004: 92-106), nem uma abordagem puramente descritiva nem puramente causal oferece por si só uma boa teoria da fotografia. Não basta que um objeto seja o referente causal da fotografia, geralmente queremos que o conteúdo pictórico também nos dê informações visuais do referente. Uma fotografia com uma mancha preta como conteúdo pictórico não será bem aceita como uma foto de Pedro, mesmo que ele seja o referente causal da mancha preta. Por outro lado, as fotografias não são usadas de modo satisfacional. Não tomamos como referente de uma foto o que quer que satisfaça o seu conteúdo pictórico descritivo. Se este fosse o caso (de

³⁴ Uma análise das diferentes teorias filosóficas da imagem pode ser encontrada nos meus artigos SILVA (2016a e 2016b).

³⁵ Encontraremos essa formulação na teoria de Roger Scruton (2008).

acordo com o exemplo abordado na seção anterior), uma fotografia de Pedro também seria uma fotografia de seu irmão gêmeo idêntico, Paulo.

Os elementos causal e descritivo da fotografia oferecem diferentes níveis de articulação. Esses diferentes níveis, por sua vez, resultaram em diferentes compreensões da relação que temos com o objeto denotado por meio da fotografia. No que tange à relação com as entidades denotadas, há duas linhas interpretativas gerais: (i) teorias que aceitam que através da fotografia percebemos o objeto denotado *ele mesmo* e (ii) teorias que aceitam que a fotografia nos dá apenas representações dos objetos (mesmo que estas representações estejam causalmente unidas aos seus referentes). Podemos tomar como exemplo da abordagem (i) as teorias de Roger Scruton (2008) e Kendall Walton (2008). A abordagem (ii) pode ser exemplificada por José Luis Bermúdez (2000) e John Zeimbekis (2010).

Segundo Roger Scruton:

A câmera (...) não é usada para representar algo, mas para apontar para isso. (...) A câmera não é essencial àquele processo: um dedo apontando teria igualmente servido. (2008, p. 151).

Desse modo: “olhar para uma fotografia é um substituto para olhar para a coisa em si mesma” (2008: 149). A interpretação de Kendall Walton, embora tenha diferenças significativas em relação à de Scruton, também sustenta que através da fotografia percebemos o objeto fotografado ele mesmo. Segundo Walton:

Não estou dizendo que a pessoa que olha para as fotografias empoeiradas [antigas] tem a impressão de ver seus antepassados (...). Nem é meu ponto que o que vemos - fotografias - são *duplicatas* ou *cópias* ou *reproduções* de objetos, ou *substitutos* ou *suplentes* deles. Minha alegação é que vemos, literalmente, nossos parentes falecidos eles mesmos quando olhamos para fotografias deles. (2008: 22).

A razão pela qual as fotografias seriam *transparentes* (permitindo a percepção do objeto ele mesmo) é que, em decorrência da existência da rota causal unindo a fotografia ao denotado, elas seriam contrafactualmente dependentes da cena fotografada, e não das crenças de seu criador (como seria no caso das imagens feitas à mão)³⁶. Essa dependência contrafactual seria a conexão causal necessária para percebermos o próprio objeto: “Eu subscreveria alguma variedade de teoria causal: ver algo é ter experiências visuais que são causadas, de certa maneira, pelo que é visto.” (2008: 34).³⁷

José Luis Bermúdez (2000) e John Zeimbekis (2010) são dois autores que negam esta tese e sustentam a ideia de que a fotografia nos dá apenas *representações* de objetos.

De acordo com Bermúdez, os casos de identificação demonstrativa usando fotografias (no qual apontamos para uma fotografia e dizemos

³⁶ Dominic Lopes se opõe à ideia de Walton de que as imagens feitas à mão não são transparentes (2004). Lopes argumenta que as crenças sobre um objeto não são necessárias para um artista fazer uma imagem à mão desse objeto. Para fazer um desenho “é requisitado a você apenas fazer marcas reconhecíveis do objeto cuja aparência guia seus movimentos do desenho”(2004: 185). E o artista não precisa ter conceitos de todas as propriedades que ela usa no design da imagem. (Suporte para essa posição de Lopes pode ser encontrado em casos de “agnosia aperceptiva”, discutido por John Campbell, nos quais os pacientes podem copiar figuras complexas sem qualquer ideia do que estão desenhando (2002: 72)). Assim, contra Walton, Lopes defende que as imagens feitas à mão também são contrafactualmente dependentes da cena retratada e independentes da crença. Em suma, as imagens feitas à mão também são transparentes, de acordo com a tese transparente de Walton. Concordo com a crítica de Lopes. Mas acho que o sucesso de seu argumento contra Walton pode ser usado para um propósito diferente. Em vez de concluir que todas as imagens podem ser transparentes, podemos usar seu argumento como uma forma de *reductio ad absurdum* da teoria de Walton. A transparência, na formulação de Walton, é um conceito excessivamente amplo e pode ser descartado. Uma noção muito interessante de transparência (diferente da de Walton) é a transparência estrutural sugerida por John Kulvicki (2006).

³⁷ No artigo “What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives?”, que se encontra no prelo, abordo os requisitos metafísicos temporais dessas teorias de Scruton e Walton e mostro como um presentista não poderá aceitar essas teorias.

“este é o tal-e-tal”) não seriam de referência demonstrativa genuína (na qual o objeto ele mesmo é demonstrativamente selecionado), mas casos de *descrições definidas elípticas*. “afirmações como ‘este é o meu tio’ feitas apontando para uma fotografia do meu tio devem ser glosadas como ‘o homem [representado] na fotografia é meu tio’”(2000: 371).³⁸ Assim, usando fotografias em contextos demonstrativos, não estamos apontando para o objeto *ele mesmo*, mas para uma representação deste objeto.

John Zeimbekis desenvolve semelhante concepção ao sustentar que: “o conteúdo das percepções de imagens não fornece o tipo de informação numérica e contextual necessária para o pensamento singular” (2010: 11). Ao se deparar com uma fotografia de objetos perceptivelmente indiscerníveis (de Pedro ou de seu irmão gêmeo idêntico, Paulo, por exemplo), não poderíamos saber, limitados ao conteúdo pictórico, qual objeto temos em mente. Sendo essa subdeterminação constitutiva de qualquer fotografia (como expresso na seção anterior), nunca teríamos, diante de uma fotografia (limitados ao conteúdo pictórico) uma apreensão do objeto ele mesmo³⁹. Assim, ao apontar para uma fotografia e dizer “este é o tal-e-tal”, uma vez que o conteúdo pictórico não pode garantir a identidade numérica do particular, o indexical não poderia ser usado para selecionar seu referente. Zeimbekis sugere que, em casos de identificações demonstrativas usando fotografias, o indexical apontaria para propriedades fenomenais exemplificadas pela fotografia (2010: 17-8). Essas propriedades fenomenais são *atribuídas* ao referente.

Contudo, a posição de Zeimbekis não deve ser entendida como puramente descritiva. Ele aceita a importância da conexão causal entre a fotografia e seu referente. Mas a história causal de uma fotografia liga a fotografia como objeto ao objeto fotografado. Essa conexão ancora a

³⁸ Aqui estou seguindo a interpretação de Bermúdez proposta por Dominic Lopes (2010: 53).

³⁹ Caso soubéssemos a histórica causal da fotografia, poderíamos ter um pensamento singular, em decorrência desse conhecimento extra-fotográfico. Por exemplo, se sei qual dos irmãos gêmeos foi fotografado, ao perceber a fotografia, seria possível pensar que vejo aquele irmão específico. Mas essa determinação não nos seria dada pelo conteúdo pictórico.

referência do conteúdo representacional da fotografia a um objeto específico. Porém, o conteúdo pictórico permaneceria subdeterminado e só desempenharia um papel atributivo no pensamento causado pela percepção da fotografia (não nos dando, assim, a percepção do objeto ele mesmo).⁴⁰

Podemos encontrar essas duas posições filosóficas pressupostas em dois usos distintos da fotografia: (i) fotógrafos que usam a fotografia como uma mera forma de apontamento da entidade denotada (e adotam, mesmo que de maneira irrefletida, a teoria filosófica de que, através da fotografia, percebemos o objeto fotografado ele mesmo) e (ii) fotógrafos que a concebem como uma forma de descrição subdeterminada (pressupondo o estatuto filosófico da imagem fotográfica em moldes semelhantes à teoria de Zeimbekis).

Como veremos nas próximas seções, o ato ilocutório fotográfico poderá visar diferentes camadas da imagem fotográfica, assim como, mobilizar mais de uma camada. Os dois casos limites aqui delineados seriam o uso da fotografia como um mero acesso cognitivo ao objeto denotado e o seu uso como uma descrição subdeterminada, que não lograria êxito em dar acesso cognitivo a um objeto particular – de qual modo que, restritos ao conteúdo pictórico, soubéssemos acerca de qual objeto estamos pensando no ato da percepção da imagem.

6. O ato ilocutório fotográfico

Nesta seção, buscarei expor alguns elementos da teoria de David Novitz (1977), que propõe alterações à filosofia de John Austin dos atos de fala, ampliando os atos ilocutórios às imagens. Não é minha intenção concordar com todos os elementos da teoria de Novitz, mas utilizá-la como um ponto de partida para pensar o caso específico que chamarei de *atos ilocutórios fotográficos*.

⁴⁰ Em termos mais filosóficos, poderíamos dizer que a primeira perspectiva (exemplificada aqui por Scruton e Walton) prioriza o viés externalista semântico e a posição de Zeimbekis um viés internalista, que aceita as restrições do Princípio de Russell, expresso por Gareth Evans (1982), de que no pensamento singular devemos saber acerca de qual objeto estamos pensando.

John Austin (1962) traça a distinção entre atos locutórios, ilocutórios e perlocutórios. O ato locutório é o ato de pronunciar uma determinada sentença. O ato ilocutório, por sua vez, é o ato realizado ao se pronunciar a sentença, em certas condições e com certas intenções. O lema dos atos ilocutórios pode ser resumido como “dizer algo é fazer algo”. Exemplos de atos ilocutórios são: informar, ordenar, avisar, comprometer-se etc. Por fim, o ato perlocutório é o efeito que o ato ilocutório produz na audiência. Por exemplo, ao se dizer a sentença “conte comigo” (um ato locutório), em um determinado contexto, o falante pode fazer uma *promessa* ao interlocutor (o ato ilocutório), que pode ter a força de *convencer* tal interlocutor (o ato perlocutório). Austin chama a doutrina das diferentes funções que os usos da linguagem podem ter de doutrina das “forças ilocucionárias” (1962: 99).

Na interpretação de Strawson (1964) (utilizada por Novitz, como acréscimo à teoria de Austin), podemos encontrar a distinção entre dois tipos de atos ilocutórios – embora Strawson reconheça a possibilidade de casos intermediários. Há atos de fala que são parte de procedimentos constituídos por convenção e atos de fala não essencialmente convencionais (1964: 458-9). Os jogos (em sua maioria) e os tribunais são, por exemplo, procedimentos constituídos por convenção. Nesses casos, há regras que garantem que a intenção expressa ao se pronunciar algumas determinadas sentenças gere efeitos determinados. Ou seja, há regras que garantem que um determinado ato ilocutório tenha um determinado efeito perlocutório. No caso dos tribunais, por exemplo, um advogado, ao pronunciar, no momento adequado, a frase “meu cliente se declara inocente”, realiza um ato ilocutório que tem como efeito perlocutório dar sequência ao julgamento – diferentemente do caso no qual a frase pronunciada fosse “meu cliente se declara culpado”. A não obtenção do resultado esperado através da intenção expressa no ato ilocutório seria, nesse caso, decorrente de uma quebra nas regras e convenções daquele contexto.

Porém, em contextos não essencialmente convencionais, a intenção expressa no ato de fala pode ser frustrada sem que regras e convenções sejam quebradas. Por exemplo, ao se dizer, em contextos ordinários de interlocução, “por favor”, não há garantias de que o efeito almejado seja obtido – de que o interlocutor acolha a súplica que lhe foi feita. Ou seja, “não há condições que possam convencionalmente garantir

a eficácia de sua intenção evidente [*overt*]" (Strawson 1964: 459). Nesse caso, o ato ilocutório de suplicar a alguém tendo em vista convencê-lo a fazer alguma coisa não teria sido realizado. Para Strawson, "no caso de um ato ilocutório de natureza não essencialmente convencional, o ato de comunicação é realizado *se* a apreensão [*uptake*] for garantida" (Strawson 1964: 458 – grifo adicionado).

Na perspectiva de Strawson, para que haja a apreensão do ato de fala, não basta que algo seja dito com a intenção de produzir uma certa resposta cognitiva na audiência, mas a intenção de produzir tal resposta visada pelo falante deve ser apreendida pela audiência como parte explícita da intenção do falante. Ou seja, quando uma súplica é feita, por exemplo, e o falante pronuncia a expressão "por favor", não há apenas a intenção de gerar certa resposta no interlocutor, mas também que o interlocutor reconheça que o falante realiza um ato de fala de suplicar algo tendo em vista uma certa resposta. Como afirma Strawson:

Pois a força ilocutória de um enunciado é essencialmente algo que se intenciona ser entendido. E a compreensão da força de um enunciado em todos os casos envolve o reconhecimento do que pode ser chamado grosso modo de uma intenção direcionada-à-audiência [*audience-directed intention*] e o reconhecimento disto como totalmente evidente, como algo pretendido a ser reconhecido. (1964: 459).

Novitz argumenta que Austin, embora priorize os atos ilocutórios nos quais os atos locutórios sejam sentenças, estaria aberto a conceder "a possibilidade de atos ilocutórios não-verbais, talvez pictóricos" (1977: 77). A partir dessa possibilidade, Novitz desenvolve a ideia de que imagens poderiam ser utilizadas com a intenção de produzir uma certa resposta cognitiva em uma audiência. Nesses casos, a imagem cumpriria o papel do ato locutório, o uso da imagem, no contexto, com uma determinada intenção, seria o ato ilocutório realizado, e o efeito do uso da imagem, o ato perlocutório. Ou seja, imagens poderiam ser utilizadas para informar, ordenar, avisar etc. Segundo o autor:

Quando uma imagem é usada em um ato ilocutório que é sobre, ou que é relativo a, o que é retratado (ou um aspecto do que é retratado), o ato ilocutório pode ser considerado como um ato ilocutório pictórico e, portanto, como uma instância de representação pictórica. (1977: 69).

Novitz analisa casos nos quais uma imagem é usada como parte de um ato ilocutório para indicar um sujeito e atribuir algo a ele – como qualidades, propriedades, relações, ações, estados etc. (1977: 89-90). Porém, nem todo ato ilocutório envolve indicar um sujeito e atribuir a ele algo. Podemos saudar alguém dizendo “olá” ou segurando a sua *imagem* – como exemplifica Novitz (1977: 95). Embora Novitz reconheça isso, sua análise fica restrita aos atos ilocutórios pictóricos proposicionais.

Um problema do paralelo proposto, entre os atos ilocutórios e os atos ilocutórios pictóricos, é que imagens não têm uma gramática análoga à gramática superficial das proposições na linguagem ordinária. Em proposições, podemos determinar o que é designado e o conteúdo atribuído por meio da forma sujeito e predicado e características sintáticas formais. Porém, não há substantivos e pronomes pictóricos, nem verbos pictóricos, nem flexões verbais que permitam função análoga aos tempos verbais em imagens. Assim, em uma imagem, os elementos sintaticamente relevantes do design não determinam de forma clara qual é a entidade referida e o conteúdo predicativo a ela atribuído. Muitas diferentes proposições podem ser extraídas de uma mesma imagem – dependendo das entidades, propriedades reconhecidas e dos modos como forem articuladas. Porém, segundo Novitz, disso não se segue que imagens não possam expressar proposições em determinados contextos de uso. Segundo ele: “[o] contexto (...) fornece certas pistas de como a imagem está sendo empregada: qual ato ilocutório o seu uso perfaz e que proposição ela visa expressar” (1977: 92).

A importância concedida por Novitz aos atos de fala tem em vista dissipar o equívoco de da suposição de que sentenças e imagens expressariam proposições *independentemente* dos seus usos contextualizados. As características formais de uma sentença não são

suficientes para expressar uma proposição. “[Q]ualquer sentença que expresse uma proposição deve ser usada em um ato ilocutório para poder expressar isso” (1977: 91). Assim como é o ato de usar uma sentença que a torna proposição, para Novitz, é o ato de usar uma imagem, em um contexto, que a permite expressar uma proposição. Deste modo:

O mesmo quadro usado na ausência das características contextuais relevantes não pode ser dito expressar a mesma proposição, podemos assumir que o contexto no qual um ato ilocutório pictórico é realizado é, até certo ponto, um determinante do, ou é responsável pelo, conteúdo proposicional do ato. (1977: 92).

O erro de se supor que imagens poderiam expressar proposições independentemente de atos ilocutórios é retrçado por Novitz ao fato de que imagens são artefatos feitos muitas vezes tendo em vista sugerir um uso comunicativo específico. Um determinado tipo de imagens é geralmente usado para expressar um determinado tipo de proposição. Por exemplo, imagens típicas de livro de botânica são geralmente usadas para indicar certas plantas e atribuir a elas certas propriedades. Um espectador que estivesse familiarizado com esse uso de imagens, diante de uma imagem típica de um livro de botânica (mesmo que não presente em um livro), saberia “ler” a proposição expressa nessa imagem. Mas disso não se segue que a imagem já traria consigo essa proposição independentemente de todo e qualquer uso. Há por parte do espectador a pressuposição de que a imagem tenha sido produzida tendo em vista ser parte do ato ilocutório no qual é usada para expressar tal proposição.

Um aspecto que justifica o paralelo proposto por Novitz entre os atos ilocutórios e os atos ilocutórios pictóricos é que os usos de imagens muitas vezes visam efeitos perlocutórios. Ao se usar uma determinada imagem, em um contexto, expressando certa proposição (na qual um sujeito é indicado e propriedades atribuídas), com muita frequência, há a intenção de produzir uma certa resposta cognitiva na audiência. Além disso, pode haver também a intenção explícita de que a produção dessa resposta seja compreendida pelo espectador como algo visado

(cumprindo assim o requisito imposto por Strawson, de uma “intenção direcionada-à-audiência” (1964: 459)).

Novitz traça a distinção entre o efeito perlocutório, a estética da imagem e sua dimensão expressiva. Os três casos dizem respeito ao que as imagens podem elicitar. Porém, o ato perlocutório estaria restrito, para Novitz, ao efeito causado pelo uso da imagem como parte do ato ilocutório, no qual uma proposição é asserida através do uso e há uma intenção expressa de causar no espectador uma certa resposta cognitiva através do uso da proposição. Por outro lado, mesmo que uma imagem não seja parte de um ato ilocutório, ela pode, por exemplo, ainda assim, causar agrado no espectador em decorrência do arranjo de cores, causar deleite em decorrência da geometria da composição, ser delicada, elegante etc. (1977: 139). O efeito perlocutório estaria restrito aos casos nos quais há a realização de um ato ilocutório pictórico proposicional. A dimensão estética e expressiva seria independente desse uso. Assim, segundo Novitz:

[As] propriedades expressivas são atribuídas a imagens independentemente de como são usadas: são atribuídas em virtude tanto das qualidades visuais das imagens quanto do contexto histórico e estilístico no qual foram produzidas - mas nunca em virtude de seu uso em um ato ilocutório. (1977: 150).

7. Minha proposta para os atos ilocutórios fotográficos

Concordo com a ideia de Novitz de que imagens podem ser usadas como parte de atos ilocutórios. A tese que aqui proponho é que fotografias, como subclasses de imagens, também podem ser usadas como parte de atos ilocutórios pictóricos. A minha divergência se dará em relação ao modo como Novitz restringe o ato ilocutório pictórico aos atos ilocutórios pictóricos *proposicionais*. A meu ver, embora em muitos usos das imagens haja a independência entre o efeito perlocutório, a estética da imagem e a dimensão expressiva, muitas vezes o artista tem por intenção não apenas comunicar uma certa proposição, mas remeter o espectador a elementos da estética e da dimensão expressiva da

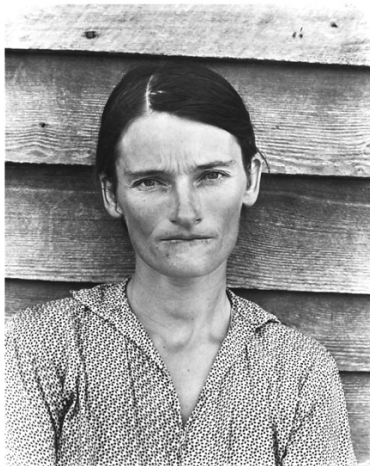
imagem, tendo em vista gerar um determinado efeito perlocutório. Nesses casos, o que Novitz denomina de estética da imagem e dimensão expressiva seriam parte integral do ato ilocutório. Haveria até mesmo a possibilidade de que proposição alguma desempenhasse papel no ato ilocutório e a intenção se restringisse a causar no espectador um efeito perlocutório, a partir da apreensão da estética da imagem e sua dimensão expressiva – como, por exemplo, no caso das fotografias abstratas. Seja um uso da imagem proposicional ou não, a resposta cognitiva visada pelo artista não necessariamente depende de comunicar uma proposição por meio do conteúdo pictórico. Além disso, produzir a resposta cognitiva seria parte da intenção do artista, que deveria ser reconhecida pelo espectador como constituinte do seu ato de fala.

Não pretendo aqui me comprometer com a análise de Novitz da estética da imagem e de sua dimensão expressiva. Levarei adiante a análise dos atos ilocutórios pictóricos fotográficos em relação às categorias delineadas nas seções anteriores – que chamei de *camadas* da imagem fotográfica. Nos termos da análise aqui desenvolvida, buscarei mostrar que, quando um artista propõe, como candidata à apreciação, em um determinado contexto, uma determinada fotografia (com certa denotação, propriedades literais, conteúdo pictórico, propriedades metafóricas, elementos verbais e pressupostos filosóficos), ele realiza um ato ilocutório, cujo efeito perlocutório pode estar relacionado com o direcionamento do espectador a uma ou mais de uma das camadas da imagem.

a) O ato ilocutório sobre o denotado:

Começemos pelo caso mais tradicional do uso da imagem fotográfica na arte, que é o seu uso como parte de um ato de fala sobre o *denotado*. Esse uso estaria em acordo com a concepção de Novitz dos atos ilocutórios pictóricos *proposicionais*. Podemos tomar como um exemplo deste uso a fotografia humanista – de artistas como Walker Evans e Sebastião Salgado. Na fotografia humanista, com muita frequência, os fotógrafos realizam o ato ilocutório sobre o *denotado* (o referente causal), tendo em vista gerar no espectador um efeito perlocutório.

Em termos formais, a referência ao denotado é geralmente feita por meio do conteúdo pictórico, que o descreve visualmente, e de elementos verbais (como legendas e textos explicativos) acrescidos à imagem, que possibilitem a determinação do referente causal (quem, quando e onde) – para além da subdeterminação do conteúdo pictórico. Há também, com frequência, a pressuposição, em decorrência da gênese causal/mecânica, da tese filosófica da transparência da imagem fotográfica – concebendo a fotografia como uma forma de acesso cognitivo ao denotado ele mesmo.



(Figura 2) Walker Evans, retrato de Allie Mae Burroughs, Hale County, Alabama, 1936.

É comum na fotografia humanista a representação do denotado em condição periclitante e/ou de sofrimento. Isso contribui para que a imagem tenha propriedades metafóricas como a *dramaticidade* e a *tristeza*, que gerem no espectador o efeito perlocutório almejado; como, por exemplo, a *compaixão* ou *admiração* em relação ao denotado. Nos grandes fotógrafos humanistas, como em Evans (ex. Figura 2), o conteúdo pictórico se vale também de uma composição formalmente precisa e equilibrada, na qual os elementos do design contribuem para a dramaticidade da cena e para a expressão das propriedades metafóricas (como sofrimento, tristeza, etc.). Assim, o fotógrafo se valer de

propriedades literais da imagem (o arranjo de tons de cinza, branco e preto), como um elemento formal do conteúdo pictórico, tendo em vista expressar o estado mental da entidade denotada, para gerar o efeito perlocutório almejado.

Muitas vezes é o estranhamento causado pelo modo como o denotado é representado pelo conteúdo pictórico que torna a fotografia esteticamente interessante. Nesses casos, descritos por Dominic Lopes (2016: 41-47), a fascinação em relação às fotografias se encontra no modo como os objetos do mundo (as entidades denotadas) aparecem de forma transformada. O autor oferece como exemplo deste tipo de uso as fotografias que Edward Weston realizou em 1930, de pimentões verdes em tonalidades de preto e branco. Embora tenhamos nessas fotografias “uma forte impressão do objeto ele mesmo” (e Lopes é um dos que sustentam a tese da transparência do meio fotográfico), a “beleza sensual” das formas retratadas nos revela um objeto do mundo de modo não familiar (2016: 42). Poderíamos descrever esse uso da fotografia abordado por Lopes como um ato ilocutório fotográfico sobre o denotado cujo valor estético se encontra na descrição visual não usual do objeto.

O uso da fotografia como parte de um ato de fala sobre o denotado é também recorrente no fotojornalismo e nos usos da fotografia com pretensões epistêmicas nas ciências (quando são utilizadas para indicar um objeto e atribuir a ele qualidades, propriedades, relações, ações, estados etc.).

b) O ato ilocutório sobre as propriedades literais:

Há usos da fotografia na arte nos quais o ato ilocutório do artista tem por elemento prioritário as propriedades literais da imagem. Esse uso é comum nos artistas que exploram métodos de revelação e ampliação historicamente importantes (como a daguerreotípia, cianotípia, calotípia etc.) ou tipos específicos de papel e mídias de suporte da imagem, que desempenhem papel significativo para a ideia comunicada.

No caso dos usos dos processos de revelação e ampliação como a daguerreotípia, cianotípia, calotípia etc., a resposta cognitiva na

audiência visada pelo artista geralmente encontra-se relacionada ao deleite causado pela apreensão do conteúdo pictórico, *ciente* das especificidades do processo utilizado no feitura da imagem.

Em alguns casos, a determinação de quem ou qual seja o referente da imagem não desempenha papel significativo no ato de fala (tornando desnecessária a especificação do referente por meio de elementos verbais), mas é central a explicitação das propriedades literais da imagem, resultantes do processo empregado (de tal modo que a especificação do processo utilizado é priorizada pelo artista em legenda e texto).

Um exemplo da centralidade das propriedades literais no ato ilocutório fotográfico é a instalação “Experiência de Cinema” (2004), da artista brasileira Rosângela Renó. Nessa obra, a mídia de suporte da imagem fotográfica desempenha papel significativo para a ideia comunicada e o efeito perlocutório visado. Na instalação, fotografias são projetadas sobre uma cortina de fumaça, feita com água e glicerina, por uma máquina de fumaça, que simula as proporções de uma tela de cinema, com tamanho horizontal que mede aproximadamente 110cm. As fotografias são projetadas por 12 segundos, com espaçamento entre imagens de 30 segundos. Embora as fotografias sejam estáticas, o dinamismo do suporte das imagens (a cortina de fumaça) remete o espectador à experiência das imagens dinâmicas do cinema. Assim, nesse caso, as propriedades literais da imagem desempenham um importante papel no ato ilocutório da artista, de remeter o espectador à experiência do cinema, por meio de fotografias estáticas.

c) O ato ilocutório sobre o conteúdo pictórico:

Há casos nos quais a determinação do referente não desempenha papel importante no ato de fala do artista e o uso feito da fotografia tem por objetivo primário direcionar o espectador ao arranjo de formas reconhecidas na imagem, que constituem os elementos básicos do conteúdo pictórico.⁴¹ Isso é comum principalmente nos artistas que

⁴¹ Um paralelo poderia ser traçado entre esse uso da fotografia e alguns tipos de poesia, nos quais a métrica e os sons das palavras têm primazia sobre os significados.

exploram a geometria da composição e o deleite causado pelo arranjo de cores e formas geométricas. A priorização dos elementos formais do conteúdo pictórico, em detrimento dos referentes, é comum principalmente na fotografia abstrata. Podemos tomar como exemplo desse uso da fotografia a fotografia modernista, que explora elementos geométricos abstratos.

A dificuldade em caracterizar esse tipo de uso fotografia é que se encontra no limiar que divide o ato ilocutório fotográfico sobre o denotado e o ato sobre as propriedades literais da imagem. No caso dos atos sobre o *conteúdo pictórico*, o reconhecimento de *formas geométricas* no *espaço pictórico* é fundamental para a apreensão da obra. Assim, há a constituição de um espaço *tridimensional* no qual as formas reconhecidas se arranjam. Com isso, esse uso não se confunde com a apreensão das propriedades *literais* da imagem, sobre a sua superfície *bidimensional*. Por outro lado, embora haja o reconhecimento de formas em um espaço tridimensional, o elemento central do ato ilocutório do artista não diz respeito aos objetos físicos denotados, que poderiam ser reconhecidos nessas formas. Com isso, esse uso também não se confunde com um discurso sobre o denotado. Em alguns casos, é a oscilação dinâmica entre essas três possibilidades (o reconhecimento do denotado, a apreensão das formas geométricas abstratas no espaço tridimensional pictórico e a experiência seguinte dessas formas como elementos literais na superfície bidimensional da imagem) que torna o trabalho do artista esteticamente interessante; uma vez que leva o espectador a oscilar entre a experiência de um espaço pictórico tridimensional e a superfície da imagem bidimensional.

Podemos encontrar um exemplo da fotografia como ato ilocutório sobre o conteúdo pictórico em algumas fotografias abstratas de Paul Strand.

Na fotografia “*Abstraction, Porch Shadows, Connecticut*”, de 1916, embora possamos saber a partir do título que se trata de sombras projetadas em uma varanda, temos dificuldade em reconhecer os objetos retratados e a visão fica restrita, em alguns momentos, ao reconhecimento de formas geométricas, que fazem parte dos elementos do design, que constituem o conteúdo pictórico. Há, nesse caso, o reconhecimento de formas em um espaço *tridimensional*. Porém, o reconhecimento de quais sejam os objetos denotados não desempenha

papel central. A intenção do artista é direcionar o espectador à apreensão das relações das formas dentro dos limites do espaço pictórico tridimensional.



(Figura 3) Paul Strand, Abstraction, Porch Shadows, Connecticut, 1916.

Também podemos encontrar exemplos desse tipo de ato ilocutório fotográfico em muitas das fotografias modernistas abstratas de artistas brasileiros como Gaspar Gasparian, Geraldo de Barros, Thomaz Farkas, José Oiticica, entre outros. Nas imagens cujo resultado aproxima-se do abstrato, embora possamos com algum esforço reconhecer os objetos fotografados, a força ilocutória dessas obras se

encontram no deleite causado pelo arranjo das formas geométricas repetidas, em relação aos limites do espaço pictórico.

d) O ato ilocutório sobre as propriedades metafóricas da imagem:

Uma grande parte dos usos da fotografia na arte tem em vista direcionar o espectador às propriedades metafóricas da imagem, visando causar um determinado efeito perlocutório. Muitas fotografias têm, por exemplo, uma composição harmoniosa e retratam objetos e cenas que descreveríamos como *calmas* e *contemplativas*. Podemos tomar como exemplo deste uso da fotografia a série *Litorâneas*, de 2010, do artista brasileiro Alessandro Gruetzmacher (Figura 4).



(Figura 4) Alessandro Gruetzmacher, Itaguaçu (2), Florianópolis, 2010.

Neste uso da fotografia, o objetivo do artista é, através da apreensão das propriedades metafóricas da imagem, inspirar o sentimento de calma e contemplação no espectador. Assim, o ato ilocutório pictórico neste caso é constituído pela intenção de direcionar o espectador a certas propriedades metafóricas, tendo em vista causar no espectador um determinado sentimento ou estado mental.

O direcionamento do espectador a propriedades metafóricas também é recorrente em artistas que trabalham com o autorretrato. Ao

se fotografarem em situações nos quais expressam um sentimento ou estado mental, visam causar no expectador um efeito perlocutório. Por exemplo, em várias das fotografias da série realizada no Brasil, presente no documentário “Espaço Além” (*The Space in Between*), de 2016, a artista Marina Abramović se retrata em posição meditativa, com os olhos fechados e semblante sereno. O ato de fala da artista, nesses casos, está relacionado ao direcionamento do espectador a um determinado estado mental, que é uma propriedade metafórica dessas imagens. A apreensão dessa propriedade metafórica, por sua vez, causa no espectador um estado mental, que é o efeito perlocutório visado pela artista.

e) O ato ilocutório sobre elementos verbais:

Embora este seja um caso mais raro do uso da fotografia na arte, alguns artistas usam a fotografia como parte de atos ilocutórios que são prioritariamente sobre elementos verbais. Esse é o caso do uso da fotografia com ilustração e síntese de textos literários, teses filosóficas e poemas. Um exemplo deste uso pode ser encontrado nas fotografias da série “A Terceira Margem” (2016), do artista brasileiro Gustavo Lacerda (Figura 5).



(Figura 5) Gustavo Lacerda, A Terceira Margem, 2016.

Nesta série, Lacerda realiza duas fotografias inspiradas no conto “A Terceira Margem do Rio”, de João Guimarães Rosa. Embora essas fotografias tenham por referentes causais pessoas e objetos externos ao

conto de Guimarães Rosa (são fotografias de alguém e algum lugar que não fazem parte do conto), o conteúdo pictórico das imagens é utilizado pelo artista tendo em vista representar e expressar elementos do conto. Essa dupla função se encontra no modo como a imagem representa elementos presentes no texto (o homem no barco, a margem do rio etc.) e expressaria propriedades metafóricas vivenciadas pelo artista ao ler o conto. O ponto fundamental (e que distingue esse uso dos atos ilocutórios fotográficos sobre o denotado) é que nosso interesse nessa imagem não decorre do interesse nas entidades denotadas (nos referentes causais), ou no modo como elas são representadas, mas de nosso interesse em compreender como a imagem representa e expressa elementos relacionados ao conto.

Além disso, essa obra é também um excelente exemplo de um ato ilocutório que tem as propriedades literais da fotografia como elemento prioritário. As imagens são impressas por processo UV sobre madeira de demolição. A madeira como suporte da imagem é tomada como alusão explícita ao barco, cuja construção é descrita no conto, cumprindo assim um importante papel de remeter o espectador à alegoria do barco no interior do texto. De modo mais geral, o uso da madeira como suporte da imagem nos remete a algo que poderia percorrer o curso de um rio e ser passível de transformações – que no conto se transforma em barco e na obra em suporte da imagem.

f) O ato ilocutório sobre os pressupostos filosóficos:

Há artistas cujas obras visam tornar evidente as subdeterminações do meio fotográfico. Eles exploram prioritariamente o modo como muitas vezes somos enganados ao pressupormos a transparência da fotografia. Embora ao olharmos para uma fotografia tenhamos com frequência a crença de que vemos o referente causal ele mesmo (o denotado), essa crença pode ser infundada. Podemos caracterizar o uso da fotografia tendo em vista denunciar as subdeterminações do meio fotográfico como atos ilocutórios fotográficos sobre os pressupostos filosóficos da fotografia.

Um exemplo desse uso da fotografia pode ser encontrado na famosa obra de Jeff Wall "*Dead Troops Talk: (A vision after an ambush of*

a *Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986*)”, de 1992. Ao olharmos para a fotografia de Wall e lermos o título da obra, reconhecemos os elementos do conteúdo pictórico como soldados, em uma típica imagem foto-jornalística. Deduzimos, então, que se trata de um ato ilocutório fotográfico sobre os *denotados*, como parte de uma possível crítica aos horrores da guerra. Também somos remetidos às propriedades metafóricas típicas desse uso da fotografia – concebendo-a como uma imagem impactante, horrenda, triste etc. Porém, um olhar mais cuidadoso da imagem permite notar a existência de elementos tragicômicos. Isso, por sua vez, causa estranhamento e nos faz buscar os elementos verbais que circundam a obra – como os textos explicativos de curadoria e de divulgação do artista. Ao se ler este material, fica evidente que se trata de uma encenação montada com atores e orquestrada por meio de computação gráfica. Assim, descobrimos que fomos enganados desde o início, ao *lermos* a imagem como uma típica imagem de guerra, como parte de um ato ilocutório sobre os denotados, visíveis através da transparência do meio fotográfico. Isso nos leva a reinterpretar o conteúdo pictórico: não mais como soldados em uma guerra, mas como atores que encenam a guerra. Isso nos leva também a reinterpretar as propriedades metafóricas: não mais atribuindo à imagem metáforas como impactante, horrenda e triste, mas como uma imagem irônica e tragicômica. Nesse caso, as informações verbais sobre a obra nos levariam, *de cima para baixo*, a uma reinterpretação do conteúdo pictórico e das propriedades metafóricas.

O resultado deste longo percurso causado pela obra de Jeff Wall é a compreensão final de que o ato ilocutório do artista visa denunciar a suposição de que imagens fotográficas seriam inerentemente transparentes, ao mostrar que elas são subdeterminadas espaço-temporalmente. Assim, podemos interpretar o ato de fala realizado como um ato ilocutório fotográfico sobre os pressupostos filosóficos da imagem fotográfica.

A subdeterminação espaço-temporal da imagem fotográfica é também o tema central da obra dos artistas suíços Jojakim Cortis e Adrian Sonderegger. Cortis e Sonderegger recriam, em estúdio, fotografias icônicas da história da fotografia; como, por exemplo, a famosa obra de Andreas Gursky de 1999 "Rhein II", a fotografia de Jeff Widener do massacre na Praça da Paz Celestial de Pequim em 1989 (na

qual um homem impede a passagem de quatro tanques de guerra), a controversa fotografia de Robert Capa, de 1936, da morte de um miliciano na Espanha, uma fotografia de torturas realizadas na prisão de Abu Ghraib, a queda do Zepelim etc. Em todas essas fotografias, os artistas recriam em estúdio as condições necessárias para que a fotografia resultante fosse idêntica à fotografia icônica histórica. Porém, eles deixam evidente que se trata de uma maquete em estúdio – pois podemos ver também a mesa na qual a maquete se encontra, a iluminação artificial utilizada etc. Com isso, os artistas conseguem colocar em dúvida o estatuto epistêmico da própria imagem icônica, pois notamos, com isso, que o conteúdo pictórico da fotografia original também é subdeterminado e poderia ter sido facilmente realizado em estúdio.

***g)* O ato ilocutório sobre o próprio ato ilocutório:**

Um possível desdobramento do caso anterior (dos atos ilocutórios sobre os pressupostos filosóficos) é o uso da fotografia como um modo de tematizar a relação entre fotografia e ato ilocutório. Nesse caso, podemos dizer que o ato ilocutório fotográfico teria por elemento central o próprio ato ilocutório.

Um exemplo desse uso da fotografia pode ser encontrado em uma obra da artista Sherrie Levine, de 1981. Levine expõe fotos por ela realizadas, de fotografias de Walker Evans, presentes em um catálogo de exposição do fotógrafo. O trabalho de Levine é intitulado “After Walker Evans”. Uma das fotografias de Levine é a reprodução do famoso retrato que Evans fez, em 1936, de Allie Mae Burroughs, no Hale County (Figura 2). O estranhamento causado pelas fotos de Levine é que, por serem fotografias de fotografias, são indistintas, visualmente, das fotografias originais.⁴² A artista introduz, assim, na fotografia, o

⁴² Essa propriedade do sistema fotográfico é denominada por John Kulvicki (2006) de transparência sintática. Essa transparência não é uma propriedade da fotografia, mas do sistema fotográfico – diferentemente do que ele denomina de transparência psicológica, que pode ser encontrada na teoria de Kendall Walton (2008). Um sistema é transparente se representações de representações preservam as mesmas propriedades sintáticas. Um exemplo de um sistema não transparente seria o sonar. Imagens de sonar de imagens de sonar não

problema que Arthur Danto (2005) reconhece ser central à arte pós-moderna, evidenciado inicialmente nos objetos encontrados de Marcel Duchamp e na Caixas Brillo de Andy Warhol, chamado por Danto de “problema dos indiscerníveis”.

A obra de Evans, como já mencionado, pode ser interpretada como parte de um ato ilocutório sobre o *denotado*, que tem os efeitos perlocutórios típicos da fotografia humanista. Embora as imagens de Levine sejam indistintas visualmente das obras de Evans, a série intitulada “*After Walker Evans*” tornou-se um marco do pós-modernismo (e não da fotografia humanista), e suas imagens têm propriedades metafóricas geralmente associadas à ironia (e não à tristeza e dor, decorrentes da grande depressão de 1929).

A obra de Levine nos permite evidenciar que o mesmo conteúdo pictórico pode ser utilizado em atos ilocutórios distintos e com efeitos perlocutórios completamente diferentes. Assim, a apropriação de Levine das fotografias de Evans pode ser compreendida como tendo por intenção tornar evidente que é central ao significado da imagem enquanto obra de arte o ato ilocutório no qual a imagem se encontra. Diferentes atos ilocutórios resultarão em diferentes obras, com diferentes significados, ainda que o conteúdo pictórico seja o mesmo. Por outro lado, diante de um dado conteúdo pictórico, se não soubermos qual ato de fala é realizado pelo artista, não teríamos como determinar qual é o efeito perlocutório resultante visado pelo artista através do uso da imagem.

Como abordado em nossa análise de Novitz, fotografias são artefatos feitos muitas vezes tendo em vista sugerir um uso comunicativo específico. Um determinado tipo de imagens é geralmente usado para expressar um determinado tipo de proposição. Mas as fotografias não trazem consigo o seu significado independentemente dos atos de fala nos quais são usadas. Quando uma imagem aparentemente já traz consigo o seu significado, é porque os espectadores pressupõem que a imagem tenha sido produzida tendo em vista ser parte de um determinado ato ilocutório. É a dissolução dessa pressuposição que torna

preservam as suas propriedades sintáticas – diferentemente de fotografias de fotografias, que as preservam.

filosoficamente interessante o uso de Levine das fotografias de Evans, ao nos alertar para a importância do próprio ato ilocutório.

8. Conclusão: a felicidade e infelicidade dos atos de fala

Caso as análises precedentes estejam corretas e os argumentos mobilizados plausíveis, abre-se, com isso, a possibilidade de uma crítica dos usos da fotografia na arte a partir da teoria dos atos de fala. O artista, ao propor uma determinada fotografia em um contexto, realiza um ato ilocutório pictórico fotográfico, que visa direcionar o espectador a ao menos uma das camadas da imagem fotográfica, tendo em vista produzir uma certa resposta cognitiva (um efeito perlocutório). O ato ilocutório realizado poderia ser sobre: o denotado, as propriedades literais, o conteúdo pictórico, as propriedades metafóricas, os elementos verbais, os pressupostos filosóficos e o próprio ato ilocutório. Haveria também a possibilidade de que o ato ilocutório mobilizasse conjuntamente mais de uma das camadas como parte do ato de fala.

A título de conclusão, gostaria apenas de salientar alguns desdobramentos possíveis desta proposta. Para John Austin, os atos de fala não são verdadeiros ou falsos, mas *felizes* (“*happy*”) ou *infelizes* (“*unhappy*”). Um ato ilocutório é *infeliz* quando há alguma falha (“*misfire*”) que leve à não realização do ato de fala.⁴³ Por sua vez, o ato é *feliz* quando o proferimento da frase no contexto realiza o ato ilocutório visado.

Há inúmeras razões possíveis para a infelicidade dos atos ilocutórios.⁴⁴ Quando não pronunciado pela pessoa adequada, ou no contexto e hora corretos, os atos de fala muitas vezes falham. Por exemplo, em um julgamento, apenas o juiz pode pronunciar a frase “eu sentencio o réu” e, com isso, realizar o ato ilocutório de condenar o réu. Essa frase dita por um advogado ou por alguém da audiência falharia em

⁴³ Um outro modo de infelicidade dos atos de fala são os abusos (“*abuses*”) – como, por exemplo, promessas insinceras, que falham em realizar o ato ilocutório de prometer algo a alguém. Visto que essa forma de infelicidade, para a proposta aqui delineada, não me parece ser tão central quanto às falhas, não a explorarei neste texto. Austin aborda os abusos em 1962: 39-51.

⁴⁴ Austin expõe essas razões em 1962: 12-51.

realizar esse ato. Por outro lado, o ato ilocutório também não seria realizado caso o juiz pronunciasse a frase após o termino do julgamento ou em lugar distante do tribunal.

O que pretendo sugerir é que os atos ilocutórios fotográficos também não seriam verdadeiros ou falsos, mas *felizes* ou *infelizes*. Um artista, ao propor uma determinada fotografia em um contexto, como candidata a apreciação, pode *falhar* ou ser *bem-sucedido* na realização do ato de fala visado. Como mencionado em relação à interpretação de Strawson, a resposta cognitiva visada deve ser apreendida pela audiência como parte explícita da intenção que constitui o ato ilocutório. Em relação aos usos da fotografia na arte, a intenção de direcionar o espectador a uma das camadas da imagem fotográfica, tendo em vista produzir uma determinada resposta cognitiva, pode ou não ser apreendida pelo espectador, como uma intenção explícita. Com isso, o ato ilocutório fotográfico poderia ser *feliz* ou *infeliz*. As falhas podem ocorrer por inúmeras razões. O espectador pode não ter os requisitos necessários à compreensão do ato ilocutório, ou o artista não ter suficiente domínio dos elementos fotográficos e expositivos para a realização do ato de fala visado, ou o contexto no qual o ato ilocutório fotográfico é realizado não ser adequado etc. Nesses casos, o ato ilocutório não seria realizado e o efeito perlocutório visado não seria alcançado ao se propor a imagem como candidata à apreciação.⁴⁵

Em contrapartida, um ato ilocutório fotográfico seria *feliz*, quando o espectador, ao se deparar com a obra e estar ciente dos elementos verbais utilizados pelo artista, compreenderia a intenção manifesta do ato. Com isso, o espectador compreenderia o papel desempenhado pela imagem fotográfica como parte desse ato.

Embora o mundo da arte tenha algumas instituições, a arte não é um contexto regido por convenções rígidas, que determinariam (como

⁴⁵ Muitas vezes, o fotógrafo, ele mesmo, não tem ciência de qual ato de fala ele quer realizar com o uso da imagem. Nesse caso, embora a imagem possa até ter um conteúdo pictórico e ser esteticamente interessante (com boa composição, arranjo de cores etc.), o uso da imagem falharia em constituir uma obra de arte. É comum, muitas vezes, nesses casos, a necessidade de um curador para analisar e editar o material fotográfico do artista, tendo em vista o auxílio na construção do ato ilocutório no qual a imagem seria usada.

na análise dos contextos convencionais em Strawson) que a intenção expressa garantisse efeitos determinados. Isso torna bastante difícil especificar as razões da felicidade ou infelicidade dos diferentes atos ilocutórios fotográficos. O estudo dessas razões permanecerá aqui em aberto como uma proposta para desenvolvimentos futuros.

É importante, por fim, notar que, embora o ato de fala não seja verdadeiro ou falso, mas feliz ou infeliz, nos atos ilocutórios pictóricos *proposicionais* (que têm por objetivo, através do uso de uma imagem, indicar um sujeito e atribuir algo a ele – como qualidades, propriedades, relações, ações, estados), a proposição determinada pelo uso da imagem poderia ser avaliada quanto à verdade ou falsidade. Esta pode ser uma das possibilidades nos atos de fala sobre o denotado. O ato ilocutório, do uso da imagem, poderia, por sua vez, ser honesto ou desonesto, informativo ou não informativo etc. Assim, a teoria dos atos ilocutórios fotográficos poderia também abrir caminho para, em relação a esses casos, o desenvolvimento de uma ética dos usos da fotografia.

Referências

- AUSTIN, J.L. *How to Do Things with Words*. J.O. Urmson (Editor), Oxford University Press, Oxford, 1962.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELL, C. A Hipótese Estética. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte? – A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007, pp. 9-26.
- BERMÚDEZ, J. Naturalized Sense Data. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 61, n. 2, Sep. 2000, p. 353-74.
- COHEN, J. e MESKIN, A. On the Epistemic Value of Photographs. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, n. 2, Special Issue: Art, Mind, and Cognitive Science (Spring, 2004), p. 197-210.
- DANTO, A. Animals as Art Historians: Reflections on the Innocent Eye. In: *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992, pp. 4-15.

- _____. *A transfiguração do lugar-comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas: Papirus, 1993.
- EVANS, G. *The varieties of reference*. McDowell, J. (Ed.). Oxford Clarendon Press, 1982.
- GOODMAN, N. *Linguagem da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Gradiva, Lisboa, 2006.
- HATFIELD, G. C. *Perception and Cognition: Essays in the Philosophy of Psychology*. Oxford: Oxford University Press. 2009.
- KAPLAN, D. Quantifying in. *Synthese* 19, Dordrecht. 1968, pp. 78-214.
- KRIPKE, S. *Naming and Necessity*. Blackwell: Oxford, 1980.
- KULVICKI, J. *On Images: Their Structure and Content*. Clarendon Press: Oxford, 2006.
- LOPES, D. The Aesthetics of Photographic Transparency. *Mind, New Series*, Vol. 112, n. 447 (Jul. 2003), p. 433-48.
- _____. *Understanding Pictures*. Oxford University Press: Oxford, 2004.
- _____. Picture This: Image-Based Demonstratives. In: Catharine Abell and Katerina Bantinaki (eds.), *Philosophical Perspectives on Depiction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- _____. *Four Arts of Photography*. Wiley-Blackwell: Oxford, 2016.
- MARR, D. *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.
- NOVITZ, D. *Pictures and their Use in Communication: A Philosophical Essay*, Springer Netherlands, 1977.
- RUSSELL, B. Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description. In: *Mysticism and Logic and Other Essays*. London: Longmans, Green & Co, 1918, p. 197-218. First published in PAS, Vol. 11 (1910-11), 108-28.
- SCRUTON, R. Photography and Representation. In: Walden, S. (ed.), *Photography and Philosophy Essays on the Pencil of Nature*. Blackwell Publishing: Oxford, 2008, p. 138-66.
- SILVA, G. A função lógica desempenhada pelas fotografias nos pensamentos acerca dos objetos fotografados. *Revista Philósofos*, v. 20, p. 29, 2016a.
- _____. Fotografia, metafísica do tempo e predicação indexical: um estudo sobre a função lógica desempenhada pelas fotografias nos

- pensamentos sobre as entidades fotografadas. In: Damião, C. e Silva, G. (Org.). *Confluindo Tradições Estéticas*. Goiânia: Edições Ricochete, 2016b, p. 193-223.
- STRAWSON, P.F. Intention and Convention in Speech Acts, *The Philosophical Review*, Vol. 73, No. 4. (Oct., 1964), pp. 439-460.
- ZEIMBEKIS, J. Pictures and Singular Thought. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 68, No. 1 (Winter 2010).
- _____. Seeing, Visualizing, and Believing. In: Zeimbekis and Raftopoulos (ed). *The Cognitive Penetrability of Perception the Cognitive Penetrability of Perception*, 2015, pp. 299-331.
- WALTON, K. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. In: Walden (ed.), *Photography and Philosophy Essays on the Pencil of Nature*. Blackwell Publishing: Oxford, 2008, pp. 14-49.
- WITTGENSTEIN, L. *Philosophical Investigations*, Forth edition, Transl. by Anscombe, G. E. M., Oxford, Blackwell Publishing, 2009.

2

O silêncio e a sintaxe fílmica

Eduardo Vicentini de Medeiros

1. Introdução: cinema mudo *versus* cinema silencioso

É usual caracterizar o cinema como imagem em movimento. Meu objetivo neste texto é levar esta delimitação às últimas consequências e examinar alguns elementos da sintaxe fílmica que foram estruturados exclusivamente a partir da imagem em movimento, em detrimento de sua articulação com o som. Imagem, movimento e (algum) silêncio formataram o cenário de nascimento do cinema e, por esta razão, uma parcela significativa de suas técnicas expressivas. Parte desta predominância da imagem em relação ao som restou inscrita nas locuções ordinárias que usamos para descrever a experiência do cinema. Falamos em *assistir* a um filme e não em *ouvir* um filme. Somos *espectadores* de filmes antes do que *ouvintes*, por assim dizer.

A tese principal que pretendo defender afirma que uma parcela apreciável dos elementos fundamentais da sintaxe própria do cinema resultou da escolha deliberada por deixar o som de fora da equação fílmica. Se a tese não for um despropósito, deverá ser possível rastrear um conjunto relevante destes elementos e recursos de sintaxe, começando em 1895, nas primeiras exibições do cinematógrafo dos Irmãos Lumière, e terminando antes das tentativas mais eloquentes de sincronizar ruídos, diálogos e música com a imagem em movimento, nos primeiros filmes sonoros da segunda metade dos anos 1920. Ou seja, deverá ser possível descrever elementos centrais da sintaxe do cinema tão somente a partir das realizações tanto do que se convencionou chamar ‘primeiro cinema’

¹ Existe um certo consenso em datar o ‘primeiro cinema’ (que traduz a expressão ‘early cinema’) entre 1890 e 1915.

quanto a partir das obras do cinema mudo amadurecido.

É tentador colocar marcos temporais rigidamente definidos para a transição do primeiro cinema para o cinema mudo amadurecido e deste para os filmes falados, como se estas transformações fossem o resultado da assimilação instantânea de profundas revoluções tecnológicas.² Os próprios estúdios da época venderam a versão de uma transição repentina, do ingresso em uma nova era na indústria do entretenimento a partir do surgimento de técnicas como o *Vitaphone*, *Phonofilm* ou *Movietone*. Pode-se dizer que não foi diferente quando da mudança do padrão cromático preto e branco para o colorido. Mesmo cientes desta tentação, sucumbiremos a ela, estipulando o período que nos interessa examinar entre 1895 e 1928. A partir dos exemplares disponíveis nestes trinta e três anos tentaremos mapear os recursos da sintaxe do cinema que nos são especialmente caros. Do ponto de vista estético, mas também a partir de parâmetros sócio-econômicos, não seria despropositado afirmar que, ao final dos anos 20, já era possível identificar um cânone para o cinema mudo com uma lista consensual de realizações paradigmáticas deste conjunto de recursos expressivos.³

Para facilitar a compreensão de algumas das consequências da tese aqui defendida, proponho a introdução de uma distinção entre cinema mudo e cinema silencioso. Pela expressão ‘cinema mudo’, de acordo com o significado usual que esta expressão adquire em boa parte da bibliografia da história do cinema, vou entender toda obra cinematográfica produzida sem a utilização da sincronização mecânica entre imagem em movimento e som. Vou reservar a expressão ‘cinema silencioso’ para um subconjunto destas obras que encararam a ausência de som como um trampolim para criação de novos recursos dramáticos e não como uma mera insuficiência técnica. A expressão ‘cinema mudo’ expressa uma privação. Ao falar de um ‘cinema silencioso’ quero marcar uma escolha. O cinema silencioso abstrai elementos da realidade, neste caso, explicitamente, abstrai o som. E ao fazê-lo ganha profundidade estética contra a *mimesis*. Ou seja, ao introduzir esta distinção pretendo encarar a ausência de som como um desafio a ser superado por meio de novas ferramentas na sintaxe do cinema

² Para uma história detalhada do surgimento do cinema sonoro ver Crafton (1999).

³ O capítulo 2 de Bordwell (2013) dá perfeita notícia do surgimento deste cânone.

e não como a consequência indesejável de um descompasso tecnológico que tardou a ser resolvido. Neste sentido, é perfeitamente possível pensar em filmes ou trechos de filmes exemplares do cinema silencioso mesmo após 1928. Defensores do cinema silencioso poderiam muito bem afirmar algo no seguinte estilo: “Sabemos como editar som e imagem em movimento, mas preferimos não fazê-lo.”

É relativamente fácil encontrar análises que correlacionam o advento da sincronização de som e imagem com uma guinada naturalista ou realista nas obras cinematográficas, ou mesmo com uma diminuição da preocupação com a montagem enquanto recurso expressivo. Ilustro com dois exemplos. O primeiro, em uma introdução recente de Nowell-Smith:

[...] a introdução do som sincronizado trouxe desenvolvimentos contraditórios e perdas assim como ganhos. Culturas locais e nacionais lucraram com a possibilidade de suas audiências assistirem a filmes com diálogos em suas próprias línguas. Mas as exigências da captação de som levaram as filmagens para dentro dos estúdios e promoveram formas de narrativa que eram naturalistas, mesmo que os cenários já não fossem naturais. A montagem foi deixada de lado como uma forma alternativa de criar significado.⁴

O segundo, no clássico de David Bordwell, *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*: “No todo, porém, a História Básica afirma que os filmes sonoros provocaram uma reversão ao modo ‘teatral’ do cinema e uma perda de valores visuais”⁵. Cabe destacar que o conceito de ‘História Básica’, utilizado por Bordwell para representar a autocompreensão do fazer cinematográfico e da evolução de sua sintaxe própria, é um resultado da convergência da opinião de críticos e realizadores, convergência que é obtida nos últimos anos do cinema silencioso amadurecido.

Na transição para os filmes falados, a introdução definitiva de diálogos falados explora o potencial semântico da palavra falada para muito além da sua utilização nos intertítulos do cinema mudo. A completa

⁴ Nowell-Smith (2018).

⁵ Bordwell (2013).

ambiência sonora de uma cena tornava a experiência do cinema mais vívida e natural. Neste contexto é instrutivo mencionar a reação da vanguarda do cinema russo às conquistas tecnológicas da sincronização entre som e imagem. Em um manifesto publicado em 1928, os diretores e realizadores Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigory Alexandrov começam o seu texto reconhecendo que, dada a tecnologia disponível na União Soviética à época, não seria possível acompanhar *pari passu* as realizações cinematográficas norte-americanas e alemãs na incorporação do elemento sonoro. Por outro lado, o novo recurso sonoro, tal como estava sendo empregue, eclipsaria o traço distintivo da sintaxe fílmica, a saber, a montagem. Ao invés de privilegiar a montagem, os realizadores da época buscavam satisfazer a curiosidade do público pela via mais fácil:

[...] a exploração comercial da mercadoria mais vendável, os filmes falados. Nos quais a gravação do som procederá em um nível naturalista, correspondendo de modo exato com os movimentos na tela, e gerando uma certa ‘ilusão’ de pessoas falantes, de objetos audíveis etc⁶

Antes de introduzir a ideia básica do manifesto, qual seja, o uso do som como um “contraponto orquestral” à composição das imagens⁷, o texto prevê que, passada a sensação de deslumbre e curiosidade inicial, a incorporação do som a partir de uma estética naturalista levaria o cinema para a vizinhança indesejada dos “dramas da alta literatura [em] performances fotografadas de um tipo teatral”, onde o som operaria apenas por justaposição aos elementos visuais, colocando a montagem em segundo plano.⁸

⁶ Minha tradução a partir da versão para o inglês publicada em Weiss & Belton (1985).

⁷ Para uma exploração prática desta ideia por Pudovkin, ver os comentários de Marcel Martin aos filmes *A vida é bela* (1930) e *Desertor* (1933). In Martin (2013), p.123.

⁸ Quando lembramos das dificuldades técnicas de captação simultânea de som e imagem nos primeiros filmes de transição para a fase sonora é adequado referir o trocadilho emblemático do historiador David A. Cook: “[...] the movies ceased to

Não podemos esquecer outro aspecto relevante tanto do primeiro cinema em específico quanto do cinema mudo em geral. Quando o cinema silencioso e em preto e branco representa a realidade, está tecnicamente distante de uma representação perspícua. Ele não possui as ferramentas necessárias para representar os estados de coisas no mundo tal como se apresentam à nossa fenomenologia. Sendo assim, nossa experiência do mundo, vivendo-o, e nossa experiência do mundo, representado por meio de um filme mudo e preto e branco, são categorialmente distintas. Este ponto é fundamental. Colocar entre parênteses algumas das propriedades fundamentais da apresentação sensória do mundo vivido é uma forma razoável de pensar o processo de abstração na representação fílmica. E este processo é o responsável pela riqueza expressiva da sintaxe do cinema silencioso.

Com a expressão “elementos fundamentais da sintaxe própria do cinema” quero capturar aquelas técnicas que distinguem o cinema de outras artes, em especial do teatro e da literatura.⁹ A leitura do artigo “Wakeful Dreams”, de Arthur Danto¹⁰, deixa este aspecto bastante claro na comparação com a literatura: o cinema mudo é um divórcio do mundo literário, que só é recuperado com o advento do som. Cinema mudo e narrativa literária unem-se com o advento do som. Para os nossos fins neste texto, podemos trabalhar com a seguinte fórmula: quanto mais o cinema mudo se distancia da expressão literária ou teatral, mais ele se aproxima do cinema silencioso.

Em grande medida, esta fórmula explica a excitação primeva de vários partícipes da vanguarda europeia com o novo *medium* do cinema. Explica igualmente tanto a recomendação quanto a expectativa de que a sintaxe fílmica devesse manter-se distanciada do teatro e da literatura.

move when they began to talk.” in Cook (1996).

⁹ O que não implica endossar algum tipo de ‘essência do cinema’ derivada da observância de um determinado conjunto delimitado de técnicas expressivas. Neste ponto fico com a advertência feita por David Bordwell: “Na verdade, a própria ideia de uma essência do cinema, que talvez seja mais bem compreendida como uma reunião de condições conjuntamente necessárias e suficientes, é provavelmente insustentável quando aplicada a uma mídia como o cinema.” in Bordwell (2013), p. 51.

¹⁰ Danto (2013) p. 3-4.

Esta distância calculada do teatro e da literatura também representava um distanciamento da ideia mesma de usar o cinema para contar uma história, desenvolvendo um traçado diegético por intermédio da imagem em movimento.

Tom Gunning, no precioso artigo “The Cinema of Attraction: Early cinema, Its Spectator and the Avant-Garde”, coloca este ponto nos seguintes termos:

Escrevendo em 1922, tomado de excitação por assistir *La Roue* de Abel Gance, Fernand Léger tentou definir um pouco das possibilidades radicais do cinema. O potencial da nova arte não reside em ‘imitar os movimentos da natureza’ ou no ‘caminho equivocado’ de sua semelhança com o teatro. Sua capacidade única era ‘fazer as imagens serem vistas’. É precisamente esta exploração da visibilidade, este ato de mostrar e exibir que percebo exemplificado de modo mais intenso no cinema anterior a 1906. [...] Os escritos sobre cinema dos primeiros modernistas (Futuristas, Dadaístas e Surrealistas) seguem um padrão similar a Léger: entusiasmo com esta nova mídia e suas possibilidades; e desapontamento com o modo como estava se desenvolvendo e com seu aprisionamento às formas de arte tradicionais, particularmente o teatro e a literatura.¹¹

A oposição sugerida por Gunning entre o “cinema de atrações”, típico da fase embrionária do primeiro cinema, entre 1895 e 1906, e “cinema narrativo”, que começa no final dos anos 10 do século XX e nos acompanha desde então, é especialmente importante para nossos propósitos. Esta oposição permite pensar o ‘cinema silencioso’ a partir de uma nova perspectiva. Podemos listar os elementos da sintaxe exclusivamente visual do cinema independentemente de suas contribuições para o plano diegético, fixando-nos nesta capacidade de ‘fazer as imagens serem vistas’, o que torna mais flexível a nossa dieta de exemplos.

¹¹ Gunning (1986).

2. Quanto silêncio havia no cinema mudo e no cinema silencioso?

Antes de apresentar os exemplos, é útil introduzir mais uma distinção, dessa feita entre cinema sonoro e cinema falado. Por cinema sonoro compreende-se as tentativas de sincronizar imagens em movimento e som ambiente, efeitos sonoros variados ou mesmo composições musicais específicas. Por cinema falado entende-se a sincronização das imagens em movimento de atores, em cenas de diálogo ou monólogo, com o som das respectivas falas dos atores.

A antípoda absoluta do cinema silencioso não é o cinema sonoro e sim o cinema falado. Tentativas de sincronizar imagens em movimento e trilha sonora já estavam presentes muito antes da consolidação da gramática do cinema silencioso, por exemplo, em *Le Muet Mélomane* (1899) de Ferdinand Zecca. *City Lights* (1931) e *Modern Times* (1936), ambos de Chaplin, são exemplares de cinema sonoro, mas não estão na categoria do cinema falado. Em grande medida, o silêncio que nos interessa na história que queremos contar neste texto é o silêncio da voz humana e a invenção de técnicas de concatenação de imagens em movimento que surgiram em razão desse silêncio.

Existe uma bem-vinda e bem assentada onda revisionista na história do primeiro cinema e do cinema até o final dos anos 1920, em larga medida associada aos esforços teóricos de Rick Altman, que deixa claro que as exhibições do período não tinham praticamente nada de silêncio:

- (1) peças musicais eram compostas especialmente para determinados filmes e executadas ao vivo por um pianista ou por uma orquestra;¹²
- (2) era relativamente comum a presença de narradores ao vivo que

¹² No período do primeiro cinema, Saint-Saens compôs para *L'assassinat du duc de Guise* (1908) de Calmettes e Le Bargy e Indebardo Pizetti compôs para *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone. No período maduro do cinema silencioso é oportuno lembrar a preciosa contribuição de Erik Satie para *Entr'acte* (1924) de René Clair.

suplementavam as imagens da tela com a descrição do contexto da trama;¹³

- (3) acompanhamentos sonoros de piano, órgão e orquestra, improvisados ou não, tinham a função de tirar do foco da atenção da plateia o ruído incômodo dos projetores utilizados à época;
- (4) compositores escreveram peças musicais para acompanhamento de tipos particulares de cenas: músicas para corrida, duelos, brigas, incêndios, mistérios, tempestades, etc., que eram utilizadas nas exibições de diferentes filmes;¹⁴
- (5) efeitos sonoros imitando, por exemplo, o barulho de locomotivas, o apito de um barco a vapor ou a chuva caindo, produzidos por engenhocas desenvolvidas para este fim (*sound machines*), eram habitualmente incorporados à exibição dos filmes, independentemente da orientação expressa dos diretores ou produtores.¹⁵

O verbete '*sound effects*' da *Encyclopedia of Early Cinema*¹⁶ dá maiores e importantes detalhes, em especial na sua menção às críticas feitas à época sobre o uso indevido, desajustado ou exagerado de recursos sonoros, no mais das vezes sem qualquer partitura produzida com orientação do produtor ou diretor do filme. Em muitos casos o uso de efeitos sonoros era uma decisão do proprietário ou do gerente da sala de exibição e a inserção deste ou daquele efeito, nesta ou naquela cena, era uma escolha do sonoplasta contratado para este fim.

Considerando o grau de arbitrariedade de algumas destas práticas é razoável supor que, pelo menos em certa medida e para alguns exemplos do primeiro cinema, o acompanhamento sonoro não fazia parte do pacote

¹³ No caso japonês, a presença do benshi, um narrador que sentava próximo da tela na exibição de filmes mudos, era uma continuidade de técnicas do teatro kabuki.

¹⁴ Exemplos clássicos deste gênero de composição são Kinobibliothek (1919) de Giuseppe Becce e Sam Fox Music Picture (1913-1923) de J.S. Zamecnik.

¹⁵ Em grande medida esta prática era uma herança da sonoplastia do teatro e dos magic lantern shows que sempre eram acompanhados de música ou efeitos sonoros.

¹⁶ Abel (2005).

essencial de recursos expressivos da linguagem fílmica.

Assumo o ônus de me contrapor parcialmente à perspectiva adotada em estudos recentes sobre a ambientação sonora do primeiro cinema e do cinema mudo. Esta perspectiva revisionista, que, como já mencionamos, tem sua origem na concepção do cinema como um evento, proposta originalmente por Rick Altman, está presente com todas as letras na seguinte passagem:

O cinema carrega um aspecto performático inerente, e essa noção é mais aparente do que em qualquer outro lugar quanto à identidade do som na era do cinema mudo. O 'texto' de uma projeção do cinema mudo não é o filme ele mesmo, mas um evento multimídia e multimodal que consiste do filme mixado com performances ao vivo. A pesquisa sobre a música do cinema mudo tenta reconstruir os modos de acompanhamento musical dos filmes, as relações expressas entre as diferentes mídias e a recepção histórica destes modos.¹⁷

Meu ceticismo está fundado na suposição de que práticas como as descritas nos itens (3), (4) e (5) não constituem de forma apropriada o 'texto' da exibição de um filme mudo, por duas razões: primeiro por não estarem inscritas no plano estético configurado previamente pelo diretor do filme; segundo, por potencialmente colocarem obstáculos à compreensão do significado imagético de determinadas cenas. Neste caso vale o dito popular: uma imagem vale por mil palavras, ou, no caso em tela, uma imagem vale por mil acompanhamentos sonoros.

Vejamos quais seriam os recursos puramente imagéticos do cinema silencioso que despontaram em razão do papel de coadjuvante do elemento sonoro.

¹⁷ Altman (1992). Minha tradução.

3. Exemplos do cânone do cinema silencioso

Para colocar as minhas cartas na mesa, tentarei simultaneamente responder a duas perguntas: Quais os filmes que ilustram de forma paradigmática as características do cinema silencioso? Quais os elementos fundamentais da sintaxe própria do cinema que os filmes escolhidos instanciam?

A dieta de exemplos sugerida nas respostas é variada quanto ao estilo, nacionalidade e cronologia. E atende idiosincrasias, por certo. Mas também segue consensos inescapáveis sobre a relevância dos exemplos que fizeram escola, sem esquecer o pioneirismo dos primeiros a utilizar determinados recursos fílmicos. Na lista que oferecemos a seguir, os elementos da sintaxe que pretendo analisar estão marcados em negrito. Como qualquer lista, ela é fruto da arbitrariedade, mas precisamos começar em algum lugar.

Não seria despropositado sugerir que as variações no deslocamento e na posição da câmera, abandonando a configuração estática e centralizada do primeiro plano, deram o pontapé inicial na evolução da linguagem fílmica. **O movimento horizontal panorâmico**, onde o ângulo de captação de imagens se movimenta lateralmente sobre o próprio eixo fixo da câmera, era utilizado já nos últimos anos do século XIX e tem exemplos bem acabados tanto em *Love in the Suburbs* (1900), produzido pela American Mutoscope & Biograph Company, quanto em *The Great Train Robbery* (1903) de Edison e Edwin S. Porter e *The Country Doctor* (1909) de D.W. Griffith, onde o movimento da câmera, na cena de abertura do filme, integra a paisagem bucólica do vale de Stillwater com uma família saindo, todos felizes, de sua residência, com um resultado expressivo inequívoco.

Nem sempre as tomadas panorâmicas estiveram a serviço do acompanhamento ou deslocamento dos personagens no cenário. O que poderíamos chamar de **panorâmicas exploratórias**, que independem do acompanhamento das circunstâncias da ação dramática, e apresentam, de modo pleno, tanto a liberdade de movimento da câmera quanto o espaço tridimensional das locações, foram utilizadas de forma consciente no grandioso épico *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone.

Em *Panorama du Grand Canal vu d'un Bateau* (1896) de Alexandre

Promio temos o primeiro **travelling com câmera fixa sobre suporte móvel**, registrando um passeio pelos canais de Veneza.¹⁸ A utilização deste recurso criou um subgênero fundamental para a evolução do primeiro cinema, onde a **câmera reproduz a percepção de deslocamento espacial** que o passageiro de um trem ou automóvel em movimento experimentaria¹⁹. Esta convergência entre os pontos de vista do espectador e da câmera, descrita por Charles Musser como a convenção do ‘espectador enquanto passageiro’²⁰, desemboca, paradigmaticamente, na dinâmica de câmera que acompanha o descenso de um elevador na cena de abertura de *Der Letzte Mann* (1924) de F.W. Murnau, ou no *close-up* hipnótico dos trilhos ferroviários na primeira parte de *La Roue* (1923) de Abel Gance, dois filmes que são atestados de plena maturidade do cinema silencioso.

A **inversão da ordem temporal** das imagens captadas é, igualmente, um recurso recrutado precocemente. *Demolition d'un Mur* (1896) de Louis Lumière traz a primeira utilização do movimento reverso. Após a destruição de um muro por obra de um conjunto de operários, vemos a mesma cena projetada de trás para frente. A técnica foi utilizada por Ferdinand Zecca até o limite do fantástico, em particular no divertido *Le Plongeur Fantastique* (1905).

A consciência das peculiaridades óticas dos instrumentos de captação e reprodução de imagens não demorou a aparecer nas telas. *Let me Dream Again* (1900) de George Albert Smith faz uso da **alteração do foco como recurso de transição entre planos**. Um homem está numa conversa animada com uma atraente jovem. A câmera sai de foco e quando o foco retorna vemos o mesmo homem, agora na cama com sua esposa.

Não por acaso, a interação entre a lente e o olho humano é um tropo recorrente no cinema silencioso. Em *Grandma's Reading Glass* (1900), outra realização emblemática de George Albert Smith, o tropo aparece de

¹⁸ Considerando que muitos filmes do primeiro cinema estão irremediavelmente perdidos, afirmações sobre quem foi o primeiro a fazer isso ou aquilo são sempre arriscadas. Isto vale para o feito de Promio e para todos os demais casos de ineditismo descritos neste texto.

¹⁹ Existem vários exemplares do que se convencionou chamar ‘phantom train ride film’. Por exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=dziGmOLe3KU>

²⁰ Musser 1984.

forma magistral na **montagem de planos que acompanha o ponto de vista de um personagem**. Quando um menino inspeciona uma série de objetos por intermédio de uma lente de aumento, a câmera mostra em *close-up* o que ele está observando. Exatamente o mesmo recurso, utilizando também uma lente de aumento, aparece um pouco mais tarde em *Princess Nicotine; or, The Smoke Fairy* (1909) de J. Stuart Blackton.

As possibilidades de edição de planos são um campo fertilíssimo. Em *Life of an American Fireman* (1903) de Edwin S. Porter temos a **apresentação simultânea, por sobreimpressão de imagens no plano geral, de dois eventos espaço-temporalmente distintos**. Na cena de abertura vemos um homem sentado em seu local de trabalho e, inserida no mesmo plano, a imagem de uma mulher colocando uma criança para dormir. A mesma técnica se repete de forma mais dramática, simulando o exercício da memória, em *Fireside Reminiscences* (1908), do mesmo diretor, onde o personagem ‘assiste’ a cenas pretéritas de seu casamento agora desfeito, sentado ao pé de uma lareira.

O recurso de **cross-cutting**, com efeito ligeiramente similar, aparece em *The Lonedale Operator* (1911) de D.W. Griffith. A montagem de episódios alternados, ocorrendo simultaneamente em espaços distintos, contribui para a evolução em paralelo da trama diegética. Os ladrões tentam arrombar a estação de Lonedale enquanto uma locomotiva se dirige ao local para prestar socorro. A **aceleração artificial dos quadros** amplia a percepção de velocidade e a dramaticidade da narrativa. Não sem razão Griffith é considerado um dos mestres da sintaxe fílmica.²¹ Nesta maravilha que é *The Lonedale Operator* podemos ainda destacar outro recurso exemplar, qual seja, o **close-up em um detalhe visual da cena para criação de efeito cômico**, quando é revelado o alicate utilizado para simular uma arma de fogo na sequência do arrombamento na estação.

Consideremos agora uma formulação deixada pelo caminho alguns parágrafos atrás, segundo a qual a antípoda absoluta do cinema silencioso não é o cinema sonoro e sim o cinema falado. O recurso mais encontrado para substituir o som da voz humana é a presença de intertítulos. Razão

²¹ Utilizo a expressão ‘mestre’ de acordo com a classificação sugerida por Ezra Pound (Pound, 1934) para tratar da evolução da linguagem literária, em especial, inventores, mestres e diluidores. As razões para não colocar Griffith entre os inventores da linguagem do cinema demandaria um outro artigo.

pela qual **a forma em que são utilizados os intertítulos** é também um critério para separar o cinema mudo do cinema silencioso. Quanto mais os intertítulos mostram o que falam os atores, acompanhando no mais das vezes o movimento labial, mais distante estamos do cinema silencioso. O cinema mudo faz do intertítulo um sucedâneo para a ausência da voz humana. O cinema silencioso vê no intertítulo novas possibilidades criativas para além desta substituição precária. Em *How It Feels To Be Run Over* (1900) de Cecil M. Hepworth identificamos a estreia dos intertítulos na gramática do cinema, com a plena compreensão de suas possibilidades expressivas para além da mimese da fala. Toda a ação dura menos de um minuto. **A câmera estacionária, compartilhando o ponto de vista com o espectador** – e aqui já temos mais um importante recurso expressivo entrando em cena – é posicionada em ângulo baixo em uma estrada de chão. Uma charrete pela câmera em ritmo moderado, levantando uma nuvem de poeira. Enquanto a poeira baixa, vemos um automóvel se aproximando rapidamente, seguido por uma bicicleta que passa ao largo, enquanto o automóvel se precipita na direção da câmera. Quando é esperada a experiência dramática de uma colisão frontal com a câmera-espectador, o filme termina, cortando da imagem para o enigmático intertítulo: “?? !!! ! Oh! Mother will be pleased” (?? !!! ! Oh! A mãe ficará satisfeita).²²



Outras tantas palavras já foram utilizadas para tentar explicar a

²² Na cópia encontrada a palavra ‘Mother’ está faltando. A figura 1 apresenta a sequência de frames original.

utilização deste intertítulo em particular no curta de Hepworth. O que, por si só, já movimenta nossas premissas na direção da conclusão que nos interessa enfatizar, a saber, da utilização do intertítulo como uma nova possibilidade criativa desvinculada da reinserção da voz humana. Com o mesmo objetivo cabe lembrar novamente de Griffith. No clássico *Intolerance* (1916) há uma apoteose de intertítulos, em diferentes apresentações gráficas, em grande parte cumprindo papéis completamente distintos da representação da fala dos atores, por exemplo, introduzindo citações de determinadas obras, como a Bíblia, ou comentários morais sobre o desdobramento das cenas que apresentam os distintos contextos históricos de comportamentos intolerantes que o filme pretende mapear.

Intertítulos à parte, é nos recursos de edição que a disputa por um linguagem própria do cinema adquire robustez. E é justo dar o mérito nesta área para o incensado George Méliès com o que se convencionou chamar de *stop-motion effect*, utilizado em vários de seus filmes para fazer um objeto ou personagem desaparecer ou ser substituído por outro por intermédio de uma **elipse temporal**, inclusive com a sofisticação de **dissolver um quadro no quadro subsequente** como em *Cendrillon* (1899). Mas é com *El Hotel Electrico* (1908) de Segundo de Chomón, a quem um capítulo a parte deveria ser dedicado, que o domínio da técnica de **animação quadro a quadro** ganha contornos mais nítidos, aliás, apresentando neste filme o tema da eletrificação dos ambientes e dos aparatos de uso doméstico, que será retomado, com um outro conjunto de técnicas fílmicas, em *The Electric House* (1922) de Buster Keaton.

As possibilidades de enquadramento não poderiam ficar de fora da nossa lista, com o perdão do chiste. E é exatamente pelo que ‘deixa de fora’ que menciono *A Chess Dispute* (1903) de Robert W. Paul. Dois jogadores de xadrez iniciam uma discussão, aparentemente em razão de uma trapaça na posição das peças. A discussão degradingola para uma alteração física que acontece, em larga medida, fora do enquadramento fixo da câmera, criando um efeito cômico irresistível. Portanto, temos neste exemplo um filme que faz da **escolha deliberada do que fica fora ou dentro do enquadramento** uma importante decisão estética e um elemento expressivo fundamental.

As possibilidades de enquadramento estão diretamente condicionadas pela distância da câmera em relação ao que está sendo filmado e o tipo de lente utilizada nesta captação. **Modificações na**

profundidade ou proximidade das imagens, pela adoção de lentes acima ou abaixo do padrão de 50mm, podem ser observadas, por exemplo, em *Ma l'amor mio non muore* (1913) de Mario Caserini.

Outro tipo de decisão estética que acompanha toda a transição do primeiro cinema para o cinema silencioso amadurecido são as **variações nos ângulos de posicionamento da câmera**. *Entr'Acte* (1924) de René Clair poderia servir para ilustrar praticamente todos os elementos fundamentais da sintaxe própria do cinema já mencionados. Do ponto de vista técnico, temos em *Entr'Acte* um desfile das possibilidades do cinema silencioso. Trago ele neste momento como testemunho da utilização de ângulos insólitos, em particular no conjunto de cenas da bailarina, tomadas de baixo para cima através de um piso transparente, embora a presença de uma câmera em posição vertical possa ser rastreada tão precocemente quanto em *La Soubrette ingénieuse* (1903) de Ferdinand Zecca.

Até o momento foram descritas vinte diferentes características da sintaxe fílmica, todas marcadas em negrito no texto, que são identificáveis em filmes produzidos dentro do intervalo de trinta e três anos que delimitamos para o surgimento do primeiro cinema e sua transição para o cinema silencioso maduro. Maturidade que é o resultado do uso deliberado destes recursos sintáticos para fins expressivos e, portanto, da autoconsciência da linguagem do cinema, e de sua progressiva diferenciação em relação à literatura e ao teatro.

Encerro esta dieta de exemplos com o que me parece ser um emblema da autoconsciência do cinema, que é capturado na seguinte passagem de Tom Gunning:

Tenho escrito em outros artigos sobre um aspecto do primeiro cinema que é emblemático desta relação diferente que o cinema de atrações constrói com o seu espectador: o olhar recorrente dos atores para a câmera. Esta ação, que é posteriormente percebida como arruinando a ilusão realista do cinema, é aqui executada com vigor, estabelecendo um contato com a audiência.²³

²³ Gunning, 1986. Minha tradução.

Críticos e historiadores do período observam a desenvoltura com que vários filmes do primeiro cinema criam uma conexão dialógica com sua audiência por meio da mostraçõa da presença da câmara enquanto objeto filmado ou da exibição do ponto de vista da câmara enquanto elemento expressivo. *The Big Swallow* (1901) de James Williamson e *Les Cartes Vivantes* (1905) de George Méliès são paradigmas desta conexão.²⁴ Ainda nas palavras de Gunning, o cinema de atrações apresenta uma característica ‘exibicionista’ por oposição à atitude voyeurista do cinema predominantemente narrativo.

Podemos ir um pouco além e pensar este exibicionismo em filmes do período que tematizam não apenas a presença da câmara e seu ponto de vista mas também o ato mesmo de filmar. A animação *Mest kinematograficheskogo operatora* (1912) de Wladyslaw Starewicz e *The Cameraman* (1928) de Buster Keaton são ótimos exemplos do ponto. O olhar dos atores direcionado para a câmara. Câmeras que filmam outras câmeras filmando. Câmeras que filmam os olhares direcionados para outras câmeras. Estes seriam os emblemas especulares da autoconsciência do cinema nas três décadas que revelaram o ator principal na evolução da linguagem filmica: a câmara e seus recursos ópticos de captação de imagens em movimento.



Méliès olhando direto para a câmara e para a sua audiência em *Les Cartes Vivantes* (1905).

²⁴ Importante referir a instigante análise feita por Costa (1995) de ambas realizações.

4. Uma sombra de dúvida seguida de uma brevíssima conclusão provisória.

Lembremos agora de nossa tese: uma parcela apreciável dos elementos fundamentais da sintaxe própria do cinema resultou da escolha deliberada por deixar o som de fora da equação fílmica. Como se mostra a probabilidade de uma tese como esta? A estratégia aqui adotada foi identificar, enumerar e exemplificar estes elementos. Não creio que exista uma lista exaustiva dos elementos fundamentais da sintaxe própria do cinema. Não pretendo me comprometer com nenhuma posição essencialista sobre a linguagem fílmica.

Não pretendo me comprometer, igualmente, com a afirmação despropositada de que a sincronização de ruídos, diálogos e música com imagens em movimento não enriquece a experiência do cinema. No entanto, me parece claro que esta sincronização não diferencia de modo adequado a experiência do cinema das performances ao vivo do teatro ou da ópera.

O adjetivo ‘apreciável’ utilizado na afirmação principal deste texto é uma tentativa de salvaguardá-la de objeções óbvias. Deixando a porta aberta para que ingresse a objeção de que a lista apresentada não é suficientemente detalhada ou estatisticamente relevante. Ou de que os pontos enumerados não são representativos. Ou de que os exemplos que instanciam a utilização destes elementos poderiam ser substituídos por outros mais perspicuos. Aqui temos um espaço para discussão e todo auxílio é bem-vindo. Por ora, enquanto as objeções não chegam, estou satisfeito com a identificação, enumeração e exemplificação apresentados. O que me permite concluir que a tese é, para começo de discussão, provavelmente verdadeira.

Referências

ABEL, Richard (ed). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres: Routledge, 2005.

- ALTMAN, Rick (ed.) *Sound Theory, Sound Practice*. Londres: Routledge, 1992.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- COOK, David A. *A History of Narrative Film*. 3rd ed. New York: Norton, 1996.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema. Espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Página Aberta, 1995.
- DANTO, Arthur. *What Art Is*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- GAUDREAU, André. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UNB 2009.
- GUNNING, Tom. *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, Wide Angle, Vol. 8, nos. 3 & 4 Fall, 1986.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MUSSER, Charles. *The Travel Genre in 1903–1904: Moving towards Fictional Narrative*. *Iris*, 2:47–60, 1984.
- NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The History of Cinema. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- POUND, Ezra. *ABC of Reading*. Londres: George Routledge Limited, 1934.
- WEISS, Elisabeth, BELTON, John. *Film Sound. Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

3

Como traduzir “*movie*” e “*film*”? Um *travelling* por palavras

Nykolos Friedrich Von Peters Correia Motta

Filmes fazem parte de nossas vidas. Nós falamos bastante sobre eles. Mas falamos sobre *o que falamos sobre filmes*? Nós refletimos sobre a maneira como falamos ou como pensamos sobre eles? A resposta será provavelmente *não*. Filmes são *entretenimento*¹. Entretenimento serve para não pensarmos. Pensarmos sobre ele parece derrotar o seu propósito mesmo. Afinal, filmes servem para passar o tempo. São *somente* um passatempo, algo sem importância.

Passar o tempo então seria *desperdiçar* o tempo? Se filmes não têm importância *e* fazem parte de nossas vidas, então estamos dizendo que parte de nossas vidas não tem importância? Como algo que é parte de algo único e irrepetível (até onde se *pode* saber!), poderia *não* ter importância? Muitas vezes o que é mais importante não nos parece assim devido à sua proximidade e familiaridade. O descaso com filmes é sintomático de nosso descaso com nossas vidas ordinárias.

Pensar sobre filmes (e sobre o que falamos sobre eles), seguindo essa linha de raciocínio, é uma maneira de valorizarmos nossas vidas. É fazer de um passatempo mais do que uma maneira de passar o tempo — é valorizar, fazer valer o tempo passado com filmes. É nesse espírito e nessa perspectiva (do espectador) que o artigo *O Mundo de um Filme* de James Conant deve ser entendido. Um exercício em filosofia da linguagem ordinária.

Traduzir é jurar lealdade a duas línguas diferentes e tentar fazer o melhor para não trair esse juramento duplo. É uma posição delicada (*perigosa*, poder-se-ia dizer — há uma adrenalina, um *thrill* da tradução). Ainda mais a depender do estilo filosófico do que estamos traduzindo. No

¹ Para uma interessante discussão do que é entretenimento, Cf. GABLER, Neal. *Life: The Movie*. New York: Vintage Books, 1998, pp. 11-21, com destaque ao descrédito elitista dos intelectuais contra o entretenimento popular.

caso, uma reflexão em filosofia de linguagem ordinária sobre o que é cinema. É preciso sempre fazer jus à intenção do autor (o que é já um compromisso *moral* de não fazê-lo soar descabido), mas, nesse caso particular, é preciso prestar atenção redobrada às palavras. Afinal, o que é dito em inglês nos Estados Unidos não necessariamente será dito — ou dito da mesma maneira — em português no Brasil. As sensibilidades e as experiências são diferentes. Traduzir é também um exercício em vestir outras peles.

A ontologia cinematográfica de Conant diz respeito a (o que os norte-americanos chamam de) “*movies*”. Nós estamos habituados a traduzir a palavra “*movie*” por “filme” sem pensar muito — assim como a palavra “*film*”. Tratamos “*movie*” e “*film*” como se fossem termos intercambiáveis. Ponto final. Só que, como fica claro na seguinte passagem crucial², Conant trata *movies* como diferentes de *films*:

Ora, há muitas coisas que alguém pode ou poderia significar com a palavra ‘filme’ [*movie*]. Não tenho desejo de legislar como a palavra deve ser usada. Mas, com o propósito de mirar no tópico que me interessa aqui, empregarei a palavra em um sentido algo restrito. Eu a usarei para me referir não apenas a qualquer tipo de película, mas ao invés a somente uma certa espécie de *película narrativa fotográfica* [*narrative photographic film*]. Então por ‘filme’, em particular, quereirei significar (o que podemos começar por chamar) uma película “ficcional”— enquanto oposta a não-ficcional — (e, portanto, não [quererei significar] documentários, atualidades, filmes caseiros, etc.). E por “ficcional”, não quero significar apenas “não verdadeiro”, digamos, na maneira em que certos tipos de películas de propaganda podem falhar em ser verdadeiras, mas

² Ainda que não queira adiantar minha opção de tradução (dar *spoilers* dela, digamos), ficaria incompreensível para alguém sem familiaridade com o inglês manter intraduzidas nas passagens citadas as palavras cuja tradução pretendo discutir ao longo desta introdução. Por isso, optei por traduzir as palavras e colocar entre colchetes as palavras no original.

quero significar a película *narrativa* — isto é, o tipo de película que conta uma história. E para ela ser um filme, em meu sentido, tem que ter uma base no meio fotográfico do cinema — tem que ser alguma coisa que foi performada para e filmada por uma câmera cinematográfica (donde, por exemplo, não [significarei com ‘filme’] um desenho animado). Parte do que terei a dizer sobre essas características peculiares dos filmes se aplicará a outras formas de narrativa em vídeo, mas quero me restringir aqui a primeiro tentar entender que tipo de coisa um filme é.

Todo *movie* é um *film*, mas nem todo *film* é um *movie*. Um *movie* seria uma espécie do gênero *film*. O filósofo não quer arbitrariamente definir sentidos para as palavras, mas fica a pergunta: sua escolha terminológica refletiria uma nuance no uso ordinário das palavras, ou seria antes uma idiossincrasia? Qual seria a diferença entre “*movie*” e “*film*”? Haveria alguma? Essas parecem perguntas que se colocam sobretudo para os que *não* são falantes nativos do inglês.

Ledo engano. Stephen Follows, produtor britânico (e, portanto, falante nativo de inglês), após uma série de artigos sobre *blockbusters* hollywoodianos viu-se em “um dilema linguístico” entre “*movie*” e “*film*” : “Qual é a melhor expressão? Qual das duas a maioria das pessoas usa? O que, afinal, elas querem dizer?”. Sua saída foi fazer uma interessantíssima pesquisa de dados³. Por um lado, profissionais da indústria cinematográfica, assim como jornalistas especializados da área, usam mais “*film*” do que “*movie*”. Por outro, o público em geral usa mais “*movie*” do que “*film*”, conforme dados de postagens do Reddit e de buscas no Google. O termo “*movie*” é procurado ao todo duas vezes mais do que “*film*”. Discriminando as buscas por países, o produtor encontrou diferenças nacionais no uso dos termos: nos Estados Unidos, “*movie*” é usado oito vezes mais do que “*film*”, enquanto que no Reino Unido o uso de ambos os termos é parelho. Em termos continentais, “*movie*” é predominante nas Américas, enquanto que “*film*” empata com “*movie*” na África e na Europa.

³ Cf. FOLLOWS, Stephen. *Film vs movie – Which is the best term to use?* Disponível em: <https://stephenfollows.com/film-vs-movie/> . Acesso em: 15 de outubro de 2018.

À guisa de conclusão, Stephen Follows observa que “no sentido mais estrito, ambos os termos podem ser usados intercambiavelmente [...] Todavia, o uso comum implica uma diferença sutil”, bem como que “deve ser notado que a palavra *film* tem outros significados do que meramente um longa metragem [*feature film*], enquanto que a palavra *movie* é usado apenas para significar um longa [*a feature*]”. Para elucidar essa diferença ordinária sutil, Follows lança mão de uma charge. Segundo ele, *movies* morreriam de medo de nos entediar por um segundo; já *films* se recusariam a nos entreter por momento sequer.

Bernard F. Dick, autor de *Anatomy of Film*⁴, concorda em gênero, número e grau com Stephen Follows. “*Film*” é uma palavra com diferentes significados em diferentes contextos, de modo que hesitaríamos em dar uma definição para ela. Dick observa que realizadores de animação, documentários e filmes experimentais julgam trabalhar com o mesmo meio — *film*. Isso coincide com a pesquisa de Follows quanto aos profissionais de cinema. Só que Dick opõe os *films* produzidos por esses realizadores àqueles *mainstream* de Hollywood (restaria saber se os profissionais que Follows entrevistou incluem também aqueles da cidade dos sonhos ou não). O autor também afirma que para o público geral “*film*” significa “*movie*”, o que se coaduna com o resultado de que “*movie*” é um termo popular:

Infelizmente [?], *filme* [*movie*] sugere cultura popular ao invés de arte, enquanto *cinema* sugere arte ao invés de cultura popular. Ironicamente, *cinema*, embora seja uma palavra francesa, é derivada do grego *kinein* (mover); assim, quer usemos *cinema* ou *filme*, nós estamos falando sobre uma arte que outrora era conhecida como imagens em movimento [lit. imagens moventes, *moving pictures*] — nomeada apropriadamente porque as imagens realmente moviam-se. Não há nada pejorativo sobre a palavra *filme*; certamente alguns dos grandes exemplos de arte cinematográfica já produzidos [...] são, e sempre serão, filmes. [...] *Filme*, então, é apenas um

⁴ Cf. DICK, Bernard F. *Anatomy of Film: third edition*. New York: St. Martin's Press, 1998, pp. 1-2.

sinônimo para a película narrativa [*narrative film*] e não implica nada sobre seu valor artístico (DICK, 1998, p.2).

Apesar de “*movie*” ser um diminutivo, seu uso não trairia uma intenção de diminuir o valor do *film* designado por ele. O termo não apenas qualificaria o *film* como *narrativo*, mas mais estritamente como narrativo de *apelo popular*. Stephen Follows parece concordar com isso quando comenta na introdução de sua pesquisa que “soa estranho se referir a *Fast & Furious 7* como um *film* ao invés de um *movie*”. Enquanto *movies* são *films* populares, designar um *film* simplesmente por “*film*” o marcaria como *não* sendo de gosto (e talvez até mesmo como sendo de *desgosto*) popular. Por isso, quando Steven Spielberg diz de seu *Ready Player One* (2018) que “este não é um *film* que fizemos, este é — eu prometo — um *movie*”⁵, o diretor parece tomar essa falta de popularidade de *films*, e, por extensão, o próprio rótulo “*film*” como algo de negativo.

O uso do termo “*movie*” nem sempre fora assim ponto pacífico. Em uma edição de março de 1915 da revista *The Moving Picture World*⁶, o colunista Jas S. Mcquade reporta uma enquete levada a cabo por outra revista pioneira, a *Photoplay*: “mil editores nos Estados Unidos, perguntados [...] “se a palavra ‘filme’ [*movie*] deveria entrar nos dicionários como inglês castiço, decidiram pela afirmativa. De 773 que votaram, 511 votaram ‘sim’ e 222 ‘não’” (MCQUADE, Jas. Sem título. In: *The Moving Picture World*, 20 de março de 1915, vol.23, no.12, p.1749). Essa lacônica observação é expandida na edição da semana seguinte em um quase incontido *chilique*:

A cunhagem de “filme” [*movie*] foi asseguradoamente infantil. Ela está por “imagem movente” [*moving picture*]. A palavra cunhada, note-se, não é tomada do nome da coisa ela mesma, mas da palavra

⁵ Cf. MAROTTA, Jean. *Steven Spielberg: ‘Ready Player One’ Was ‘The Greatest Anxiety Attack I Ever Had’* — SXSW. Acesso em: 16 de outubro de 2018. Disponível em <https://www.indiewire.com/2018/03/steven-spielberg-ready-player-one-sxsw-2018-1201938300/%3e>.

⁶ As revistas do período de janeiro a março de 1915 estão disponíveis online em <<https://archive.org/details/movingpicturewor23newy>>.

qualificadora “movente”. Não é irrazoável, portanto, chamar qualquer coisa que não esteja em repouso de um “moventezinho” [“*movié*”], incluindo o Sol, a Lua e as estrelas, a Terra, um automóvel, um avião e o caminhão de lixo municipal. Mesmo o próprio homem quando em movimento é um “moventezinho”, e também uma mosca [...].

Acaso essa palavra infantil “moventezinho”, com base na etimologia, seria uma palavra correta para representar “imagem movente” em nossos dicionários? É ela uma palavra correta de um ponto de vista do senso comum? É ela uma palavra correta para adultos usarem, a menos que eles ainda apeguem-se a canções de ninar?

De todo modo, deixemos as crianças usarem “moventezinho” tanto quanto queiram suas vontadezinhas; mas em nome de tudo o que é lógico e costumeiro na feitura e adoção de palavras de uma linguagem, que nós adultos, deixemo-la ternamente de lado (MCQUADE, Jas. Regarding the Childish Word “*Movié*”. In: *The Moving Picture World*, New York, 20 de março de 1915, vol.23, no.13, p. 1912).

A palavra “*movié*” hoje é tão corrente que nunca me passou na cabeça (e imagino que na do leitor também não!) que ela poderia em algum momento ter sido julgada *infantil*. Mais: que ela poderia ser considerada *ambígua* entre tudo aquilo que se move. Ao longo do tempo, “*movié*” arraigou-se tanto como um termo cinematográfico que a colocação de Mcquade *hoje* não faria o menor sentido; não sei se na época já fazia *tanto* assim. Uma rápida busca na coletânea de revistas que contém o seu chique já revela o termo sendo usado, ora entre aspas, ora sem. Mcquade, apesar de achar uma palavra infantilíde, não a considera exatamente depreciadora; ela só não seria adequada à expressão “*moving picture*”⁷. O mesmo não pode ser

⁷ Curiosamente, em torno da própria expressão “*moving pictures*” houve, em anos anteriores, uma polêmica muito semelhante àquela de Jas Mcquade:

“O erro, em que muitas boas pessoas caíram, de se referirem a imagens do movimento [motion pictures] como “imagens moventes” [“*moving pictures*”] levou a um número de interpretações cômicas dessa fonte de entretenimento. Embora as massas não estejam dispostas a analisar a origem de qualquer nome ou designação, há pessoas que,

dito de Terry Ramsaye (autor do seminal *A Million and One Nights*), que escreve em 1926 (uma década depois de Mcquade)⁸:

O mundo da imagem em movimento [*motion picture*] é inalteravelmente oposto à palavra *filme* [*movie*] em qualquer relação que seja. É considerada um diminutivo indigno, uma gíria. A imagem em movimento não terá nada dos diminutivos. Ela busca desprezar tanto o tempo quanto a distância, [...] visa a ampliar e engrandecer tudo. (RAMSAYE, 1926, p. 357).

percebendo que as imagens do movimento propriamente projetadas são virtualmente uma rápida sucessão de vistas de estereóptico[n] [*projektor de slides, lanterna mágica*], apreciam a correção do termo “imagens do movimento”. Em um teatro de imagens do movimento [*motion-picture house*, o lugar onde se exibem tais imagens, um cinema] os espectadores estão preocupados apenas com o que é exibido na tela, e cada uma das inumeráveis imagens mostradas dentro de um espaço limitado e estacionário, todas elas combinando-se para simular movimento, mas as imagens elas mesmas não se movem. Todavia, como o termo “imagens moventes” chegou para ficar, é aplicado por pessoas de juízo a cinemas inferiores, enquanto que o termo correto e digno “imagens do movimento” refere-se ao invés ao caráter respeitável e refinado da exibição e de seu ambiente” (ANÔNIMO. Motion Pictures versus “Moving” Pictures.” In: *Motion Picture News*, New York, Vol VIII, no.23, 13 de dezembro de 1913, p. 22. Uma coletânea contendo o fascículo mencionado está disponível em <http://abre.ai/bnFT>.

A alegada ambiguidade de “moving pictures” entre imagens que retratam movimento ou imagens elas mesmas em movimento não parece ser uma idiossincrasia desse autor anônimo:

“há, sem dúvida, a necessidade de uma nova palavra para teatros de imagens [*picture theatre*] [...] nós nunca conseguimos suportar o termo “teatro das imagens moventes” [*“moving picture theatre”*]. “Imagens moventes” como um termo é ambíguo, e nem mesmo é correto. Imagens do movimento [*Motion pictures*] é mais perto do correto, uma vez que é ‘movimento’ (*motion*) — ação — que é posto em imagem (*pictured*)”. (ANÔNIMO. Sem título. In: *The Film Index*, New York, Vol. 6, no. 5, 30 de julho de 1910, p. 2. Uma coletânea que contém esse fascículo pode ser acessada em: <http://abre.ai/bnFU>.

Apesar de não explicar a ambiguidade ou a incorreção da expressão, esse autor parece concordar inteiramente com o anterior.

⁸ Cf. RAMSAYE, Terry. *Movie Jargon*. In: *American Speech*, Vol. 1, No. 7 (Apr., 1926), pp. 357-362.

Em suma: “*movie*” não seria uma palavra à altura da grandiosidade do cinema. Cinema é superlativo.

Já que estamos falando das duas palavras e seu desenvolvimento no tempo, qual é, afinal, a origem de “*film*” e “*movie*”, seu ponto zero, digamos? Não encontrei nenhuma data inicial para o uso cinematográfico de “*film*”. É como se ela estivesse presente desde que há cinema. É claramente um termo tomado de empréstimo à fotografia, o que se explica não apenas pela tecnologia — a câmera cinematográfica evoluiu diretamente daquela fotográfica; fotogramas nada mais são do que uma série de fotografias —, mas pela “ideologia”, na falta de termo melhor — o realismo atribuído à imagem fotográfica comunicou-se àquela cinematográfica; os curtas dos irmãos Lumière eram verdadeiras fotografias animadas, e assim foram avaliadas. No curta *Le Répas de Bébé* de 1895⁹, o que chamara a atenção do público na época fora o movimento da folhagem ao fundo¹⁰. A incapacidade de retratar movimento era percebida como uma limitação da fotografia (estática).

Ainda que careçamos de uma data ou de uma estimativa, a etimologia da palavra é de grande ajuda¹¹. “*Film*” como substantivo advém do anglo-saxão “*filmen*”, que significa membrana, pelezinha, prepúcio; que advém de “**filminjan*” da vertente germânica ocidental, que, por sua vez, é uma extensão de “**fello(m)*” do proto-germânico, couro animal. Por fim, esse último termo teria como raiz hipotética “**pel-* (3)” do proto-indo europeu, algo que encobre, donde pele, couro, pano. A diferença entre pele e couro é algo arbitrária. Pele é fina, couro é grosso. Ambos são o

⁹ O curta pode ser visualizado em <http://abre.ai/bnFV>.

¹⁰ A exemplo do próprio Georges Méliès, conforme testemunho por escrito. Cf. SADOUL, Georges. *Histoire Générale du Cinéma: 1. L’Invention du cinéma 1832-1897*. Paris: Denoël, 1973, p. 279.

¹¹ Cf. Online Etymology Dictionary. *Film*. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/film>>. Acesso em: 18 de outubro de 2018. Para a etimologia da raiz do proto-indo europeu, Cf. Online Etymology Dictionary. *Pel-. Disponível em: <http://abre.ai/bnFW>. Acesso em: 18 de outubro de 2018, e The University Of Texas At Austin: Linguistics Research Center. Indo-European Lexicon: *PIE Etymon and PIE Reflexes*. Disponível em: <<https://lrc.la.utexas.edu/lex/master/1475>>. Acesso em: 19 de outubro de 2018.

revestimento externo de corpos animais. É o sentido de um revestimento *fino* que se torna dominante. Na década de 70 do século XVI, “*film*” ganha o sentido de uma fina camada de alguma coisa. Por volta de 1845, na primeira década do advento da fotografia (1839, a considerarmos a divulgação pública do daguerreótipo), a fina camada é especificada como a emulsão de produtos químicos (no caso da daguerreotipia, de iodeto de prata) passada sobre as chapas fotográficas. Por fim, por volta de 1895, “*film*” passa a abranger não apenas a camada de sais de prata, mas também seu suporte flexível de papel ou celulóide, designando o todo de emulsão e suporte. As primeiras ocorrências rastreadas do termo em um contexto cinematográfico, conforme o vocabulário de Shapiro¹² são as seguintes¹³: “*film*” para designar cinema, em 1916 (no livro *The Photoplay*, de Hugo Münsterberg); “*film company*”, em 1911; “*film critic*”, em 1927; “*film editing*”, em 1922; “*film fan*”, em 1916; “*filmland*”, em 1913; “*film maker*”, em 1908, e, por fim, “*film making*”, em 1913.

Já “*movie*” possui uma estimativa de data pelo já citado Terry Ramsaye. A palavra surgiu mais ou menos na época em que a narração visual que conhecemos hoje vinha se desenvolvendo:

A palavra *filme* [*movie*] parece ter vindo para a linguagem popular a partir da vida dos moleques ou bem de Nova Iorque ou de Chicago por volta de 1906-1907 [...] Por 1908 *filme* começou aparecer nos relatórios de assistentes sociais e relatos contemporâneos de jornal. [...]

Filme foi um produto inevitável dos filhos moleques das populações políglotas dos centros congestionados de mão de obra estrangeira importada que deu à tela sua oportunidade especial e terreno fértil (RAMSAYE, 1926, p. 357).

Há uma tensão na consideração de Ramsaye. Por um lado, a palavra “*movie*” é inaceitável, indigna, coisa de moleque. Por outro, ela se originou entre os descendentes dos estrangeiros que fizeram a indústria

¹² Cf. SHAPIRO, Fred R. *Movie Words: Antedatings of Cinematic Terms*. In: *American Speech*, Vol. 58, No. 3 (Autumn, 1983), pp. 216-224.

¹³ Cf. SHAPIRO, 1983, p. 221.

cinematográfica prosperar nos Estados Unidos. Ela é uma palavra do *populacho* — mas é o populacho que sustenta a fábrica de sonhos. O mesmo despeito, a mesma origem e a mesma data aproximada são encontrados em um testemunho de 1915:

A primeira vez que ouvi a palavra [“*movie*”] foi no bairro Kensington da Filadélfia, onde um grupo de garotos estava debatendo como eles iriam passar a noite. Um deles disse: “Vamos descer e ver os moventezinhos [“*movoes*”]. Eles não disseram “moventezinhos” [“*movies*”], mas “moventezinhos”. Isso é o mais perto que a linguagem escrita consegue reproduzir o som. Nunca sonhara então no outono de 1908 que a palavra invadiria e conspurcaria os jornais e se tornaria um substantivo reconhecido em conversação educada.

A palavra soa mais como o balbucio incapaz do idiota do que o discurso de gente normal com uma língua saudável e lábios limpos e secos.

É imprestável, todavia, invectivar contra o uso amplo de uma palavra sem dar ao público um substituto. Poucas pessoas, penso eu, usam a horrível palavra com alguma intenção de menosprezar o entretenimento da imagem em movimento [“*motion picture*”]. É a palavra [“*movie*”] que implica menosprezo. A palavra é uma arma nas mãos de nossos inimigos. Quantas vezes nós ouvimos a expressão “Apenas um ‘filme’ [“*movie*”], no final das contas” (BUSH, W. Stephen. *The Dreadful Word*. In: *The Moving Picture World*, New York, vol. 26, no. 5, 30 de outubro de 1915, p. 760)¹⁴.

Stephen Bush é ainda mais enfático do que Jas McQuade. A palavra “*movie*” (ouvida como “*movee*”, em uma variante que não sobreviveu até os dias de hoje) é associada a deficientes mentais em um tom preconceituoso, considerada impura, que mais serve ao detrator do que ao defensor da

¹⁴ Uma coletânea contando esse fascículo e outros do mês de outubro de 1915 está disponível em <<https://archive.org/details/moviwor26chal/>>

sétima arte — a palavra, em suma, *queima o filme* do cinema¹⁵. Em 1915, o cinema estava *muito* longe de se uma arte reconhecida (em 1926, um *pouco* menos longe). Ele ainda precisava ser defendido da pecha de *mero* entretenimento popular. Usar um nome popular não ajudaria em nada nesse sentido. Mas qual alternativa Stephen Bush sugere? “*Photoplay*”¹⁶: “Fotodrama é razoável, mas nunca vai substituir “filme” [“*movie*”]. As três sílabas em fotodrama impedirá que se torne popular” (BUSH, 1915, p. 760). Como sua sugestão seria inviável, ele considera que “a palavra ‘películas’ [“*films*”] pode ser um mau menor do que ‘filmes’ [“*movies*”] [...] um substituto para a indizível idiotice de “filmes” [oferecido] com o maior acanhamento e meramente para começar a discussão” (BUSH, 1915, p. 760).

Não é preciso muito para entender que a desqualificação da palavra “*movie*” é uma desqualificação indireta da gente humilde que a cunhou. Se a palavra é coisa de idiota ou de criança — e quem a usa é o povão —, então o povão é idiota ou infantil, sem posse plena de faculdades

¹⁵ “[‘*Movie*’] é uma gíria imperdoável, emanada da sarjeta, e seu uso é deplorado por toda aquela que deseja ver a photoplay ocupar a posição digna que ela merece” (ANÔNIMO. Getting back. In: *The Moving Picture World*, New York, Vol. 18, no.9, 29 de novembro de 1913, p. 999. Uma coletânea contendo tal fascículo está disponível em <<https://archive.org/details/movingpicturewor18newy/>>). Na sequência, há um pequeno texto intitulado “ajude a matar ‘filmes’”, como se o uso dessa gíria fosse uma praga a ser combatida.

¹⁶ “Photoplay” costuma ser traduzida por “fotodrama”, mas seu significado parece ser mais complexo do que isso. “Photo” provém do grego φάος, pháos (em ático, φῶς phôs), luz (uma fotografia é literalmente uma escrita ou gravação da luz). Em “photoplay”, “photo” pode remeter diretamente à raiz grega, ou remeter indiretamente a ela passando por “photography” ou “photographic”, sendo “photo” uma abreviação. Desse modo, uma photoplay poderia ser não apenas uma brincadeira, encenação ou jogo de luz, mas uma brincadeira, encenação ou jogo fotográfico. A tradução “fotodrama”, por exemplo, é usada na introdução de Ismael Xavier a sua célebre coletânea. Cf. XAVIER, Ismael (org). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 19.

intelectuais. Gary D. Rhodes, em artigo extraordinário¹⁷, expressa acertadamente esse ponto:

O desdém real contra “filmes” [“*movies*”], então, vem não tanto do termo diminutivo, mas da identidade de seu criadores: o próprio público norte-americano. Cunhado pelo menos por volta de 1908, o termo “filme” entrou na cultura oral bem à frente da cultura impressa. Por causa desse uso *en masse* por todo os Estados Unidos sem assistência ou aprovação da indústria cinematográfica, ou dos editores de prestigiosos jornais e revistas, o termo “filme” representou um desafio econômico e sociológico ao poder dessas agências culturais. Estúdios, editores e autoproclamados intelectuais promoveram denominações como “teatro da imagem em movimento” [“*motion picture theatre*”], ou “película de longa metragem” [“*feature film*”, lit. um *film* proeminente, donde, longa-metragem, que tem duração suficiente para ser a atração principal da programação], ou qualquer proposta para medir a opinião pública algumas vezes de mérito duvidoso contra usurpação da linguagem pela multidão “vulgar”. Controlar a palavra significava controlar a coisa que ela significava (RHODES, 2016, p. 46).

As características mais marcantes do cinema americano, como o *star system* ou os típicos *happy endings*, foram modelados pelo público¹⁸. Hollywood depende dele mais do que financeiramente — sua vida e alma advêm do público. Isso *não* significa negar que a seleção (poder-se-ia dizer *natural*) das características do cinema hollywoodiano foi (e ainda é) através da bilheteria, mas é afirmar *justamente* essa seleção. O repúdio à palavra “*movie*” é uma maneira de negar a dependência do público — mas sem rompê-la efetiva ou definitivamente — já que “a palavra é símbolo e

¹⁷Cf. RHODES, Gary D. “Movie”: *How a Single Word Shaped Hollywood Cinema*. In: *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, Volume 46, Number 1, Summer 2016, pp. 43-52.

¹⁸ Cf. RHODES, 2016, p.49.

substância de um cinema populista controlado em alguma medida não de cima para baixo, mas ao invés de baixo para cima” (RHODES, 2016, p. 46). Quando Spielberg diz como motivo de orgulho que sua obra é um *movie*, não apenas está reconhecendo e celebrando a popularidade de Hollywood, está também se reapropriando do termo e invertendo a valoração negativa associada com ele desde a origem. De qualquer modo, parece consenso que a palavra “*movie*” surgiu por volta de 1908 entre camadas populares.

O que aprendemos após esse longo percurso (ou *excursus*, para as más línguas)? O que podemos dizer da escolha terminológica de Conant? *Movie* ser um tipo de *film* parece refletir o ponto de Stephen Follows de que “*movie*” é usado *apenas* para designar longa metragens, enquanto que “*film*” é usado para designar mais do que isso. *Movie* ser um *film* que conta uma história, sem entrar no mérito se ela é de apelo popular ou não, parece refletir o ponto de Bernard Dick de que “*movie*” seria um sinônimo de “*narrative film*”, deixando em aberto seu valor artístico. *Movie* ser algo encenado para e filmado por uma câmera, excluindo, assim, *desenhos animados*, parece refletir o uso de “*movie*” para designar longas com atores de carne e osso (*live action*), e “*film*” para todo o resto. Essas nuances capturam características invariantes das obras cinematográficas — ela é um longa metragem ou não; ela é narrativa ou não, ela é com atores de carne e osso ou não, etc, etc. Agora, uma obra ter apelo popular ou artístico é algo que pode variar ao longo do tempo. Obras originalmente populares podem perder seu caráter e se tornar inacessíveis a novos públicos. Obras consideradas populares podem se tornar eruditas se passarem a ser consideradas *cult*, etc, etc. Apesar de não dizer nada sobre o assunto, a escolha do termo “*movie*” para fazer o recorte (ontológico) do tipo de coisas sobre as quais falará não parece acidental. O empreendimento de Conant insere-se em uma linhagem de outros que procuram dissolver o preconceito erudito contra obras julgadas populares, e abraçar uma espécie de cinefilia mais abrangente. Stanley Cavell é bastante representativo desse espírito. Como diz em *The World Viewed*¹⁹: “minha alegação é que no caso de películas [*films*], é geralmente verdadeiro que você não gosta realmente das maiores instâncias a menos que goste

¹⁹Cf. CAVELL Stanley. *The World Viewed: Reflections on Ontology of Film*. Enlarged Edition. Harvard: Harvard University Press, 1979.

também daquelas típicas. Você nem mesmo sabe quais são as maiores a menos que saiba as típicas também” (CAVELL, 1979, p. 6). Pioneiro no tratamento filosófico do cinema, Cavell analisou e teorizou sobre obras hollywoodianas dos anos 30 e 40. Em sua esteira, Stephen Mulhall inaugurou a leitura filosófica de filmes contemporaneamente na vertente analítica de filosofia, e para tanto escolheu analisar franquias hollywoodianas recentes: “se podemos descobrir que películas [films] desse tipo são filosoficamente relevantes, então quais *films* não o seriam?” (MULHALL, Stephen. *On Film: 2nd edition*. London: Routledge, 2008, p. 147), pergunta-se ele. Ora, “*movie*” é exatamente um termo popular, usado popularmente pelo público, enquanto que “*film*” é um termo erudito, usado por realizadores e gente do meio cinematográfico.

A fim de ilustrar as diferenças nuances de “*movie*” e “*film*”, montei uma tabela com 20 obras cinematográficas classificadas segundo os diferentes sentidos de cada palavra (como um juízo de gosto, sua validade é um convite ao leitor para a concordância — ou discordância). Notemos algumas coisas: 1) “*movie*” segundo o uso de *Conant* é uma obra cinematográfica com atores de carne e osso, narrativa, sendo indeterminado se é popular ou artística, assim como se é curta, média ou longa; 2) assumimos 2018 como ano base para avaliarmos se alguma obra é popular ou erudita e 3) “*film*”, além do sentido erudito, é um termo guarda-chuva que designaria tudo aquilo que *não* é um longa metragem com atores de carne e osso, desde curta metragens até longas de animação.

Título	<i>Movie</i> de Conant	<i>Movie</i> como <i>film</i> narrativo	<i>Movie</i> como popular (<i>lowbrow</i>)	<i>Film</i> como artístico (<i>highbrow</i>)	<i>Movie</i> como longa metragem em <i>live action</i> (atores de carne e osso)	Film como longa metragem em <i>live action</i>
<i>L'Arroseur Arrosé</i> (1895, dir. Louis Lumière)	? [proto?]	X	X	✓	X	✓

Como traduzir “movie” e “film”? Um *travelling* por palavras

<i>Repas de Bébé</i> (1895, dir. Louis Lumière)	X	X	✓	X	X	✓
<i>The Great Train Robbery</i> (1903, dir. Edwin Porter)	✓	✓	X	✓	X	✓
<i>Nanook of the North</i> (1922, dir. Flaherty)	? [doc. encenado]	✓	X	✓	✓	X
<i>O Encouraçado Potenkin</i> (1925, dir. Sergei Eisenstein)	✓	✓	X	✓	✓	X
<i>Um Homem com uma Câmera</i> (1929, dir. Dziga Vertov)	X	X	X	✓	✓	X
<i>It Happened One Night</i> (1934, dir. Frank Capra).	✓	✓	X	✓	✓	X
<i>Snow White and the Seven Dwarves</i> (1937, dir. Walt Disney)	X	✓	? [as crianças ainda assistem?]	?	X	✓
<i>Glen or Glenda?</i> (1953, dir. Ed Wood)	X	X [contrassenso]	X	✓	✓	X
<i>Morangos Silvestres</i> (1957, dir. Ingmar Bergman)	✓	✓	X	✓	✓	X
<i>Mothlight</i> (1963, dir. Stan Brakhage)	X	X	X	✓	X	✓
<i>La Planète Sauvage</i> (1973, dir. René Laloux)	X	✓	X	✓	X	✓

<i>All of Me</i> (1984, dir. Carl Reiner)	✓	✓	✓	X	✓	X
<i>The Groundhog Day</i> (1993, dir Harold Ramis).	✓	✓	?	?	✓	X
<i>Ghost in the Shell</i> (1995, dir. Marmoru Oshii)	X	✓	X	✓	X	✓
<i>The Incredibles</i> (2004, dir. Brad Bird)	X	✓	✓	X	X	✓
<i>The Avengers</i> (2012, dir. Joss Whedon)	✓	✓	✓	X	? [CGI?]	X
<i>Life Itself</i> (2014, dir. Steve James)	X	X [documentário]	X	✓	? [documentário é live action?]	X
<i>Ghost in the Shell</i> (2017 dir. Rupert Sanders)	✓	✓	✓	X	? [CGI?]	X

Agora, como traduzir tudo isso? Por onde começar? Uma rápida pesquisa no *Google* mostra que abundam glossários de termos cinematográficos — de termos *técnicos*²⁰, sobre a produção de obras cinematográficas ou suas características formais. Quando procuramos sobre os termos ordinários que *peessoas comuns* usam, a falta de resultado é desanimadora. É como se *nós* não nos comunicássemos sobre filmes no dia à dia (ou como se apenas usássemos grunhidos e gestos corporais para tanto), mas apenas articulássemos coisas inteligíveis em contextos de produção ou de estudo sobre audiovisual. É como se os termos técnicos fossem a *única* maneira de nos fazer entender sobre obras cinematográficas

²⁰Cf., por exemplo, Ancine. Glossário de Termos Técnicos do Cinema e do Audiovisual, Utilizados Pela Ancine, v. 1.32. Acesso em: 20 de outubro de 2018. Disponível em www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema.

— ou de nos comunicar de maneira *inteligente* sobre elas. Essa autoridade dos termos técnicos é somada à impressão ao se olhar tais glossários de que esses termos *não* evoluíram historicamente, mas que vieram a ser *en masse* tal como são — mais ou menos como os Dez Mandamentos (e até eles tem uma história!). Enquanto nos Estados Unidos o termo popular “*movie*” é alvo de desdém erudito, mas ainda assim há estudos sobre a palavra, aqui no Brasil o desdém parece ser muitíssimo mais profundo, chegando a ponto de *nem mesmo* se reconhecer que há um vocabulário popular cinematográfico, com uma história e nuances.

Desalentado, foi uma grata surpresa deparar-me com o dicionário de Jorge Seabra *O filme português no discurso do poder*²¹ com termos cinematográficos na legislação portuguesa. Não é uma pesquisa de termos cinematográficos populares, nem de termos no português brasileiro, é verdade, mas é um excelente começo. Seabra debruçou-se sobre documentos portugueses de certo período (1896-1974), traçando a evolução e variedade dos termos cinematográficos. Inclusive sobre aqueles usados para falar de obras cinematográficas: “se hoje a palavra ‘filme’ contém este significado, que é comumente aceite e utilizada no meio cinematográfico, nem sempre foi assim, sendo mais adequado afirmar que o normal foi a variabilidade vocabular antes de este nome se tornar dominante” (SEABRA, S.d., p.3). O sentido físico da palavra “filme” é enfatizado pelo autor, como a base material, “o conjunto de elementos que permitem a criação material da obra cinematográfica” (SEABRA, S.d., p. 2), algo bastante semelhante ao que vimos com a palavra “*film*”. Não é acidente: a própria palavra “*film*” aparece brevemente em documentos oficiais em 1924 e 1925, apenas para fazer um retorno aporuguesado a partir 1933. Antes do predomínio de “filme” a partir de 1938, Seabra rastreia três palavras usadas para se referir a obras cinematográficas: 1) “fita (cinematográfica)”, usada para designar o todo de suporte e emulsão, entre 1913 e 1936, predominante entre as três; 2) “celuloide”, usada para se referir ao todo por uma parte (o suporte), entre 1922 e 1936, e 3) “película”, usada também para se referir ao todo só que por outra parte (a emulsão), entre 1927 e 1935.

²¹Para a breve síntese de seus resultados que consultamos, Cf. SEABRA, JORGE. *O filme português no discurso do poder (1896-1974)*. Acesso em: 21 de outubro de 2018. Disponível em <https://www.academia.edu/14490947>.

Ora, curiosamente, em uma espécie de levantamento inicial que fizera *antes* de conhecer a pesquisa de Seabra, eu mesmo tinha aventado as palavras “fita”, “celulóide” e “película” como alternativas a “filme”. É um bom augúrio ver seu palpite amparado por pesquisa. Mas o trabalho de tradutor ainda está por fazer. Partamos desse universo de quatro palavras. Quais serão as melhores correspondências com “*movie*” e “*film*”, sobretudo no sentido de Conant? Começemos pelas palavras *menos* comuns, um tanto arcaicas. A primeira vez que me deparei com o termo “fita” usado para obra cinematográfica, foi no *Retrato*, de Érico Veríssimo, no par de expressões “fazer fita” e “deixar de fita”, bem como no adjetivo “fiteiro”:

Na mente de Rodrigo soou o espectro da voz de Maria Valéria: “A dona Vanja é uma velha fiteira”. *Fiteira!* Ali estava uma expressão nova trazida pelo cinematógrafo, o qual já começava a exercer uma sensível influência sobre o povo. Agora, quando uma pessoa era teatral na maneira de falar ou gesticular, quando gostava de ostentações ou se dava a exageros — dizia-se que ela era *fiteira*. Rodrigo sorriu. Lembrava-se de que um dia ouvira o pai gritar para um mascate que lhe batera à porta e tentava impressioná-lo com seus truques, a fim de lhe vender umas bugigangas: “Deixe de fita!”.

No entanto o velho jamais assistira a uma sessão de cinematógrafo! (*O Retrato 2*, Sombra do Anjo, cap. III, 2)

A passagem de Érico Veríssimo, além de elucidar o sentido do termo, enfatiza o arraigamento do cinema na sociedade. O termo “fita” e seus variantes tornaram-se tão populares que seu uso alegadamente transcendeu o contexto cinematográfico. A elucidação de Veríssimo é confirmada pelo crítico de cinema²² Vinicius de Moraes, em seu artigo *Fitas e Fiteiros*:

²² Cf. MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*. Organização por Carlos Augusto Calil. 3ª edição ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Essa expressão “fazer fita” é de proveniência cinematográfica. O fato de se mostrar pública ou particularmente uma pessoa, por vaidade mais que por negócio, aos olhos de milhares de outras arrancou do povo a sabedoria desta forma. A fita é hoje a espécie brasileira do *show off* [mostrar-se exibicionista]. Fiteiro é todo aquele que em pequenos jeitos ou modos de ser procura criar uma outra personalidade, na falta ou na pobreza da sua própria (MORAES, 2015, p. 309).

“Fazer fita” é algo como interpretar, performar uma outra identidade para outras pessoas. O modelo, claro, é a performance cinematográfica para as fitas. Os primeiros exemplos de fiteiros dados por Moraes são todos atores e diretores hollywoodianos, na ordem de menção: Marlene Dietrich, Veronica Lake, Cecil B. DeMille, Orson Welles, Preston Sturges, Clark Gable, Spencer Tracy e Charlie Chaplin. “Fita” parece estar associado, assim, a obras cinematográficas populares como as de Hollywood. Somado à popularidade no uso e na origem de “fazer fita”, “fiteiro”, etc., “fita” parece corresponder perfeitamente à palavra “*movie*” como ordinariamente usada.

Apesar do testemunho de peso tanto de Veríssimo quanto de Moraes pela origem cinematográfica do termo, dicionários como o Houaiss ou o Aulete²³ dão outra origem à expressão “fazer fita” — alegadamente da palavra latina “*ficta*”²⁴, participio passivo (perfeito) do verbo “*fingo*”, dar uma forma, moldar, compor, origem tanto de “fingimento” quanto de “ficção”. Fazer fita nada mais seria do que *fingir*, *simular*. Cláudio Moreno em reportagem intitulada *Fiteiro*²⁵ (usando as mesmas passagens que eu) rechaça essa origem atribuída: “não lhes [aos lexicógrafos] ocorreu pesquisar os textos escritos em Português nestes

²³ Cf. AULETE DIGITAL. *Fita*. Acesso em: 21 de outubro de 2018. Disponível em <http://www.aulete.com.br/fita%3e>.

²⁴ Cf. LEWIS & SHORT. *Fictum, Fingo*. Acesso em: 21 de outubro de 2018. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=ficta&la=la#lexicon>

²⁵ Cf. MORENO, Cláudio. Fiteiro. 12 de outubro de 2013. Acesso em: 21 de outubro de 2018. Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/10/claudio-moreno-fiteiro-4299045.html>.

últimos quinhentos anos para perceber que a palavra fita nunca foi usada neste sentido antes do séc. 20, ou seja, antes da criação e da divulgação do cinema?”. Não possuo conhecimento da língua portuguesa para dizer com *autoridade* o que quer que seja sobre o assunto, mas como qualquer bom falante de português posso *confabular*. Seria preciso toda uma pesquisa que não tenho condições de fazer para averiguar se “fita” era utilizado com o significado atribuído pelos dicionários antes do advento do cinema. *Suponhamos* que tenha sido utilizado assim (“fita”₁). “Fita” no sentido cinematográfico (“fita”₂) aparentemente advém da palavra latina “*vitta*”²⁶, uma faixa, fita ou grinalda, algo que vai ao redor da cabeça, donde, algo que se enrola. “Fita”₁ e “fita”₂ são duas palavras equívocas, com origens etimológicas completamente distintas. Meu palpite é: por que essas duas palavras não se misturaram em “fazer fita”, por meio de sua equivocidade (gerando “fita”₃)? Uma tal confusão não seria destituída de motivo. Afinal, a fita cinematográfica popular era (e é) exatamente aquela *ficcional*. Não associam ficção à mentira, como se ela fosse uma mentira, um fingimento, mas sem intenção de enganar? Não pode a atuação ser vista como um fingimento ou uma simulação com o corpo para instituir uma ficção? “Fita”₂ não parece excluir “fita”₁, mas antes *assimilá-la*. Se assim for (um *se* bastante hipotético), “fita”₃ pareceria se aproximar também do uso que Conant dá à palavra “*movie*”, por convergir uma ideia de ficcionalidade, e, talvez, de performance corporal (o que excluiria os desenhos animados).

“Fita”, então, seria uma boa tradução para “*movie*” de Conant? Precisaria de pesquisa adicional, mas acredito que sim²⁷. *Seria*. Se ainda

²⁶ Cf. LEWIS & SHORT. *Vitta*. Acesso em: 21 de outubro de 2018. Disponível em <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=vitta&la=la#lexicon>>.

²⁷ Durante a revisão desta introdução, encontrei três ocorrências de “fita” que aparentemente não corresponderiam a “*movie*”: “Não há dúvida que o tratamento mais simpático dispensado por Antonioni às mulheres nas três últimas fitas empresta a estas um tom emocional mais otimista” (LAWSON, Joseph Howard. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 311); “Smultronstallet é, provavelmente, a película mais comovedora de Bergman, por deixar de lado os recursos dramáticos de sua experiência teatral. Na fita, sonhos e recordações surgem durante uma viagem de automóvel, permitindo ao velho professor uma visão retrospectiva de sua vida” (LAWSON, 1967, p. 358), e “O cinema é mudo; e quanto mais prescindir da palavra escrita mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística [...] A fita que, além da

falássemos *assim* no Brasil, se as obras cinematográficas populares ainda fossem *It Happened One Night* (1934, dir. Frank Capra), *Gone with the Wind* (1939, dir. Victor Fleming) ou afins. Mas quem assiste hoje a essas *velharias*? Quem teria *paciência*? Para piorar, aparentemente, “fazer fita” tornou-se uma gíria criminosa para roubar, assaltar²⁸ (isso diz muito sobre o estado atual de nosso país). “*Movie*” é um termo corrente, amplamente utilizado; “fita”, infelizmente, não mais. “Celuloide” parece estar na mesma situação que a palavra anterior. Em uma ocorrência bastante significativa, porque escrita por P.F. Gastal²⁹, temos um uso da palavra semelhante àquele de “*film*” como uma obra cinematográfica superior, artística. Falando sobre sua escolha de melhores filmes de 1949:

É preciso não esquecer, contudo, que estamos tratando de relacionar os celulóides que mais tenham

indicação inicial dos personagens, não tivesse mais dizer elucidativo algum, seria eminentemente artística e, ao menos, nesse sentido, uma obra prima” (CUNHA, Paulo José da Silva (org.). *Mário de Andrade no Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, pp. 15-16). A primeira ocorrência designa uma película de Antonioni de fita, o que se encaixa naquele de Conant, mas não no uso comum (um filme europeu, um “movie”?!). A segunda não apenas qualifica uma película de Bergman de fita, mas usa “fita” explicitamente como um sinônimo de “película”. Por fim, a terceira ocorrência se dá no contexto de uma discussão estética, um contexto erudito e, por conseguinte, não popular. Além do mais, ele parece ter o sentido genérico que Conant dá a “film”. Seriam essas ocorrências de “fita” suficientes para impugnar meu palpite? Não sei dizer. Com certeza serve para ressaltar a necessidade de uma pesquisa terminológica mais aprofundada no assunto.

²⁸ Cf. CORREIO DE CORUMBÁ. Tentando “fazer fita”, dupla de assaltantes é detida após tentativa de fuga em uma moto. 15 de abril de 2017. Disponível em: <<http://www.correioddecorumba.com.br/index.php/a?s=noticia&id=26429>>. Acesso em: 23 de outubro de 2018.

²⁹ Paulo Fontoura Gastal foi crítico de cinema, ajudou a fundar o Clube de Cinema de Porto Alegre em 1948 (ainda em atividade!), assim como o Festival de Gramado, em 1973. É um dos grandes nomes (quicá o maior) do cineclubismo porto alegreense. Para uma notícia bastante bem escrita de seu papel no meio cinematográfico, Cf. LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando éramos jovens: História do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

contribuído para a afirmação do cinema como arte independente, capaz de poder figurar em igualdade ao lado da Pintura, do Teatro, da Escultura, da Arquitetura e da Literatura (*Correio do Povo*, 01 de janeiro, 1950, apud LUNARDELLI, Fatimarlei. *A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Editora da UFRGS, 2008, p. 41.).

Nessa ocorrência, “celuloide” designa instâncias superiores da arte cinematográfica por um termo que designa uma parte pelo todo da base material do cinema, assim como “*film*” se refere à base material, com a diferença que esse termo designaria sua totalidade³⁰. Tem algo de romântico de usar um termo usado pelo pai do cineclubismo de minha cidade natal. O termo seria quase o bastão da corrida de revezamentos, um *testemunho* de que meu próprio amor e esforço em estudar filmes relacionam-se com aqueles dos cinéfilos outrora (e que, assim espero, sejam passados às gerações futuras). Usar o termo seria como que me colocar como um sucessor de Gastal. Mas isso não seria pretensão demais? Ou fetichismo por uma palavra, aliás, por uma *ocorrência*? Talvez. De qualquer modo, ninguém mais fala “celulóides” para falar de obras cinematográficas. Soaria muito bonito dizer que toda *fita* é um *celuloide*, mas que nem todo *celuloide* é uma *fita*. Só que com isso estaria traindo meu duplo juramento de tradutor. Estaria sendo infiel *tanto* ao inglês de Conant, *quanto* ao português brasileiro atual; pois para soar bonito estaria deixando o compromisso com a inteligibilidade de lado. Talvez em um mundo possível (próximo? distante?) essa escolha de tradução não seja tão estranha.

Das quatro palavras levantadas por Seabra, sobraram-nos “*película*” e “*filme*”. Parece bastante conveniente ficarem apenas duas palavras — quando é de apenas duas que precisamos. Mas há boas razões para usá-las. “*Película*” evoca imediatamente a palavra espanhola “*película*”. Ela é a palavra mais usada no espanhol para se falar de obras

³⁰ No já mencionado vocabulário de Shapiro consta “celluloid” (cf. SHAPIRO, 1983, p. 217). A primeira ocorrência registrada é 1916, referindo-se ao “self de/no celuloide (celluloid self) de Jack Barrymore”.

cinematográficas (“*ayer fui a ver una película al cine*”). É comum também o uso do diminutivo “*pelí*”³¹. Ora, por sua popularidade e por conta desse diminutivo, “*película*” parece ser uma boa tradução de “*movie*”. Só que estamos falando da palavra portuguesa “*película*”. Andando no centro de Porto Alegre, é possível ouvir vendedores ambulantes berrando a plenos pulmões “*Película é 10! Película é 10!*”. Não é que cinema seja nota 10, mas *películas*, *revestimentos* para celular custam dez reais. Há também *películas* automotivas³². A palavra “*película*” é usada para se referir a obras cinematográficas, mas *não* popularmente. As únicas vezes em que ouvi a palavra ser empregada no sentido cinematográfico foi durante minha breve passagem por um grupo de estudos de cinema na PUCRS³³. Ou seja: em um contexto *completamente* erudito. Obras cinematográficas populares aí não eram sequer mencionadas — era de Godard “para cima”. No seu uso no português brasileiro, “*película*” parece ter a qualidade erudita que “*film*” teria. A palavra parece comportar um significado genérico que é característico do uso de Conant. Apesar de espanholismo, podemos adicionar qualificações a “*película*” e criar sub-gêneros, como, por exemplo, “*película de animação*”³⁴, “*película de terror*”³⁵, “*película de*

³¹ Agradeço à Ana Termignoni por essas informações “de dentro”, diretas de Buenos Aires!

³² Quem passa pela Avenida Ipiranga em Porto Alegre pode averiguar a existência de um estabelecimento comercial chamado Oficina do Film (sem “e” mesmo!).

³³ Durante a revisão desta introdução, encontrei por coincidência duas ocorrências de “*película*” em livros: “A presença de um psicanalista numa roda de papo, onde se fala de filmes, convenceu-me de que certas passagens de uma temática abordada numa *película*, captadas pela intuição sintética do diretor, comportam uma abordagem mais detalhada e mais profunda” (ZUSMAN, Waldemar. Os Filmes que eu vi com Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 12), e “com esta *película* [The Great Train Robbery], Porter veio inaugurar o reinado do western” (LAWSON, 1967, p. 30).

³⁴Cf. Secretaria Especial de Ciência e Tecnologia - SECT. Nave do Conhecimento de Triagem comemora aniversário de 2 anos neste sábado. 06 de maio de 2016. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/sect/exibeconteudo?id=6111371>. Acesso em: 24 de outubro de 2018. Mars Needs Moms (2011, dir. Simon Wells) é classificada como “*película de animação*”.

³⁵Cf. Equipe Cristo Nihil Praeponere. Muito Além dos Filmes de Terror. 3 de março de 2015. Disponível em: <<https://padrepauloricardo.org/blog/para->

ação”³⁶, “película de ficção científica”³⁷, etc. São poucas ocorrências em português brasileiro, mas estou disposto a arcar com certa artificialidade do termo por conta das duas características mencionadas. Usarei, portanto, “película” para traduzir “*film*” (com a repetição, tal uso da palavra deixa de soar estranho, aliás), exceto nas ocasiões em que “*film*” é usado para designar o cinema em geral. Deixarei claro quando for tais ocasiões.

Sobra, então, “filme” para traduzir “*movie*”. Trabalho encerrado. Mas *ter sobrado* não é razão suficiente para sua adoção. Nosso uso de “filme” é semelhante àquele de “*movie*”: 1) é o termo predominante no Brasil (e em Portugal, aparentemente); 2) quando dizemos “vi um filme”, está entendido que se trata de uma película *narrativa ficcional*, tanto é que nossa resposta imediata depois de “Qual?” é “Qual é a história?”, ou “Qual é o enredo (ou trama)?”. Filmes contam histórias. Quando vemos películas de outros tipos, nós não qualificamos “filme” como podemos qualificar “película”: não dizemos “vi um filme documentário”, mas simplesmente “vi um documentário” (uma exceção parece ser as películas experimentais, porque dizemos “vi um filme experimental”); 3) pode ser uma simples instância dessa peculiaridade mencionada de nosso uso do termo, mas não falamos “vi um filme de animação”, mas “vi uma animação (ou um desenho animado)”. Pode ser que usemos “filme” exclusivamente para películas com atores de carne e osso; e 4) quando dizemos “vi um filme”, está entendido que se trata de um *longa metragem*. Quando vemos películas de outras metragens, nós nos referimos imediatamente ao seu tamanho: “vi um curta” (nunca ouvi alguém falando ordinariamente de ter visto um

[muito-alem-dos-filmes-de-terror](#)>. Acesso em: 24 de outubro de 2018. The Exorcist (1973, dir. William Friedkin) é “a única película de terror a ser indicado ao oscar de melhor filme”.

³⁶Cf. ANDERSON, Michael. Os 10 Maiores Astros de Ação. 24 de dezembro de 2017. Disponível em: <<https://cinepop.com.br/os-10-maiores-astros-de-acao-105537>>. Acesso em: 24 de outubro de 2018. A matéria apresenta uma ocorrência de “película de ação”.

³⁷Cf. CADERNO G. Dois Ewan McGregor e duas Scarlett Johansson num só filme. 22 de julho de 2005. Acesso em: 24 de outubro de 2018. The Island (2005, dir. Michael Bay) é classificada como uma “película de ficção científica”. Disponível em <http://abre.ai/bnFZ>.

*média*³⁸). Ora, 1), 2) e 4) aproximam o uso de “filme” do uso corrente de “*movie*”, já 2) e 3) aproximam-no daquele de Conant. Por isso, adotarei “filme” para traduzir “*movie*”.

Deste modo, espero que o leitor tenha acompanhado minhas escolhas de tradução referentes ao artigo de Conant. Tentei apresentar a toda informação que tive acesso (o que pode ter sido monótono), e à linha de raciocínio de meu matutar (que pode não ter passado de uma *matutada*). Matuto ou não, matutei bastante. Fosse outra época, teria optado pelo par “fita” x “celulóide”, ao invés do par “filme” x “película”, para traduzir aquele “*movie*” x “*film*”. Mas nostalgia não pode falar mais alto do que clareza. O par escolhido possui a *mesma* origem etimológica, o que ecoa a observação de Bernard Dick de que “*movie*” e “*cinéma*” remetem à *mesma* ideia de movimento, apesar do caráter popular do primeiro e erudito do segundo. “Filme” e “película” remetem à ideia de pelezinha, uma camada fina de alguma coisa. Não parece uma ideia tão significativa para a experiência do espectador como a anterior. Será que não? Stanley Cavell observa o seguinte sobre nossa experiência ao ver uma película:

Ao pôr a realidade na tela, o cinema põe uma tela³⁹ entre sua dadidade e nós; ele contém a realidade de nós, ele contém a realidade diante de nós, isto é, retém a realidade diante de nós. Nós somos tantalizados de uma só vez por nossa sujeição a ela [a realidade] e por sua sujeição às nossas visualizações dela (CAVELL, 1979, p. 189).

³⁸Apesar de a média metragem constar na legislação brasileira. Cf. MEDIDA PROVISÓRIA N° 2.228-1, DE 6 DE SETEMBRO DE 2001. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 24 de outubro de 2018.

³⁹ Nessa passagem de difícil tradução. Cavell joga com o verbo “to screen”. Ele pode ter o significado de projetar ou exibir alguma coisa em uma tela (como um filme), mas também pode significar proteger por ocultar da vista com uma tela (ou algo que funcione como uma). Cf. The Free Dictionary. Screen. Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/screen>>. Acesso em: 25 de outubro de 2018.

A tela branca de cinema, apesar de sua finura, como que nos impede de interagir com o mundo exibido. Nós vemos um mundo na *exata medida* em que não podemos fazer nada por ele ou com ele. Por que não podemos pensar a tela como uma espécie de revestimento impenetrável ao redor do mundo exibido, como a membrana de um ovo? Há a comparação recorrente da tela de cinema com uma janela. Quando a película é exibida, ela se abre; antes ou depois da exibição, ela está fechada. Ora, como janelas são aberturas, por que não pensar o plano cinematográfico como um abrir ou uma espécie de des-obscurcimento momentâneo na película que envolve o mundo exibido? Pensar sobre essa imagem da espectadoriedade (*spectatorship*) fica para a próxima. A atração desta vez é Conant.

O Mundo de um filme¹

James Conant

Por ocasião de seu lançamento pela MGM em 1947, os anúncios promovendo *Lady in the Lake* foram veiculados da seguinte forma: “VOCÊ aceita um convite para o apartamento de uma loira! VOCÊ é esmurrado no queixo por um suspeito de assassinato!”. James Pallot em *The Movie Guide* descreve *Lady in the Lake* como o primeiro filme *noir* a empregar “uma câmera subjetiva”, e o premia com três estrelas e meia por sua originalidade². O *Time Out Film Guide* diz que o filme é “filmado inteiramente com câmera subjetiva” e o critica severamente — não por essa razão, mas porque: “ele realmente necessitava do magnífico panache³ de um Orson Welles ... no mesmo estilo subjetivo”⁴. O *Halliwel's Film*

¹ Tradução de Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta a partir do texto original publicado na coletânea: CONANT, James. *World of a Movie*. In: FORSBERG, Niklas; JANSSON, Susanne (eds.). *Making a Difference*. Stockholm: Thales, 2011, pp. 293-325. Agradecemos ao autor e aos editores pela autorização para publicação do capítulo nesse volume.

² NT: PALLOT, James. *The Movie Guide*. New York: Perigee, 1995, p. 451.

³ NT: Conant, através da lacuna na citação, exclui menção ao projeto de adaptação de *Heart of Darkness* que iria ser dirigido por Orson Welles. Sobre esse projeto, Carringer relata: “[Welles] queria manter-se fiel tanto quanto o possível à forma de narrativa em primeira pessoa de Conrad. [...] [Ele] arquitetou uma estratégia narrativa, que simularia literalmente o ponto de vista de Marlow. A câmera, na realidade, interpretaria um personagem da história — teria sua própria voz, imitaria o movimento do corpo humano, e os demais personagens deveriam representar como se ali houvesse uma outra pessoa. [...] A câmera registraria a sucessão de eventos continuamente, sem cortes, como se fosse a mente humana” (CARRINGER, Robert L. *Cidadão Kane: O Making Of*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, pp. 24-26).

⁴ NT: TIME OUT FILM GUIDE. *Lady in the Lake*. Disponível em: <<https://www.timeout.com/london/film/lady-in-the-lake>>. Acesso em: 10 de agosto de 2018.

*Guide*⁵ critica a película por sua “dependência exagerada do método da câmara subjetiva”, e conclui que é “um experimento que falhou porque não foi realmente entendido”.

Uma maneira de entrarmos em nosso tópico é perguntar se podemos ficar satisfeitos com essas descrições: seria *Lady in the Lake* corretamente descrito como empregando (aquilo que ordinariamente queremos dizer com essas palavras) “câmera subjetiva”? Poderia um Orson Welles ter filmado um filme no *mesmo* estilo “subjetivo”, e ser bem sucedido nisso com magnífico panache? Acaso esse filme⁶ envolve uma dependência exagerada de um tipo de uso de câmara que é rotineiramente empregado em outros filmes, apenas mais esparsamente? Se é “um experimento que falhou”, por que ele falha? O que haveria aí que “não foi realmente entendido”?

Usarei *Lady in the Lake* como um exemplo filosófico de um tipo particular — o tipo que Wittgenstein costuma introduzir ao dizer alguma coisa como o seguinte: “Agora tentemos encontrar um caso para o qual esse tipo de descrição possa se encaixar”. Talvez o mais famoso de tais exemplos no *corpus* de Wittgenstein ocorra na abertura das *Investigações Filosóficas*. Após introduzir-nos à teoria do significado que encontra incipientemente presente na sua citação de abertura das *Confissões* de Agostinho — a saber, a teoria de acordo com a qual o significado de uma palavra é a coisa que ela substitui (e, assim, que aprendemos os significados das palavras meramente por terem apontadas para nós as coisas que elas substituem) — Wittgenstein procede, na segunda seção do livro, a introduzir-nos seu exemplo dos construtores: convidando-nos, com efeito, a contemplar um caso para o qual a descrição de Agostinho pode parecer adequada. Que a descrição de Agostinho possa sequer parecer adequar-se em um tal caso ajuda a chamar a atenção a como ela envolve, na melhor das hipóteses, uma concepção de uma linguagem um tanto mais primitiva do que qualquer coisa com que estamos usualmente

⁵ NT: HALLIWELL, Leslie. *Halliwel's Film Guide: Forth Edition*. New York: Charles Scribner's Sons, 1983, p. 462.

⁶ NT: Como veremos, *Lady in the Lake* não seria um filme propriamente dito, já que é uma película que falha em absorver visualmente o espectador em um mundo ficcional. Aqui Conant está usando a palavra “filme” dialeticamente, já que a película *Lady in the Lake* é assim designada pelos seus interlocutores.

acostumados a chamar de uma linguagem, e, na pior das hipóteses, como ela envolve uma concepção completamente primitiva do que uma linguagem (mesmo uma linguagem primitiva) é. À medida em que tentamos pressionar o exemplo de Wittgenstein — isto é parte do que o torna um exemplo *filosófico* — ele pode se dissolver para nós, ilustrando as maneiras nas quais mesmo os tipos de uso da linguagem para as quais a descrição de Agostinho pode parecer adequada apenas fazem sentido contra um pano de fundo de uma multiplicidade de outras coisas que somos capazes de fazer com palavras (coisas que somos convidados a imaginar que os construtores *ex hypothesi* sejam incapazes de fazer). Parte de como o exemplo de Wittgenstein esclarece é por nos introduzir a um cenário aparentemente inteligível que parece adequar-se a nossas teorias de como a linguagem deve funcionar, e então por mostrar como nossa suposição de que a linguagem deve ser possível em tal cenário começa a desfazer-se em nossas mãos à medida em que tentamos levá-la às últimas consequências, desse modo ajudando a tornar visíveis aspectos da linguagem que são tão imediatos e familiares que se tornaram invisíveis para nós.

Penso que *Lady in the Lake* nos permite ver o que acontece se tomarmos algo daquilo que alguns teóricos e críticos de cinema têm a dizer (algumas vezes sobre certas películas, algumas vezes sobre a natureza do cinema) *au pied de la lettre* — em particular, algo daquilo que têm a dizer com respeito à questão de como é que filmes são capazes, através de uma justaposição judiciosa de imagens visuais, de construir um mundo narrativo inteligível e imediatamente apreensível. De acordo com a prescrição de Wittgenstein “Tente encontrar um caso para o qual esse tipo de descrição possa parecer adequada”, ofereço o exemplo de *Lady in the Lake*. Que as alegações de muitos teóricos do cinema possam sequer parecer adequadas a um tal caso ajuda a chamar atenção a como tais teorias envolvem, na melhor das hipóteses, uma concepção de um tipo de película um tanto mais primitivo do que qualquer coisa que estamos usualmente acostumados a chamar de filme, e, na pior das hipóteses, como envolvem uma concepção completamente primitiva do que um filme (mesmo um filme *ruim*) é. Se o exemplo cumprir seu propósito, ele ajudará a tornar visíveis aspectos de que tipo de coisa é um filme — aspectos que constituem uma parte tão natural e familiar de nossa experiência de filmes que ele se tornar invisíveis para nós.

“Filosofia”, disse Aristóteles, “começa com o maravilhamento”⁷. Essa é uma maneira simpática de dizê-lo. Mas o que isso significa na prática pode muitas vezes ser experimentado como alguma coisa um tanto irritante. Filosofia muitas vezes consiste em perguntar questões que são tão elementares que pode parecer que suas respostas devem ser óbvias. Uma coisa que pode tornar irritante a atividade da filosofia é que quando se tenta responder essas perguntas aparentemente infantis, descobre-se que calha de ser surpreendentemente difícil fazê-lo. Questões filosóficas muitas vezes têm a forma de uma pergunta por alguma coisa que aparentemente não podemos deixar de saber, mas que quando tentamos dizer o que é isso que todos já sabemos, nos encontramos incapazes de dizer alguma coisa que nos satisfaça. Nos encontramos envolvidos pela perplexidade. Quando Sócrates parava seus compatriotas atenienses no Fórum — especialmente aqueles que tinham uma reputação de conhecimento e sabedoria — e perguntava uma de suas questões iniciais (o que é conhecimento?, o que é justiça?, o que é virtude?) eles muitas vezes respondiam: “Sócrates, quando vai crescer e parar de perguntar tais perguntas infantis?”⁸.

⁷ NT: Essa é uma paráfrase livre de *Metafísica* 982b. A mesma ideia aparece em *Teeteto* 155d. Tanto Platão quanto Aristóteles empregam τὸ θαυμάζειν, τὸ θαυμάζειν (literalmente, “o maravilhar-se”), o verbo substantivado por um artigo neutro. Platão, em um de seus arroubos etimológicos, remetendo à *Teogonia* 237 e 265, associa o maravilhar-se com um deus marítimo, Thaumás, filho de Pontos e Gaia, esposo da oceânide Electra e pai de Íris, mensageira dos deuses e personificação do arco-íris. Em comentário à *Teogonia*, Martin Litchfield West acha tal etimologia pouco provável e acredita que o nome do deus é uma assimilação de um nome não-grego. Sugere Tiamat, mas apenas como um palpite. Cf. WEST, Martin L (ed.). *Hesiod, Theogony*. Oxford: Oxford University Press, 1966, p. 235.

⁸ NT: Em *Górgias* 484c-d, Cálicles diz a Sócrates que um homem adulto não deveria filosofar sob o risco de tornar-se inexperiente nas coisas que fariam de alguém καλὸν κἀγαθόν, kalòn kagathón, literalmente, belo e bom (ideal de excelência humana, originou-se no ideal da nobreza homérica de “formação da personalidade total do homem, [da] harmonia do corpo e do espírito, [da] destreza igual no uso das armas e das palavras, nas canções e nos atos”, JAEGER, Werner. *Paidéia: A Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp.90-1). A época certa para se filosofar seria antes da maioridade — e ainda

Minha fala hoje será, nesse sentido, um exercício em filosofia: um chamado para nos tornarmos como que crianças diante de certas questões aparentemente triviais — para nos maravilharmos com certos fenômenos familiares tanto quanto o possível. Quero invocar o maravilhamento, primeiramente e acima de tudo, com o fato que haja tais coisas como filmes. Espero realizar isso fazendo você ficar perplexo — refletir sobre questões das quais você não pode deixar de saber (em algum sentido de “saber”) as respostas, e ainda assim quando tenta dizer o que é aquilo que você já “sabe”, achará difícil fazê-lo. Secundariamente, tenho como meta ajudá-lo a dar alguns passos em direção às respostas a essas questões. Mas minha meta primária é introduzir as questões elas mesmas a você. As questões que quero colocar para você são as seguintes: “o que é um filme?”, e “o que é assistir a um filme?”

Ora, há muitas coisas que alguém pode ou poderia significar com a palavra ‘filme’. Não tenho desejo de legislar como a palavra deve ser usada. Mas, com o propósito de mirar no tópico que me interessa aqui, empregarei a palavra em um sentido algo restrito. Eu a usarei para me referir não apenas a qualquer tipo de película, mas ao invés a somente uma certa espécie de *película narrativa fotográfica*. Então por ‘filme’, em particular, querei significar (o que podemos começar por chamar) uma película “ficcional” — enquanto oposta a não-ficcional — (e, portanto, não [quererei significar] documentários, atualidades, filmes caseiros, etc.). E por “ficcional”, não quero significar apenas “não verdadeiro”, digamos, na maneira em que certos tipos de películas de propaganda podem falhar em ser verdadeiras, mas quero significar a película *narrativa* — isto é, o tipo de película que conta uma história. E para ela ser um filme, em meu sentido, tem que ter uma base no meio fotográfico do cinema — tem que ser alguma coisa que foi performada para e filmada por uma câmera cinematográfica (donde, por exemplo, não [significarei com ‘filme’] um desenho animado). Parte do que terei a dizer sobre essas características peculiares dos filmes se aplicará a outras formas de narrativa em vídeo, mas quero me restringir aqui a primeiro tentar entender que tipo de coisa um filme é.

moderadamente. Filosofar depois disso seria atrofiar o potencial humano para a excelência. Ou seja: para Cálicles, por ser a filosofia uma criança, Sócrates recusava-se a crescer — um Peter Pan *avant la lettre*.

Este pode ser um bom momento para permitir que um bocado de irritação mal-contida seja liberada. Posso imaginar um deles querendo me dizer neste momento algo como: “O que há para *entender* aqui? Entendo o que você quer dizer por ‘filmes’. Ora, qual é o problema? Acaso você não acabou de dizer-me o que um filme é? É uma película narrativa fotográfica. E qual é o problema sobre o que é *assistir* a um filme? Dado que sabemos o que filmes são, e dado que sabemos o que é assistir a alguma coisa, por conseguinte sabemos o que é assistir a um filme, é como assistir a qualquer coisa, digamos, uma parada”. Não, não é de modo algum como assistir a uma parada. Assistir a um filme passando não é apenas uma questão de assistir a uma série de imagens passando na maneira que assistimos a uma coluna de soldados em uma parada marchando. Quando um filme corta de um plano para o seguinte, a fim de assistir ao filme — isto é, a fim de sermos capazes de ver esses planos consecutivos como visualizações do que está acontecendo no mundo do filme — precisamos entender o princípio de unidade que governa sua conexão. Será suficiente por ora considerar meramente uma das várias dimensões de unidade em questão aqui — a dimensão temporal: dois planos consecutivos podem representar duas ações tendo lugar em sucessão temporal imediata, mas eles também podem representar ações paralelas (duas ações tendo lugar ao mesmo tempo, mas em lugares diferentes), ou o segundo plano pode representar alguma coisa que aconteceu muito antes da ação representada no primeiro plano (como em um *flashback*), ou um longo tempo à frente no futuro (como em uma visão de um vidente). E há muitas outras dimensões de unidade em questão na apreensão da conexão entre dois planos consecutivos em um filme — para mencionar apenas algumas: há uma dimensão espacial (de modo que podemos perguntar: acaso aquilo que é representado em dois planos consecutivos está acontecendo no mesmo lugar ou em lugares diferentes?), uma dimensão causal (podemos perguntar: acaso o primeiro evento causa o segundo?, ou vice-versa?, ou eles são causalmente independentes um do outro?), uma dimensão de ponto de vista (podemos perguntar: acaso a imagem na tela representa como as coisas parecem de um ponto de vista de alguém no mundo do filme?, se sim, ponto de vista de quem é ele?), uma dimensão de objetividade (acaso uma imagem no filme representa alguma coisa que está acontecendo no mundo de um filme?, ou meramente alguma coisa que é imaginada ou temida ou alucinada por alguém no filme?). Um filme pode deixar as respostas a tais

questões indecidas, mas apenas porque há alguma coisa que pode contar como decidi-las. (E alguns filmes muito “artísticos”⁹ podem deixar as respostas a um grande número de tais questões indecidas, mas nossa habilidade de assistir a tais filmes é parasitária de termos primeiro aprendido a consumir formas mais tradicionais de narrativa cinematográfica). Tais questões podem, em face disso, parecer *epistemológicas*¹⁰ — isto é, questões sobre como somos capazes de *saber* o que está acontecendo no mundo do filme. Mas nossa habilidade de saber tais coisas pressupõe um entendimento anterior de qual tipo de coisa um filme é. É uma forma de entendimento que assumimos de antemão; ele se tornou uma dimensão ubíqua e invisível de nossas vidas cotidianas como consumidores de filmes.

O tipo de questão com que estou mais interessado aqui é uma versão do tipo de questão que Heidegger chama *ontológica*. Heidegger busca tornar perspicuos “os diferentes sentidos de ser/existir”¹¹ (*being*)¹² que

⁹ NT: Um filme (*movie* em todos os sentidos) que parece ser uma exceção que confirma a regra é *Total Recall* (dir. Paul Verhoeven, 1990). Um filme hollywoodiano com Arnold Schwarzenegger, ele produz no espectador um estado de dúvida cética sobre o que de fato está assistindo na tela análogo ao do próprio protagonista em relação ao que está experimentando. O filme compara a experiência de se assistir a um filme com o implante de experiência vendido pela *Rekall Inc.* Interessantemente, Conant fala em consumir formas de narrativa cinematográfica, o que estaria plenamente de acordo com essa comparação (memórias “enlatadas”, entretenimento “enlatado”).

¹⁰ NT: Cf. WILSON, *George Seeing Fictions in Film: The Epistemology of Movies*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

¹¹ NT: O verbo “*being*” (assim como *Sein* no alemão) pode possuir o sentido de ser relativamente, isto é ser alguma coisa (“S is P”), assim como o sentido de ser *simpliciter*, isto é, existir (“There is S”). A sequência de sentidos aventados por Conant diz respeito a essas duas possibilidades.

¹² NT: Usando de aspas duplas, Conant dá a entender que está fazendo referência direta a Heidegger, mas não encontrei nenhuma passagem que corresponda diretamente a essa suposta citação. Pode ser simplesmente uma paráfrase, ou uma síntese do espírito do empreendimento heideggeriano. O filósofo alemão diz explicitamente que “o ser (*Das Sein*), como o tema básico da filosofia, não é uma classe ou gênero; ainda assim pertence a toda entidade (*Seiende*). Sua universalidade deve ser buscada mais além” (HEIDEGGER, Martin. *Being and*

estão em jogo quando dizemos coisas tais como “Existe uma mesa nesta sala”, “Dominic é uma pessoa”, “Sete é um número”, e assim por diante. Ele quer que passemos a ver que há uma diferença no *tipo de ser* que cada uma dessas entidades (que aqui são ditas “existirem”) têm. O que quero entender é o tipo de ser¹³ é aquele que o mundo do filme tem — o caráter do nexos de unidade que caracteriza um tal mundo — e, portanto, o tipo de ser que seres capturados em tal nexos têm.

Essas são questões amplas, e apenas seremos capazes de começar a lidar com elas hoje. Discutirei dois aspectos dessas questões aqui. Penso que a reflexão sobre estes aspectos gêmeos do ser dos filmes é uma via útil para questões mais amplas sobre o que os filmes são e sobre o que é assistir a um filme. Os aspectos dos filmes com que me preocuparei hoje são (o que Heidegger poderia ter chamado) a *mundidade*¹⁴ do mundo de um filme e o

Time. Oxford: Blackwell, 2001, Int. II, §7, C, 38, p.62). Nesse sentido, não haveria um sentido de “ser”. Todavia, a listagem que Conant faz na sequência dos diferentes modos que algo “é” parece estar mais de acordo com o empreendimento de Aristóteles, que busca enumerar os diferentes sentidos de “ser”. Afinal, “o ser se diz de muitas maneiras” (τὸ ὄν λέγεται πολλαχῶς, *Metafísica*, 7, 1028a).

¹³ NT Anteriormente, Conant anuncia ao leitor que quer que ele fique perplexo sobre coisas que não podemos deixar de saber. Todos sabemos assistir a filmes — desde muito cedo. Por conseguinte, Conant quer que fiquemos perplexos sobre o ser que os filmes têm. Ora, em *Sofista* 244a, o estrangeiro de Eléia pede esclarecimento sobre o que se está querendo significar (σημαίνειν, *semaíein*) por “ser” (ὄν, *ón*) exatamente porque estão em aporia — isto é, perplexos por não encontrar uma saída, paralisados com isso (aporia provém do adjetivo ἄπορος, literalmente. sem πόρος, póros, sem caminho, sem saída. Os poros em nossa pele são passagens). A pergunta subentendida no texto de Conant ao leitor seria, então: o que queremos significar com “filme”?

¹⁴ NT: “A mundidade do mundo” (*Die Weltlichkeit der Welt*) é o título do terceiro capítulo da primeira divisão da primeira parte de *Ser e Tempo* de Heidegger. O filósofo alemão assim a caracteriza: “ ‘Mundidade’ é um conceito ontológico, e significa a estrutura de um dos itens constitutivos (*konstitutiven Momenten*) do Ser-no-mundo (*In-der-Welt-seins*. [...] Ontologicamente, ‘mundo’ não é uma maneira de caracterizar aquelas entidades que o *Dasein* não é; mas, ao invés, uma característica do *Dasein* ele mesmo (»*Welt*« ist ontologisch keine Bestimmung des Seienden, das wesenhaft das *Dasein* nicht ist, sondern ein Charakter des *Daseins*

*modo de desvelamento*¹⁵ *de um tal mundo*. Direi: para alguma coisa ser um filme deve nos oferecer *visões parciais de um mundo*. Isto é, a fim de que

selbst)” (HEIDEGGER. 2001, Parte I, Divisão 1, III, §14, 64, p. 92). Grosso modo, mundo não é simplesmente o conjunto de coisas enquanto objetos materiais, mas é uma estrutura ontológica. Melhor dizendo, uma relação estruturante entre *Dasein* e seu ambiente. Mundo seria uma totalidade dinâmica de possibilidades de ação, uma articulação de modos de interação ativa do homem com o seu ambiente (mais ou menos no sentido em que falamos, por exemplo, do mundo do carpinteiro). Assim, seguindo na esteira de Heidegger, a mundidade do mundo do filme não é simplesmente o conjunto das coisas ficcionais a que podemos referir ao falar de um filme (personagens, eventos, localidades, ações, etc, etc.), mas diz respeito a uma relação do espectador com a tela de cinema que estrutura a experiência de se assistir a um filme. A experiência do espectador é comumente reputada como passiva, como muito bem descrito por Perkins: “nossa atividade no cinema, se excetuarmos aquelas diversões fora do programa como flertar, provocar incêndios ou causar pequenas avarias, é muito limitada. Podemos olhar. Podemos escutar. [...] Não podemos atravessar a tela para investigar por nossa conta o mundo que o filme nos propõe. Somos mais ou menos impotentes em relação à imagem” (PERKINS, V. F. *El Lenguaje del Cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990, p. 85). Cavell também fala que “ao ver um filme, minha impotência é mecanicamente garantida (CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. Massachussets: Harvard University Press, 1979, p.26). Em contraste, ao falar na mundidade do mundo do filme, Conant parece estar sugerindo uma interação ativa com a tela de cinema através da compreensão dos nexos de organização das imagens nela exibidas, uma vez que ver um filme não é simplesmente assistir a uma sucessão delas. Ainda que não possamos fazer nada em relação ao que acontece do lado de lá da tela, ver um filme é fazermos alguma coisa do lado de cá, afinal.

¹⁵ NT: Palavras derivadas de “to disclose”, literalmente des-fechar, donde, abrir, expor, revelar, como “disclosure” (sua substantivação) ou “disclosedness” (substantivação de sua adjetivação) são traduções comuns para o inglês do termo heideggeriano *Erschlossenheit*. Em português, a tradução comum é “desvelamento”. Não há condições de discorrer sobre um conceito tão complicado (e importante) como esse em tão somente uma nota de rodapé. Além do mais, eu não teria conhecimento suficiente da filosofia de Heidegger para sequer ousá-lo. Basta-nos marcar aqui uma possível referência de Conant a ele. Afinal, a questão que articula o presente texto é ontológica em um sentido heideggeriano. Mais adiante, o filósofo refere-se explicitamente a Heidegger ao considerar a absorção visual do espectador e a apresentação visual do mundo do filme como

alguma coisa seja um filme, primeiro, ela tem que visualmente *apresentar um mundo* para o qual possa convidar-nos, e no qual possamos ficar absorvidos; e, segundo, nosso modo de absorção deve ser aquele de *assistir* a ele: nós *vemos* o que acontece naquele mundo. É em relação a esses dois modos gêmeos da *apresentação visual* e da *absorção visual* que primeiro quero que fiquemos perplexos, para então tentarmos entender. Não é toda película narrativa fotográfica que é bem-sucedida — ou que mesmo necessariamente tenta — assim apresentar e absorver-nos em seu mundo narrativo: nem toda película é um “filme” no sentido comparativamente mais restrito com que estou empregando o termo ‘filme’. Mas a maior parte das coisas que chamamos “filmes” são filmes nesse sentido. *Lady in the Lake*, todavia, não é bem-sucedido em ser um filme — nesse sentido ligeiramente mais exigente do termo. Há características da maneira de construção desta película — seu modo de tentar apresentar um mundo — que, para o bem ou para o mal (e não tomarei posição sobre se é para o bem ou para o mal), derrota sistematicamente nossos esforços de entrar

“equiprimordiais”. Ora, equiprimordialidade e desvelamento são relacionadas em vários trechos de *Ser e Tempo*, como por exemplo: “mundo, *Dasein-com (Mitdasein)*, e existência são equiprimordialmente desveladas (*gleichursprünglichen Erschlossenheit*)” (HEIDEGGER, 2001, Parte I, V, A, §29, 137, p. 176). Parece haver aqui a forte sugestão de um paralelo entre a apresentação visual do mundo do filme para o espectador e o desvelamento de (o? um?) mundo para o *Dasein*. Deixo em aberto qual seja exatamente esse paralelo. Por conta disso tudo, traduzi “disclosed” por “desveladas”, evocando o desvelamento heideggeriano. Mais à frente, Conant discute uma passagem de George Wilson que lança mão da analogia da tela de cinema como janela. A tela seria como uma janela aberta para o mundo ficcional filmico, a tela branca sem projeção correspondendo à janela fechada. As figuras e as coisas do mundo ficcional do filme seriam *dis-closed*, porque a tela como janela como que se abriria (des-fecharia) voltada para elas, dando-as à visão do espectador. Minha opção aqui não converge exatamente essa imagem, já que segundo ela o mundo ficcional e seus habitantes seriam desvelados, como se aparecessem ao espectador ao se puxar um pano de cima delas (uma ideia mais mágica, de teatro de variedades). Interessantemente, minha opção talvez identifique o papel do diretor do filme com o de um prestidigitador ou mesmo de um ilusionista. “Descobertos” e “descortinados” (uma ideia mais de teatro dramático, o que já sugeriria a aproximação que Conant fará com Diderot) parecem opções equivalentes.

em um estado de absorção que ordinariamente caracteriza nosso envolvimento com um filme ordinário. Então, parte de meu interesse nesse produto hollywoodiano um tanto peculiar e completamente notável tem a ver com a maneira específica pela qual ele é capaz, precisamente através da natureza de suas diferenças em relação a um filme hollywoodiano ordinário, de enfatizar características de nossa experiência ordinária de filmes — características que podem facilmente se tornar invisíveis para nós.

Uma maneira menos heideggeriana de expor o tópico desta fala é dizer que o que quero entender são as marcas distintivas fundamentais do tipo de *meio estético* que um filme é. A tendência de muito da teoria do cinema é considerar as propriedades do meio estético do filme como sendo uma função direta das propriedades do meio *físico* através do qual películas são entregues ao espectador. Assim, por exemplo, muito da teoria do cinema inicial tentou deduzir as propriedades estéticas do meio através de uma reflexão sobre as possibilidades de expressão estética específicas a um meio consistente de pedaços de celulóide que foram fotograficamente expostos, e então cortados e rearranjados¹⁶. Em seu notável ensaio sobre

¹⁶ NT: Exemplares nesse sentido são a posição atribuída a Kuleshov por Pudovkin e aquela do próprio Pudovkin: “Kuleshov sustentava que o material [como sons para a música, cores para pintura] no ofício cinematográfico consiste de pedaços de película, e que o método de composição é ligá-las em conjunto em uma ordem particular, criativamente descoberta. Ele sustentava que a arte cinematográfica não começa quando os artistas atuam e as várias cenas são filmadas — essa é apenas a preparação do material. A arte cinematográfica começa a partir do momento quando o diretor começa a combinar e ligar em conjunto os vários pedaços de película” (PUDOVKIN, V. I. *Film Technique and Film Acting*. New York: Groves Press, 1960, p.167). Pudovkin segue na mesma linha: “se [...] nós consideramos o trabalho do diretor cinematográfico, então parece que o material bruto ativo não é outro senão aqueles pedaços de celulóide nos quais, de vários pontos de vista, os movimentos separados da ação foram filmados. A partir de nada senão esses pedaços que são criadas aquelas aparências na tela que formam a representação cinematográfica da ação filmada. E assim o material do diretor cinematográfico consiste, não de processos reais acontecendo espaço real e tempo real, mas daqueles pedaços de celulóide em que esses processos foram registrados. Esse celuloide está inteiramente sujeitado à vontade do diretor que o edita” (PUDOVKIN, 1960, p.84). O diretor soviético, coerentemente com sua posição,

imagens em movimento¹⁷, o historiador da arte Erwin Panofsky lida com essa questão com mais delicadeza do que a maioria. Ele escreve:

Os caminhos legítimos da evolução [para o cinema] foram abertos ...¹⁸ por desenvolvê-lo dentro dos limites de suas próprias possibilidades. Aqueles arquétipos primordiais das produções de cinema ... puderam florescer em história genuína, tragédia e romance, crime e aventura, e comédia, tão logo fora percebido que eles poderiam ser transfigurados — não por uma injeção artificial de valores literários, mas pela exploração das possibilidades únicas e específicas do novo meio.¹⁹

Parte do que Panofsky compreende aqui é que a invenção dos filmes não veio automaticamente com a descoberta do cinema. Que a película pudesse

chega a ponto de sugerir uma revisão na maneira como falamos de filmes: “A expressão que a película é ‘filmada’ é inteiramente falsa, e deveria desaparecer da linguagem. A película não é filmada, mas construída, construída a partir de fitas de celulóide separadas que são seu material bruto” (PUDOVKIN, 1960, p.24)

¹⁷ NT: Aqui o uso de “motion pictures”, lit. imagens moventes, outro nome para designar filmes, não parece acidental por parte de Conant. Para Panofsky, no começo do cinema, “a base primordial do prazer com as imagens moventes não era um interesse objetivo em um assunto específico, muito menos um interesse estético na apresentação formal do assunto, mas o puro deleite no fato que as coisas pareciam se mover, não importando quais coisas fossem” (PANOFSKY, Erwin. *Style and Medium in the Motion Pictures*. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (orgs.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Seventh Edition. New York: Oxford University Press, 2009, p.247).

¹⁸ NT: O que foi excluído com os três pontos é “não por fugir do caráter de arte popular (*folk art*) do cinema primitivo, mas”. Através das lacunas na citação, Conant enviesa o sentido da passagem. O que é desenvolvido, segundo Panofsky, não é estritamente o cinema enquanto meio artístico independente, mas o cinema enquanto arte popular, em continuidade com e em dependência de outras artes populares. A próxima lacuna, aliás, diz respeito exatamente a uma lista de características arquetípicas que seriam compartilhadas com outras artes populares, mas que ganhariam expressão autenticamente cinematográfica.

¹⁹ NT: PANOFSKY, 2009, p.249.

ser esculpida em configurações específicas da narração visual constitutiva dos filmes foi uma possibilidade do cinema²⁰ que tomou muito tempo e trabalho duro para se trazer à luz. É apenas quando essas possibilidades foram descobertas e dominadas que o meio do filme veio totalmente à existência. O meio do filme, portanto, não deve ser confundido com aquele do cinema, e “as possibilidades únicas e específicas” desse meio não podem ser derivadas a partir de mera reflexão sobre as propriedades físicas da película. Não obstante, mesmo um pensador tão agudo sobre esses assuntos como Panofsky tende a cair na armadilha de pensar que “as possibilidades únicas e específicas do novo meio” são deriváveis através de reflexão *a priori* sobre as propriedades específicas ao meio da película. Panofsky define essas “possibilidades do meio” como *a dinamização do espaço e a espacialização do tempo* — isto é, a grosso modo, “[...]em um filme as coisas se movem, e você pode ser movido instantaneamente de qualquer lugar para qualquer lugar, e você pode testemunhar sucessivamente eventos acontecendo ao mesmo. Ele fala dessas propriedades como ‘auto-evidentes ao ponto da trivialidade’, e, por causa disso, ‘facilmente esquecidas ou negligenciadas’[...]”²¹ ²². Penso que Panofsky acerta na mosca quanto a que as propriedades mais fundamentais do meio do filme são “facilmente esquecidas ou negligenciadas”. Mas não penso que elas podem ser identificadas na maneira com que ele busca descobri-las²³. Uma

²⁰ NT: Nessa passagem, Conant está jogando com dois sentidos de “film” — como a película, componente da base material do cinema, seu meio material, e como a arte do cinema, o meio artístico.

²¹ NT: Aspas adicionadas para marcar uma citação de Conant a Cavell sem indicação no original. A citação provém de CAVELL, 1979, p. 30.

²² NT: As referências são de PANOFSKY, 2009, p. 249.

²³ NT: Aqui é preciso observar como a descontextualização das referências a Panofsky (aqui mais devidas a Cavell do que a Conant), mudam seu sentido. Assim sem mais, a famosa passagem do historiador da arte soa dogmática e apriorista. Na verdade, é preciso entender a afirmação sobre a dinamização do espaço e a espacialização do tempo no contexto de suas considerações imediatamente precedentes no texto sobre a história do cinema, sobre como o desenvolvimento histórico da sétima arte de fato aconteceu (algo que ele testemunhou em primeira mão, aliás), e não como poderia ou como deveria ter acontecido diferentemente. Essas duas características do cinema foram descobertas na tentativa de “ganhar um público mais sério e sofisticado” (MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-*

maneira de começar a entender que isso é assim é perceber que as propriedades do meio aduzidas aqui por Panofsky são totalmente exploradas por *Lady in the Lake*. Uma consideração do meio do filme que se restringe a aduzir em particular essas propriedades “auto-evidentes” do cinema não será capaz de dar conta do que dá errado na apresentação do mundo de *Lady in the Lake* — mas isso nos deixa com a questão: por que é que essa película é incapaz de nos atrair para seu mundo narrativo? Uma coisa que Stanley Cavell diz é útil aqui:

[Nós] ainda não entendemos o que faz [tais] propriedades “as possibilidades do meio” ...

Por que, por exemplo, o meio não começou e permaneceu na condição de filmes caseiros, um plano apenas fisicamente afixado a outro, cortado e editado simplesmente segundo o assunto? (Atualidades essencialmente fizeram apenas isso, e elas são mesmo assim valiosas, o suficiente para terem justificado a invenção das imagens em movimento). A resposta

Cinemas. Campinas: Papyrus, 2013, p.79) por meio da adaptação de peças teatrais e obras literárias para o cinema. O filme *L'Assassinat du Duc de Guise* (dir. André Calmettes, Charles Le Bargy, 1908) — cujos planos são estáticos e frontais na tentativa de reproduzir a experiência do espectador de teatro que olha para o palco — é emblemático desse movimento de aburguesamento do cinema; não apenas pela sua forma, mas sobretudo pelo seu tema mais “elevado” do que as estripulias anárquicas e autenticamente populares do primeiro cinema inicial. Segundo o próprio Panofsky,

“esses filmes representam a primeira tentativa consciente de transplantar os filmes do nível de arte popular para aquele de ‘arte de verdade’; mas eles também testemunham o fato de que essa louvável meta não pôde ser alcançada de uma maneira tão simples. Percebeu-se logo que a imitação da performance teatral com um palco estacionário, entradas e saídas fixas, e ambições distintamente literárias é exatamente aquilo que o cinema deve evitar (PANOFSKY, 2009, p.249)”.

Notemos como esse último mandamento foi apreendido por tentativa e erro — é porque tentou-se seguir as diretrizes do teatro que percebeu-se que não funcionavam para o cinema. Quer dizer, o mandamento não é extraído a priori, mas *a posteriori*, da experimentação. As características únicas e específicas do cinema devem ser entendidas dada — e não a despeito, ou para além de — sua história. Panofsky, assim reconsiderado, parece estar plenamente de acordo com Conant e Cavell.

parece óbvia: filmes narrativos emergiram porque alguém “viu as possibilidades” do meio — cortar, e editar, e fazer planos a diferentes distâncias do assunto. Mas, novamente, essas são meros fatos relativos à mecânica da película: todo filme caseiro e atualidade as contém. Poderíamos dizer: fazê-las “possibilidades do meio” é perceber o que as dará *significação* ... não é como se os realizadores tivessem visto essas possibilidades e então procurado por alguma coisa para aplicá-las. É mais verdadeiro dizer que alguém com o desejo de fazer um filme viu que certas formas estabelecidas davam um propósito a certas propriedades da película.

Isto talvez soe como jogar com as palavras, mas o que isso quer dizer é que as possibilidades estéticas de um meio não são dadas. Você não pode dizer o que dará *significação* às possibilidades únicas e estéticas de se projetar imagens fotográficas ao pensar sobre elas e ver algumas, mais do que você pode dizer o que dará *significação* às possibilidades da tinta ao pensar sobre tinta ou olhar algumas [tintas] por cima ... Os primeiros filmes bem-sucedidos — isto é, as primeiras imagens moventes aceitas como imagens moventes — não eram aplicações de um meio que foi definido por possibilidades dadas, mas a criação de um meio pelo seu dar *significação* a possibilidades específicas^{24 25}.

É um fato que tem sido insuficientemente ponderado que a arte do cinema poderia ter permanecido, mas de fato não permaneceu, presa à condição

²⁴ NT: CAVELL, 1979, pp. 31-2.

²⁵ Cavell continua como segue:

“Apenas a arte ela própria pode descobrir suas possibilidades, e a descoberta de uma nova possibilidade é a descoberta de um novo meio (medium). Um meio é alguma coisa através (through) da qual ou por intermédio (by means) da qual alguma coisa específica é feita ou dita de maneiras particulares. Fornece, pode-se dizer, maneiras particulares de se entrar em contato com alguém (to get through someone), para fazer sentido ... Descobrir maneiras de fazer sentido é sempre uma questão da relação do artista com sua arte, cada um descobrindo o outro (NT: CAVELL, 1979, p.32)”.

do filme caseiro, “com um plano apenas fisicamente afixado a outro”. De acordo com a terminologia que empregarei aqui, o mundo de um filme caseiro não é um mundo fílmico. O mundo retratado em um filme caseiro é *nosso* mundo — isto é, o mundo que nós que assistimos ao filme habitamos — é uma representação desse mundo enquanto fotografado por uma câmera. O ser do mundo do filme caseiro é, com esse respeito, ontologicamente aparentado com aquele da atualidade e do documentário. A apresentação do mundo de (o que estou chamando) um filme pressupõe um nexo de unidade diferente em tipo daquele que unifica a sequência de imagens em qualquer um dos gêneros de película não-ficcional supramencionados. Isso não é negar que entre os eventos que podem ocorrer em (o que estou chamando) um mundo fílmico está a projeção de (o que é chamado) um “filme caseiro”. Mas há toda a diferença do mundo entre um filme caseiro ordinário (isto é, um que ao mesmo tempo é de e está em nosso mundo) e um filme caseiro em um filme (isto é, um que ao mesmo tempo é de e está no mundo do filme²⁶). Mas que tipo de “nexo de unidade” está em questão no último caso? E como ele confere o tipo apropriado de “significação” a uma série de imagens cinematográficas consecutivas — de modo que uma sequência dada é capaz de apresentar alguma coisa que é imediata e visualmente apreensível por alguém que sabe como “assistir a” um filme como o desvelamento de um mundo fílmico absorvedor?

Isso nos traz de volta a nossa questão sobre a mundidade do mundo de um filme. Já dei-me o luxo de empregar repetidamente as locuções “mundo fílmico” e “o mundo de um filme”. Assim, por exemplo, ao tentar dizer algo há pouco sobre como assistir a um filme passando não é apenas uma questão de assistir a uma série de imagens passando, eu disse: “Quando um filme corta de um plano para o seguinte, a fim de assistir ao

²⁶ NT: Em *Falling Down* (dir. Joel Schumacher, 1993), há um filme caseiro dentro do filme. Apesar de “toda a diferença do mundo” entre um filme caseiro e um filme caseiro fílmico, o filme caseiro fílmico funciona no filme à imagem e semelhança do primeiro — ele dá a conhecer eventos passados transcorridos no mundo do filme, ao invés de em “nosso” mundo. Tanto o espectador de *Falling Down* quanto o protagonista anônimo passam por uma revelação (as coisas não eram tão harmoniosas e idílicas assim) ao assistirem trechos do filme caseiro, em uma cena de pungente reconhecimento.

filme — isto é, a fim de sermos capazes de ver esses planos consecutivos como visualizações do que está *acontecendo no mundo do filme* — precisamos entender o princípio de unidade que governa sua conexão”. Na explicação de um tal princípio de unidade, a saber, aquele de ponto de vista, observei que nós podemos perguntar de um plano em um filme: acaso a imagem na tela representa como as coisas parecem de *um ponto de vista de alguém no mundo do filme*? A capacidade de exercitar tais formas de discernimento — discernimento do que é e do que não é um evento no mundo de um filme, e o discernimento do que é e do que não é a apresentação de um ponto de vista de alguém no mundo do filme sobre um tal evento — são pressuposições fundamentais da possibilidade de se assistir filmes, e, desse modo, [da possibilidade] de existir tais coisas como filmes para serem assistidos. A fim de que haja tais entidades como filmes deve haver películas que possuam recursos de narração visual suficientemente ricas para extrair esses tipos de distinções e um conjunto de outras distinções relacionadas.

Vale a pena detalhar esse ponto um pouco mais por meio de alguns exemplos. Eu disse: a fim de se assistir a um filme, precisamos distinguir entre aquilo que é um evento que está acontecendo no mundo do filme e aquilo que não está. Nem tudo o que aparece na tela de cinema — nem tudo o que acontece dentro (do que podemos chamar) a moldura de um filme — é um evento no mundo do filme. Um exemplo trivial de alguma coisa que aparece na tela que não existe no mundo de um filme são os créditos que aparecem no começo de uma película sobrepostos às imagens de abertura de um filme. (Um caso relacionado são as legendas em um filme estrangeiro). Um exemplo um pouco menos trivial é quando as formas e sombras cambiantes de luz visual na tela “representam” um *fade*, ou um *dissolve*, ou uma tela preta que serve para pontuar a transição entre as cenas. Há uma diferença entre os dois casos seguintes: o caso de tudo se dissolvendo ou ficando preto *no mundo filmico* (quer dizer, na porção do mundo do filme da qual temos uma visão parcial ao assistir ao filme), e o caso de tudo meramente dissolver ou meramente ficar preto *na tela* (quer dizer, o caso em que o *dissolve* ou o preto meramente formam uma parte das técnicas gramaticais de narração empregadas pelo filme, sem eles mesmos representarem um cataclisma ou o advento de uma escuridão súbita no mundo do filme). Se você fosse sistematicamente incapaz de discriminar a diferença entre esses tipos de casos, então você não seria

capaz de assistir a um filme — filmes não existiriam para você. E há uma diferença entre casos em que aquilo que você vê em um filme é alguma coisa que está acontecendo no mundo do filme, mas não do ponto de vista de qualquer um no mundo do filme, e casos em que aquilo que você vê é alguma coisa que está acontecendo (ou aconteceu) no mundo do filme, mas enquanto vista de um ponto de vista de alguém no mundo do filme. Algumas vezes quando teóricos do cinema empregam a linguagem dos pontos de vista “subjetivo” e “objetivo” (ou planos de câmera “objetiva” ou “subjetiva”) é *essa* distinção (entre representações comparativamente perspectivadas e comparativamente não-perspectivadas do mundo do filme) que eles têm em mente. Algumas vezes eles têm uma distinção diferente em mente (e muitas vezes falham em distinguir claramente entre essas duas distinções). Porque há uma diferença igualmente fundamental entre casos em que aquilo que você é alguma coisa que está acontecendo no mundo do filme enquanto vista do ponto de vista de alguém no mundo do filme, e casos em que aquilo que você não é um evento objetivo no mundo do filme, mas *meramente* aquilo que aparece a alguém enquanto visto do ponto de vista “puramente subjetivo” daquele personagem — por exemplo, os conteúdos de um sonho.

E vale a pena fazer uma pausa a fim de perceber que esses dois pares de distinções são eles mesmos bastante esquemáticos e podem ser melhor determinados em uma ampla gama de modos. Há uma enorme quantidade de tipos de planos em ponto de vista perspectivados, e ainda assim objetivos — isto é, planos em que aquilo que você vê é alguma coisa que está acontecendo (ou aconteceu) no mundo do filme como visto do ponto de vista de alguém no mundo do filme: há planos que representam a percepção de alguém de um evento ocorrente no mundo do filme; e há planos que representam a memória de alguém de um evento efetivo, mas temporalmente distal no mundo do filme (como em um *flashback*), e há planos que possuem um tipo peculiar de objetividade contrafactual, representando alguma coisa que “quase” aconteceu e genuinamente poderia ter acontecido no mundo do filme como teria aparecido a alguém no mundo do filme tivessem acontecido as ações que levassem a efeito esse evento (tal como um plano ou sequência de planos que representam aquilo que teriam acontecido tivesse alguém feito alguma coisa no mundo do filme que afortunadamente no último minuto decide não fazer). E há uma enorme quantidade de tipos de planos em ponto de vista meramente

subjetivos — percepções incorretas, falsas memórias, sonhos, representações visuais dos conteúdos da fantasia de um sujeito, alucinações visuais hipnagógicas, devaneios, visões involuntárias do oculto, tentativas voluntárias em visualização imaginativa, e assim por diante. E a fim de assistir a um filme, você precisa ser capaz de não apenas distinguir todos esses planos em ponto de vista meramente subjetivos das várias formas de planos em ponto de vista objetivos (isto é, de planos que visualmente apresentam de uma maneira comparativamente confiável acontecimentos objetivos no mundo do filme), mas também [precisa] discriminar a multiplicidade de casos que tais modos de subjetividade que podem ser representados em um filme — você precisa ser capaz de discriminar percepções incorretas, de falsas memórias, de sonhos, de alucinações visuais hipnagógicas, de devaneios, e assim por diante. E, ao assistir a um filme, nós fazemos todas essas distinções e muitas outras igualmente sutis, sem esforço, o tempo todo. Isso não é negar que há filmes em que essas distinções entre objetividade e subjetividade permanecem sistematicamente borradas ou de outro modo problematizadas do começo ao fim. Mas é afirmar que nossa habilidade de entender filmes que empregam tais modos comparativamente não-transparentes de narração visual pressupõe a disponibilidade anterior de modos altamente transparentes de narração e o cultivo anterior de uma habilidade de esquematizar essas técnicas mais tradicionais e familiares de narração cinematográfica.

Disse anteriormente que para alguma coisa ser um filme deve nos oferecer *visões parciais de um mundo*, e que isso está envolvido tanto com um modo bastante particular de *apresentação visual* de um mundo por parte do filme quanto com um modo bastante particular de *absorção visual* nesse mundo por parte de um espectador. Minhas observações precedentes foram feitas para aludir ao conjunto extraordinariamente rico de técnicas tipicamente empregadas a fim de se alcançar a *apresentação* visual do mundo de um filme. Agora gostaria de oferecer algumas observações que visam a aludir a alguns aspectos nos quais nosso modo ordinário de absorção visual em tais apresentações constitui um fenômeno igualmente elusivo e complexo. A fim de sermos capazes de assistir a filmes devemos ser iniciados a um modo de experiência estética inteiramente *sui generis* — uma que faz nosso modo de acesso ao mundo de um filme possível. Com a invenção dos filmes vem o desvelamento da possibilidade desse modo de

experiência. Há uma interdependência ontológica entre o modo de experiência em questão aqui e o tipo de entidade — mundos fílmicos — que são assim desvelados. Os modos relevantes de *apresentação visual* da parte do filme e aqueles de *absorção visual* por parte do espectador são, como Heidegger poderia ter dito²⁷, equiprimordiais. Não é nem o caso que primeiro há filmes e então nós assistimos a eles (isto é, que primeiro há as entidades que reconhecidamente têm o tipo de ser que apenas filmes têm, e então aprendemos a nos envolver visualmente com eles), nem é o caso que assistir a filmes é algo que já sabíamos como fazer (antes da invenção dos filmes) — como se nós estivéssemos esperando o dia quando filmes fossem inventados e esse apetite pudesse então finalmente ser satisfeito.

O herói desta fala será o filósofo francês Denis Diderot. Alegarei que em sua teoria da pintura podem ser encontradas sugestões de como entender alguns dos aspectos que nos deixam mais perplexos dos modos de apresentação visual e de absorção visual em questão aqui. É *prima facie* surpreendente que o lugar mais promissor para procurar ajuda sobre esse tópico seja nos escritos de alguém que viveu mais de cem anos antes da invenção do cinema, para não dizer dos filmes²⁸. Mas o tópico de Diderot tem uma afinidade importante com o nosso. Ele queria defender uma teoria da *pintura dramática* — isto é, uma teoria que expõe as condições de possibilidade de uma pintura fornecer uma narrativa imediatamente apreensível e ainda assim inteiramente convincente que é transmitida por

²⁷ NT: “O fenômeno da equiprimordialidade (*Gleichursprünglichkeit*) de itens constitutivos (*konstitutiven Momente*) muitas vezes tem sido desconsiderado em ontologia, por causa de uma tendência metodologicamente irrestrita de derivar tudo e qualquer de algum ‘fundamento primordial’ (»Urgrund«)” (HEIDEGGER, 2001, Parte I, Divisão 1, V, §28, 131, p. 170). A apresentação visual do mundo e a absorção visual do espectador são igualmente fundamentais — um não existe antes de e sem o outro.

²⁸ NT: Apesar de ser certamente “*prima facie* surpreendente”, Conant não é o primeiro a lançar mão de Diderot a fim de compreender o cinema. Eisenstein faz exatamente isso em texto de 1943 chamado Diderot falou de cinema (Cf. EISENSTEIN, Sergei. *Diderot a parlé de cinéma*. In: ALBERA, François; KLEIMAN, Naoum. *Eisenstein: Le Mouvement de L’art*. Paris: Éditions du Cerf, 1986, pp. 77-96). Agradeço muitíssimo à Aline Silveira por gentilmente ter conseguido uma cópia do artigo lá da França!. Teremos mais a dizer sobre o assunto quando Conant retomar Diderot, na seção 6.

meios exclusivamente visuais. Reflexão sobre a possibilidade mesma de uma tal categoria de pintura pode induzir a perplexidade filosófica. Como pode uma pintura transmitir uma representação inteiramente convincente de um evento dramaticamente complexo? Um evento dramático é por sua natureza algo que se desenrola no tempo, enquanto que a imagem pictórica na superfície de uma pintura pode parecer ser algo que só pode representar de modo totalmente adequado um evento congelado no tempo — um evento que tem a duração temporal de um único momento no tempo. Como pode uma pintura sequer nos oferecer alguma coisa mais do que um instantâneo de um evento? Direi um pouco sobre os detalhes da teoria da pintura de Diderot na conclusão desta fala. Por ora, será suficiente mencionar a seguinte característica da teoria de Diderot: uma pintura narrativa bem-sucedida, sustentava ele, deve provocar um certo tipo de resposta por parte do observador (*beholder*) — ela deve transfixar sua atenção e fazer com que fique absorvido na ação retratada na tela diante de si. Michael Fried resume esse aspecto da teoria de Diderot da seguinte forma:

Para Diderot ... a tarefa do pintor era acima de tudo alcançar a alma do observador por meio de seus olhos ... [Uma] pintura ... primeiro tinha de atrair e então capturar e finalmente cativar aquele que a vê, isto é, uma pintura tinha de chamar a atenção de alguém, fazê-lo parar diante de si mesma, e mantê-lo ali como se enfeitiçado e incapaz de se mover²⁹.

Tudo o que quero chamar atenção aqui por ora é o seguinte: a descrição de Fried da aspiração de Diderot para o melhor que a pintura pode esperar alcançar³⁰ é uma descrição perfeitamente acurada e literal da condição do

²⁹ NT: FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: Chicago University Press, 1988, p. 92.

³⁰ NT: Segundo o próprio Fried, em trecho imediatamente anterior à passagem citada acima, Diderot oferece uma “concepção de pintura anti-Rococó” (FRIED, 1988, p.92). As considerações do filósofo francês sobre absorção devem ser entendidas no contexto de sua crítica às pinturas da época. A absorção se opunha à sua teatralidade. Como diz Rushton:

espectador médio de um filme. Essa possibilidade *extraordinária* divisada para o máximo que a pintura narrativa pode esperar alcançar é a situação *ordinária* de um espectador de uma película. Para Diderot, a capacidade de elicitare um tal estado de visão absorvida da parte de um espectador é um critério da excelência estética de uma pintura. Enquanto que, na era presente, as próprias configurações de palavras que Diderot evocou para formular seu critério de excelência estética pode servir para expressar uma característica estrutural do tipo de entidade que um filme é — até mesmo um filme relativamente ruim.

Como biólogos e psicólogos irão lhe dizer, muitas vezes a melhor maneira de entender o normal é estudar o patológico. Se você quer entender aquilo que para um organismo saudável normal é florescer, então ajuda olhar atentamente ao que acontece quando o organismo não funciona direito e a possibilidade de um funcionamento saudável torna-se impedida. E assim, também, ao se buscar entender o que é para um filme apresentar um mundo, ajuda estudar casos nos quais tentativas de uma tal apresentação não funcionam direito e os modos correlativos de experiência estética são conseqüentemente inibidos. Isso nos traz de volta a *Lady in the Lake*.

Você poderia estar tentado a dizer — junto com Stephen Halliwell ou o *Time Out Guide* — que *Lady in the Lake* é um filme bastante ruim.

“Contra a teatralidade, Diderot adiantou a absorção como modo em que uma pessoa ou uma pintura não estariam fingindo [...] O critério principal para a absorção é que deve-se agir sem a necessidade de um público, agir de tal maneira que suas ações não precisem ser afirmadas por outros, e, assim, não precisem alcovitar-se aos gostos e expectativas dos outros. Um tal critério era central para obras de arte absorvivas também: uma obra de arte não deve de maneira alguma sugerir que existe para ser vista para um público e não deve artificialmente tentar atrair o olho do espectador em uma tal maneira a dobrarse pela aprovação daquele espectador. [...] em uma pintura as figuras nunca devem ser pintadas em uma tal maneira a estar olhando na direção ou gesticulando na direção do espectador. Ao invés, elas devem ser pintadas em uma tal maneira a ignorar o fato que vão ser olhadas. A razão que as figuras nunca devem fazer isso é que, se elas o fizerem, elas estarão buscando a aprovação do espectador, implorando que suas ações sejam afirmados pelo espectador, ao invés de buscarem a aprovação de dentro delas mesmas. E é isso que obras de arte devem fazer: elas devem buscar sua própria confiança de dentro delas mesmas, não sucumbir a códigos ou tendências do momento que poderiam apenas provisória e temporariamente garantir o seu sucesso (RUSHTON, Richard. *The reality of film: Theories of filmic reality*. Manchester: Manchester University Press, 2011, p. 67)”.

Mas isso implica que a obra fracassa *enquanto* um filme — isto é, que é totalmente bem-sucedida em *ser* um filme em cada aspecto, mas que *enquanto* filme calha de ser ruim. Essa ideia está presente na sugestão de que Orson Welles poderia empregar e de fato empregou a mesma técnica de filmagem com maior panache. Penso que é mais acurado dizer que em um certo aspecto fundamental a película *Lady in the Lake* simplesmente *falha em ser* um filme. Mais especificamente, a película é construída de uma tal maneira que somos incapazes de ingressar na experiência de absorção visual que é uma condição de possibilidade de entrarmos no mundo de um filme — ou para dizer a mesma coisa mais elipticamente: ele falha em sua tentativa de apresentar visualmente um mundo. Concluir simplesmente que é um filme ruim é não perceber o interesse que essa película pode assumir no contexto de uma investigação sobre o tipo de entidades que filme são. Há muitos filmes ruins, mas dificilmente há algum que falhe *nessa* maneira. E não é uma questão simples dizer *como* ou *porque* essa película falha.

Observo *en passant* que não faz parte de minha proposta argumentar que *Lady in the Lake* constitui uma obra de arte esteticamente significativa, uma obra que redunde seja em algo menor, ou maior, do que um filme, seja em simplesmente algo outro do que um filme³¹ — nem argumentar o contrário. O tipo peculiar de interesse que desejo reivindicar em nome desta película para a estética dos filmes não é *enquanto* película que possua um tipo peculiar de mérito estético, mas *enquanto* exemplo filosófico explicado acima — um exemplo que corporifica de uma maneira iluminadora uma certa maneira de recusar o modo normal de apresentar visualmente o mundo narrativo de um filme. Deixe-me ser claro aqui: não desejo negar que há películas esteticamente convincentes — feitas, por exemplo, por diretores tais como Buñuel ou Godard — que empregam convenções visuais que permitem a apresentação de um mundo cinematográfico narrativo convincente em um modo intencionalmente incerto ou intermitentemente não-transparente, com a meta de eventualmente subverter ou chamar atenção para ou de outro modo

³¹ NT: Aqui Conant está usando “filme” no sentido popular explorado em nossa introdução, em um sentido estético, e não naquele ontológico que usa ao longo de seu texto. Quer dizer, Conant não está entrando nos méritos artísticos da película em questão.

neutralizar essas convenções mesmas, assim desfazendo nossa absorção visual no mundo fílmico de uma maneira que é capaz de assumir uma significação estética dentro do contexto do cinema como um todo. Mas *Lady in the Lake* não é uma tal película; ela não interrompe ou intermitentemente subverte a apresentação de um mundo fílmico; antes seu modo de narração visual sistematicamente obstrui a possibilidade de uma certa forma convencional de absorção em seu mundo por quase a totalidade da duração da película.

Se eu pedisse a você que tentasse dizer o que é único quanto a *Lady in the Lake*, sua primeira tentativa poderia muito bem tomar a forma de dizer aquilo que a maioria dos autores de enciclopédias de cinema e guias de filmes dizem sobre a película. Como vimos, em tais livros você encontra frases como as seguintes: “*Lady in the Lake* é uma tentativa de fazer uma película que resolutamente emprega nada mais do que o ponto de vista de primeira pessoa”. Ou: “o filme consiste inteiramente de ângulos de câmera subjetiva”. Mas nenhuma dessas descrições ou qualquer coisa como elas será satisfatória. O problema não é simplesmente que as noções de um “ponto de vista de primeira pessoa” ou um “ângulo de câmera subjetiva” podem ser explicadas em uma variedade de maneiras. O problema mais fundamental é que “planos em ponto de vista” ou “ângulos de câmera subjetiva” nessa película são dissemelhantes de (e de longe muito mais inquietantes do que) aqueles geralmente encontrados em um filme ordinário — isto é, no tipo de película que oferece a possibilidade da experiência estética constitutiva de filmes. Eventualmente, ao tentar iluminar a diferença abismal entre “planos em ponto de vista” ou “ângulos de câmera subjetiva” nessa película e aqueles que são achados em um filme ordinário, espero iluminar o aspecto fundamental daquilo que está envolvido na apresentação e absorção no mundo de um filme. Mas, primeiro, antes de seguirmos adiante considerando o que significa falar de “planos em ponto de vista de primeira pessoa” ou “ângulos de câmera subjetiva”, ocupemo-nos da questão sobre com o que é que tais “planos” ou “ângulos” supostamente contrastam. Nós vimos quão poucas as expressões “ponto de vista subjetivo” ou “ângulo de câmera subjetiva” podem ser. Mas agora perguntemos: o que seriam um ponto de vista ou um ângulo de câmera “objetivos”?

Se eu perguntasse a você qual a diferença entre um “plano em ponto de vista subjetivo” (ou um “ângulo de câmera subjetiva”) e um “plano em

ponto de vista objetivo” ou um “ângulo de câmera objetiva”, então você poderia em resposta dizer alguma coisa assim: “um plano em ponto de vista subjetivo (ou um ângulo de câmera subjetiva) é uma representação exatamente de como as coisas pareceriam se fossem de fato vistas a partir de um ponto de vista de uma pessoa particular, e um plano em ponto de vista objetivo (ou ângulo de câmera objetiva) é como as coisas pareceriam caso vistas de nenhum ponto de vista, ou pelo menos do ponto de vista de ninguém em particular”. Se tomada literalmente mesmo, nenhuma das duas metades dessa resposta resiste satisfatoriamente a escrutínio. A primeira metade dessa resposta — “um plano em ponto de vista subjetivo (ou um ângulo de câmera subjetiva) é uma representação exatamente de como as coisas pareceriam se fossem de fato vistas a partir de um ponto de vista de uma pessoa particular” — é de fato uma primeira tentativa bastante boa de descrição do modo de apresentação visual um tanto único do mundo que encontramos em *Lady in the Lake*. Ela captura uma característica da maneira com que essa película bastante incomum tenta apresentar um “ponto de vista” — uma característica dessa película que radicalmente distingue-a de qualquer filme ordinário. Eis exemplos de planos que encontramos nessa película mas não encontramos em um filme ordinário: a maneira com que vemos parte de um telefone, ou com que a ponta de um cigarro impõe-se na tela, ou a maneira com que a fumaça de cigarro sobe exatamente debaixo do olho da câmera para nosso campo de visão, ou maneira em que nos é proporcionada uma visualização do protagonista apenas quando ele se põe diante de um espelho. Se quisermos ser pedantes, teremos de concluir que, se tomada de modo bastante literal, essa formulação do que é um “ponto de vista subjetivo” não será totalmente satisfatória como uma descrição daquilo que efetivamente vemos em *Lady in the Lake*³². Por exemplo, nosso protagonista parece nunca piscar. Mais sutilmente, quando nos é oferecida uma visualização dele no espelho, o ângulo de seu olhar no espelho tende a estar ligeiramente errado em relação ao que deveria ser caso seu olhar fosse

³² NT: A formulação de “plano subjetivo” não serve totalmente a *Lady in the Lake* porque a película não representaria exatamente como as coisas pareceriam a partir de um ponto de vista de uma pessoa particular. Por exemplo, faltariam piscadas, o ângulo correto de quando nos olhamos no espelho, etc. Ou seja: nem mesmo *Lady in the Lake* seria totalmente subjetivo segundo essa formulação.

coincidir com o nosso (se o olhar da câmera coincidissem de fato com o ponto de vista do personagem, então seríamos regalados com uma visualização da câmera no espelho). Não obstante, “uma representação exatamente de como as coisas pareceriam se fossem de fato vistas a partir de um ponto de vista de uma pessoa particular” parece ser uma descrição bastante boa de (o poderíamos chamar) o ideal regulativo ao qual o modo de apresentação visual em *Lady in the Lake* aspira. Mas é também exatamente essa característica da película que a distingue de quase qualquer outro filme que você já viu; e, como argumentarei mais tarde, é exatamente essa característica da película que inibe nossa absorção em seu mundo. Então essa descrição dificilmente será satisfatória como uma descrição daquilo que geralmente queremos dizer quando dizemos de um plano em um filme ordinário que é em primeira-pessoa ou subjetivo. Porque os planos que encontramos em filmes ordinários que buscamos designar por meio de tal terminologia não são nada como os planos em *Lady in the Lake*.

Voltemo-nos à outra metade de nossa resposta acima: “um plano em ponto de vista objetivo (ou ângulo de câmera objetiva) é como as coisas pareceriam caso vistas de nenhum ponto de vista, ou pelo menos do ponto de vista de ninguém em particular”. Em uma primeira vista, isso é autocontraditório³³. Acaso a ideia mesma de um ponto de vista não

³³ NT:

“Os conceitos de ver e de ponto de vista são vinculados mais intimamente do que por implicação apenas. Ver é ver de um ponto de vista; não há tal coisa como um ver não-perspectivo. Você não pode imaginar, de uma cena representada para você na tela, que você a está vendo, mas não que a está vendo de ponto de vista algum. Imaginar vê-la é imaginar vê-la a partir do ponto de vista definido pela estrutura perspectivada da imagem (CURRIE, Gregory. *Image and mind: Film, philosophy and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 178)”.

Nessa passagem, Currie força o seguinte ponto: ver é sempre ver situado de uma certa posição no espaço, de um certo ponto de vista em um sentido espacial. Ora, a segunda metade da resposta do interlocutor de Conant seria autocontraditória na perspectiva de Currie, já que envolveria uma imagem com uma estrutura perspectivada que não definiria nenhuma posição no espaço do mundo do filme. Essa passagem faz parte de um ataque contra a posição de George Wilson em *Narration in Light* (1986). Wilson grosso modo considera que nós, espectadores, imaginamos ver os seres que habitam o mundo do filme. O argumento de Currie é o seguinte:

pressupõe a ideia de um observador *de quem* ele é o ponto de vista? Acaso a noção de *um ponto de vista que não é o ponto de vista de ninguém em particular* não é uma “noção” que à qual não se pode dar sentido? Ainda assim, se queremos tentar pôr em palavras o tipo de “ponto de vista” que está inteiramente ausente de *Lady in the Lake* e que ocorre frequentemente em todo filme ordinário, é difícil de evitar evocar alguma configuração aparentemente paradoxal de palavras tais como essas.

O problema de tentar dizer o que um “plano de câmera objetiva” envolve é um [problema] com que teóricos do cinema têm lutado. A versão do problema que figura na história da teoria do cinema tende a receber uma inclinação epistemológica. Ela toma a forma de uma questão sobre como o espectador é capaz de *saber* o que está acontecendo em qualquer ponto dado no mundo de um filme. Teóricos do cinema, nesse contexto, permitiram-se ficar perplexos com a questão de saber como é que somos capazes de apreender, enquanto assistimos a um trecho de narração em película fotográfica, o que está acontecendo na narrativa — e como é que muitas vezes somos capazes de saber o que se supõe que

-
1. Se imagino ver alguma coisa em uma imagem, então imagino ver essa coisa de alguma perspectiva;
 2. Se imagino ver alguma coisa em uma imagem de alguma perspectiva, então imagino estar ocupando um ponto de vista do espaço implicado pela imagem;
 3. Não imagino ocupar um ponto de vista do espaço implicado pela imagem quando olho uma imagem.
 4. [2,3] Não imagino ver alguma coisa em uma imagem de alguma perspectiva.
 5. [1,4] Não imagino ver alguma coisa em uma imagem.

Currie quer adiantar sua posição de que nós, espectadores, não imagináramos que vemos os eventos ficcionais filmicos, mas simplesmente imagináramos os eventos ficcionais como tendo lugar no mundo filmico (o que ele chama de um imaginar impessoal). As imagens de cinema seriam signos icônicos que orientariam a imaginação do espectador, mais ou menos como os signos linguísticos em literatura orientariam nosso imaginar o mundo ficcional literário. Para uma resposta de Wilson à crítica de Currie, Cf. WILSON, 2013, pp. 37-42. Para uma reconstrução da posição criticada de Wilson, Cf. MOTTA, Nykolas Friedrich Von Peters Correia. *O que vemos ao ver um filme? Primeira etapa rumo a um panorama da controvérsia Currie-Wilson*. In: LARA, Eduardo, et al (orgs). XVIII Semana Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCRS: volume 3. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, pp.63-79.

saibamos de uma maneira notavelmente imediata e aparentemente sem esforço³⁴. Em discussões teóricas de cinema narrativo clássico, esses problemas tendem a aparecer em conexão com a *montagem*. Foi percebido muito cedo na teoria do cinema que a exposição perspicua da ação narrativa tem de depender da possibilidade cortar de plano a plano. Ao mesmo tempo, as transições entre planos, em várias formas e estilos, pareceram a tais teóricos constituir uma série de rupturas descontínuas de um ponto de vista sobre a ação para outro. Como tais, essas transições, à parte de algum entendimento dos princípios que as une, pareceriam em uma primeira impressão ser ao menos potencialmente interrupções desorientadoras na tentativa do espectador de seguir o progresso dos eventos dramáticos em um filme.

Essa perplexidade sobre ver filmes (como é que o espectador é capaz de seguir a narrativa de um filme) e a perplexidade relacionada sobre edição de filmes (como é possível justapor pedaços de película de uma maneira em que, digamos, elas sejam capazes de formar uma narrativa coerente) são meramente sintomas de uma perplexidade subjacente, comparativamente reprimida, concernente ao que um filme é e aquilo que está envolvido na apresentação do mundo de um filme. Mas por um momento sigamos algumas das mais sofisticadas tentativas de lidar com a perplexidade em sua forma clássica. Isso nos permitirá ver algumas das maneiras com que teóricos inteligentes, quando defrontados com essa perplexidade, quererão dizer algo muito parecido com o que nós queríamos dizer anteriormente, quando tentamos oferecer uma caracterização de um plano de câmera objetiva: a saber, que a fim de construir um tal plano deve-se achar uma maneira de representar como as coisas pareceriam caso vistas a partir um ponto de vista que não é o ponto de vista de ninguém em particular.

Antigamente, quando os filmes ainda eram um fenômeno recente, de modo que ainda não estava fora de moda ser tomado de maravilhamento diante da possibilidade mesma de tais entidades, os primeiros teóricos do cinema maravilhavam-se com o seguinte fato:

³⁴ NT: A partir daqui, até o final deste parágrafo, uma citação sem indicação de uma grande passagem de WILSON, George. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1992, p.51, entremeadas de paráfrases e sinônimos.

quando assistimos a um filme somos sujeitos a interrupções na visualização inteiramente dissemelhantes com qualquer coisa que acontece conosco em uma experiência de percepção normal. Eles repetidamente faziam questões tais como as seguintes: como o espectador tolera e compreende essas intercessões³⁵ abruptas e não-naturais? Quais tipos de mudanças são meramente desorientadores e ininteligíveis e quais conferem modos de orientação e inteligibilidade à narrativa de uma película? Consideremos uma primeira tentativa de resposta a essa questão devida a V.I. Pudovkin. É a seguinte: “[...]os cortes dentro de uma cena devem corresponder às mudanças naturais de um espectador interessado, hipotético, que observa, na hora e no lugar exatos, a ação que vemos retratada na tela[”]”³⁶. Chamemos isso de proposta de Pudovkin³⁷. Ela

³⁵ NT: Aqui o uso da palavra “intercessions” pode gerar dúvida. Afinal, quais intercessões seriam essas? De quem? Por um lado, podemos pensar que Conant usa a palavra no sentido corrente da palavra, como interferência ou intromissão. Tomando a experiência perceptual normal há pouco mencionada como padrão de comparação, poderíamos tomar a experiência do espectador da mudança de tomadas em um filme como uma experiência perceptual que sofre interferências externas. Alguém (quicá o Diretor em um sentido mitológico) alteraria nossa visualização sem que nós ativamente a buscássemos. Por outro lado, podemos pensar que o filósofo usa a palavra no sentido latino de *intercessio*, uma substantivação de *intercedo*, ir ou vir entre, *inter-vir* no sentido atual, existir ou estar entre, *inter-pôr-se* (de acordo com o Dicionário Lewis & Short. Cf. LEWIS & SHORT. *Intercedo*. Acesso em: 13 de setembro de 2018). Aqui não estaria em jogo estritamente o corte entre planos, mas o corte para a interposição de outros planos, o plano *inter-posto* a outros, como, por exemplo, na composição em plano-*contra plano*, na inserção de um *close-up* dramático (o primeiríssimo plano da mão de Wilkes Booth engatilhando a arma que vai matar Lincoln em *The Birth of a Nation*, 1915, dir. D.W. Griffith), na montagem alternada, etc. Nesse segundo sentido, Conant poderia estar ecoando Pudovkin: “a visão anteriormente prevalente (e que é sustentada ainda por alguns) é que o *close-up* é uma ‘interrupção’ do plano longo. Essa ideia é inteiramente falsa. Não é um tipo de interrupção. Representa uma forma apropriada de construção” (PUDOVKIN, 1960, p.68).

³⁶ NT: Aspas adicionadas para marcar uma citação de Conant a Wilson sem indicação no original. A citação provém de WILSON, 1992, p. 51.

³⁷ NT: Aqui Conant segue George Wilson à risca. Bordwell faz uma atribuição parecida a Pudovkin (BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*.

ganhou um número notável de adeptos³⁸. Para muitos, ela pareceu oferecer uma explicação atraente do estilo da assim chamada montagem

Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, p. 9). Mas é possível uma leitura diferente do texto original, *Editing of the Scene* (Cf. PUDOVKIN, 1960, pp. 67-71). Para esclarecer a natureza da montagem, Pudovkin lança mão de uma analogia com a observação direta de um acontecimento. A atenção do observador vai de uma coisa à outra (cortes), apreendendo mais detalhes do que está próximo (close-up), menos daquilo que está longe (plano longo). Pudovkin inclusive chega a mencionar os movimentos corporais de cabeça que seriam feitos no processo. A ênfase da analogia está não tanto na presença física do observador no espaço contíguo ao fato, mas nas mudanças da atenção em sua observação: “o objeto [da montagem] é a mostraçõo do desenvolvimento da cena em alto relevo (*in relief*), por assim dizer, por guiar a atenção do espectador ora para um, ora para outro elemento separado” (PUDOVKIN, 1960, p. 70). Essa passagem tem algo de fenomenológico ou gestáltico. Aquilo que está no foco de atenção como que se destaca do resto, como em alto relevo (quase como em uma relação fundo-figura). A montagem dos pedaços de celulóide “deve corresponder à transferência natural de atenção de um observador imaginário (que, no final das contas é representado pelo espectador)” (PUDOVKIN, 1960, p. 71). É preciso notar que Pudovkin não está falando da perspectiva do espectador ou mesmo para espectadores — ele está falando da perspectiva do montador para montadores. Assim sendo, o papel da figura do observador imaginário não é explicar a absorção visual do espectador ou a apresentação visual do mundo do filme através de um ponto de vista imanente ao mundo do filme. Antes, essa figura serve para orientar a montagem de uma película. Tal como a ideia normativa de que todos os elementos de uma película são significativos recebe uma corporificação na figura mitológica do Diretor como um ponto de focal de intencionalidade para nossos atos de interpretação, uma figura interna à própria interpretação, portanto, o observador imaginário seria uma figura interna à própria montagem do filme, a corporificação da ideia normativa de que todos os elementos de uma película devem ser significativos para o espectador. A figura do observador corporificaria essa ideia normativa como um ponto focal de receptividade, digamos — como aquele que, em busca de significado, interpretará os elementos que estou dispondo ao montar um filme. Talvez Pudovkin pudesse expandir essa ideia a ponto de incluir a própria “montagem interna” do plano através da mise en scène, fotografia, etc, mas ele está enfeitado pela “mística da montagem” como diz Perkins (Cf. PERKINS, 1990, p. 23).

³⁸ NT: Um desses adeptos é certamente Ivor Montagu, tradutor de Pudovkin: “O espectador ideal deve ser um espectador possível idealmente posicionado; o

“invisível” característica da típica película da Hollywood clássica. A tese central subjacente é que um público não nota conscientemente a fragmentação que é imposta por uma montagem judiciosamente invisível, porque dada a maneira em que seu senso de integridade de espaço e tempo deles é mantida, cada novo plano fornece a informação visual demandada e esquematicamente antecipada por “o mecanismo mental normal pelo qual nós alteramos nossa atenção de objeto a objeto na vida real”³⁹.

Essa proposta, todavia, é em muitas maneiras uma descrição melhor do que acontece em *Lady in the Lake* do que em qualquer película ordinária. Em primeiro lugar, ela tende a sugerir que nosso ponto de vista em direção ao mundo de um filme é sempre o ponto de vista de *alguém* no mundo do filme. (Em sua formulação clássica, ela também tendia a sugerir que havia apenas um tal ponto de vista). Mas agora gostaria de considerar ao invés uma objeção ulterior — uma [objeção] que recebe sua formulação mais famosa no texto clássico de Karel Reisz sobre os princípios fundamentais da montagem de cinema. Reisz rejeita a proposta de Pudovkin pela razão de que muitas das transições espaciais instantâneas produzidas por padrões elementares e normais de montagem patentemente não correspondem a nada que um observador singular fixo

impossível desagrada. Você pode sair impune por pouco com um plano de cima de dançarinas rodopiando no palco, porque você poderia estar no alto, na bambolina, mas um plano de baixo de suas saias, fingindo que o chão é feito de vidro, por favor Não!” (MONTAGU, Ivor. *Film World: A Guide to Cinema*. Baltimore: Penguin Books, 1968, p. 141). A posição de Montagu poderia ser classificada na variante “domesticada” dessa proposta, como exposta mais adiante.³⁹ NT: Pelo contexto, Conant parece dar a entender que essa citação é de Pudovkin. Mas não é. É uma frase retirada do livro clássico de Karel Reisz, que será abordado na sequência (Cf. REISZ, Karel. *The Technique of Film Editing*. London: Focal Press, 1960, p. 215). David Bordwell em seu *Narration in the Fiction Film* classifica Reisz como um seguidor da ideia de um observador invisível, alegadamente propugnada por Pudovkin (Cf. BORDWELL, 1985, p. 9). Bordwell não faz a distinção entre a posição de Pudovkin e aquela de Reisz que Conant faz (seguindo os passos de George Wilson). Talvez possamos considerar que a proposta de Pudovkin seria uma espécie da proposta geral de um observador invisível. Embora discordando da proposta de Pudovkin, a proposta de Reisz seria outra espécie do mesmo gênero de proposta.

ou limitadamente móvel poderia alcançar. Em resposta a essa dificuldade, Reisz procede a sugerir sua própria proposta alternativa:

Em vez disso, a meta do diretor é oferecer uma imagem ideal da cena, localizando sua câmera em cada caso em uma posição tal que ela registre o mais eficazmente o fragmento particular da ação ou detalhe que é dramaticamente significativo. Ele torna-se, por assim dizer, um observador ubíquo, dando ao público a cada momento da ação o melhor ponto de vista possível. Ele seleciona as imagens que considera mais reveladoras, em desconsideração do fato de que nenhum único indivíduo poderia ver a cena nessa maneira na vida real⁴⁰.

Há um número de expressões nessa formulação que parecem puxar em direções diferentes. Não obstante, tomada como um todo, é uma primeira tentativa imensamente sugestiva e útil de uma descrição de parte do que compõe a apresentação do mundo de um filme e, assim, de parte do que está ausente em *Lady in the Lake*. Primeiro, temos aqui a ideia de que o diretor deveria ter como meta “oferecer uma imagem ideal da cena”. Isso sugere que a imagem assim apresentada ao longo do curso de todo o filme não deve ser simplesmente identificada com uma imagem efetiva ou um conjunto de imagens experimentadas pelos vislumbrados habitantes possíveis do mundo do filme, tomados individualmente ou coletivamente. Segundo, Reisz diz que o diretor deve “[localizar] sua câmera em cada caso em uma posição tal que ela registre o mais eficazmente o fragmento particular da ação ou detalhe que é dramaticamente significativo”. Isso permite que o ponto de vista da câmera de vez em quando coincida com aquele de alguém no mundo da película sem requerer que nosso ponto de vista rumo em direção a esse mundo permaneça assim confinado a tais pontos de vista comparativamente imanentes. Mais sugestivamente ainda, Reisz adiciona — lidando com a perplexidade daquilo que está envolvido nesses momentos em que nos é oferecido um modo de apresentação “objetivo” do mundo de um filme — há “um observador ubíquo, dando ao

⁴⁰ NT: REISZ, 1960, p. 215.

público a cada momento da ação o melhor ponto de vista possível”. Isso é certamente uma proposta comparativamente promissora, pela razão de que encaixa muitos fatos sobre onde a câmera está localizada no registro de um filme que a proposta de Pudovkin é obrigada a negligenciar. Mas não é completamente satisfatória. A ideia de um observador ubíquo — como nossa ideia anterior de um um ponto de vista que não é o ponto de vista de ninguém em particular — beira ao absurdo. Isso envolve não apenas uma alegação comparativamente modesta de que o ponto de vista em questão não deve ser identificado do começo ao fim com como as coisas possam aparecer a alguém no filme; mas, como Reisz diz, “nenhum único indivíduo *poderia* [itálico de Conant] ver a cena nessa maneira na vida real”. De fato, parte daquilo que Reisz diz, bastante astutamente em minha perspectiva, parece requerer que aquilo que deve estar em jogo aqui é a ideia de um observador cujo ponto de vista é bastante dissemelhante àquele de qualquer observador do qual nós podemos formar uma concepção coerente. Mas o conceito de um observador do qual não podemos formar uma concepção coerente ameaça de falhar em ser em absoluto um conceito de um observador — ideal, ubíquo, ou de outra espécie.

Pode-se tentar salvar a sugestão de Reisz domesticando-a na ideia de um observador imaginário, mas, não obstante, imaginável⁴¹. Um observador “ubíquo” e “ideal” é talvez [“]um observador que está livre de todas as limitações mais grosseiras da percepção corporificada [efetiva] [”]⁴². George Wilson pergunta prestativamente com respeito a essa maneira de dar conteúdo à sugestão de Reisz:

Acaso é parte da ideia que supõe-se que membros do público vejam uma série de planos como representando o campo visual do observador de Reisz, de modo a identificarem sua percepção e atenção com aquelas desse observador ficcional? Em outras palavras, por acaso todas essas películas têm, nesse sentido, um narrador visual que media a ação

⁴¹ NT: Imaginável, porquanto concebível.

⁴² NT: Aspas adicionadas para marcar uma citação de Conant a Wilson sem indicação no original. A citação provém de WILSON, 1992, p. 52.

de uma maneira que é normalmente oculta⁴³?
Certamente, alguma coisa como isso é um clichê de muito da escrita sobre cinema: a câmera é ou tem um olho, e a imagem na tela é entendida como seu produto fenomenológico⁴⁴.

Compartilho do ceticismo de Wilson quanto a se a ideia em voga de que a câmera é ou tem um olho (e a ideia relacionada que a imagem na tela deve ser entendida como seu produto fenomenológico) podem fazer justiça ao modo de apresentação característica de um típico plano de câmera (assim chamada) “objetiva”. Uma tal explicação tende a sugerir que a principal diferença entre o modo de apresentação de um mundo em um filme ordinário e aquele em *Lady in the Lake* é meramente de grau, e não de tipo: é apenas que o ponto de vista do narrador objetivo em um filme é tal que o observador é capaz de saltar por aí muito mais do que qualquer observador possível jamais poderia, capaz de saltar tão alto ou tão longe que nenhum observador real poderia sequer alcançá-lo. Uma tal consideração, Wilson argumenta, é incapaz de fazer justiça a (aquilo que ele, sugestivamente, chama de) “a transparência da imagem cinematográfica⁴⁵”. E é isso que nós devemos entender, se quisermos compreender o modo no qual o filme nos proporciona visões parciais de um mundo. Wilson também está certo, penso eu, em insistir que a

⁴³ NT: “No grau zero [de narratoreidade, *narratorhood*] nós temos o modo transparente ou impessoal de narração associado com uma voz anônima ou com um narrador dissimulado (oculto (*effaced*), imperceptível) vindo de lugar nenhum (*nowhere*) e anunciando categoricamente que ‘era uma vez...’” (MARGOLIN, Uri. *Narrator*, In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press, §13. Disponível em: <hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narrator&oldid=2046>. Acesso em: 20 de outubro de 2018). O próprio George Wilson posteriormente define o narrador oculto como uma criatura “cujo único modo de ser [é], no final das contas, auto-ocultamento (*self-effacement*) [...] [uma] agência narradora mínima em narrativas ficcionais literárias em que a narração está na terceira pessoa, [é] epistemicamente sem restrições, impessoal, e de outro modo recessiva” (WILSON, 2013, p.113).

⁴⁴ NT: WILSON, 1992, p. 52.

⁴⁵ NT: Cf. WILSON, 1992, p.58.

sugestão original de Reisz é consideravelmente mais paradoxal do que a leitura domesticada dela concede: “Reisz parece encarar o público como visualizando — quer dizer, compartilhando da mesma visualização — de uma cena que é paradoxalmente sentida como estando bem diante de si e ainda assim existindo em seu próprio sistema de espaço impenetrável”⁴⁶. Isso sugere que em um plano “objetivo” aquilo que nos é oferecido não é uma visualização da cena de um ponto de vista possível, mas praticamente inalcançável, mas ao invés alguma coisa ainda mais paradoxal — alguma coisa que poderíamos chamar de “visão de lugar nenhum”. Essa é uma configuração de palavras que filósofos algumas vezes lançam mão na tentativa de explicar o conceito de objetividade. Tenho pouca simpatia às visões filosóficas que resultam de tentativas de dar sentido a essa configuração de palavras. Mas aquilo que a frequência de tais tentativas de fato atesta é uma atração profundamente arraigada de nossa parte por uma certa *fantasia* do que objetividade deveria implicar. Apesar de poder ser o caso que não se possa dar sentido completo à concepção resultante, não se segue que tal concepção — por mais incipiente que seja — não tenha papel algum na constituição de nossa experiência estética dos mundos narrativos aos quais temos acesso ao ler um romance, ao sentar em um teatro, ou ao assistir a um filme. Então não é necessariamente uma objeção a uma explicação de nosso modo de acesso ao mundo de um filme que [ela] envolve um paradoxo. Mas tal explicação deve ser capaz de se bancar: deve ser capaz de iluminar como o paradoxo que coloca se torna esteticamente fecundo — como pode resultar em formas de experiência estética. Não é acidente que algumas das considerações mais sugestivas e úteis que temos do modo de apresentação do mundo de um filme são aquelas que não recuam em cortejar o paradoxo. Eis Jean Mitry fazendo uma tentativa em nosso tópico:

Graças à mobilidade da câmera, à multiplicidade de planos, eu estou em todos lugares de uma vez só ... Eu sei que estou no cinema, mas eu sinto que estou no mundo oferecido ao meu olhar, um mundo que eu experimento “fisicamente” enquanto identifico-me com um ou com outro personagem no drama – com

⁴⁶ NT: WILSON, 1992, p.53.

todos eles, alternadamente. Isso finalmente significa que no cinema eu estou simultaneamente nesta ação e fora dela, neste espaço e fora deste espaço. Tendo o dom da ubiquidade, eu estou em todos os lugares e em lugar nenhum⁴⁷.

Qual é essa ideia de ponto de vista que parece pressupor um espectador que está de uma só vez em todos os lugares e em lugar nenhum? E o que significaria ter clareza sobre uma tal noção — uma que parece ser em sua essência paradoxal? Este tanto deveria estar claro por agora: não podemos dar sentido a um filme a menos que sejamos capazes de discriminar que um plano particular de alguma coisa representa um ponto de vista em direção a ela que não deve ser identificado com aquele de alguém no mundo do filme, e que sejamos capazes de discriminar, em contraste com tal plano, que um plano subsequente deve ser assim identificado, e que possamos discriminar, em contraste com ambos esses casos, que um plano ainda mais ulterior representa alguma coisa completamente mais “subjativa”, e assim por diante, em maneiras amplamente divergentes e sempre ramificantes. E este tanto também deveria estar claro por agora: os casos de imagens na tela do último tipo, assim chamado “subjetivo” — casos que buscam representar episódios de sonho, alucinação, memória visual não confiável, e assim por diante — podem apenas ocorrer inteligivelmente como segmentos que são apreensíveis como subjetivos se eles ocorrerem no contexto de um espaço de contrastes significativos com outros segmentos ulteriores que são apreensíveis como modos de apresentação do mundo do filme comparativamente “objetivos”.⁴⁸ “É esta

⁴⁷ NT: Tradução presumivelmente de Conant do original francês. Cf. MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma. I Les structures*. Paris: Editions universitaires, 1963, p. 179. Para a tradução em inglês já citada, Cf. MITRY, 1997, p. 80.

⁴⁸ NT: Apesar das críticas a Mitry, a posição do teórico francês é muito semelhante, quiçá idêntica, a essa exposta por Conant: “a imagem subjetiva não é, nunca, mais do que um complemento a outra imagem. Ela tem significado apenas na medida se relaciona com um personagem já objetivamente descrito e localizado. Eu posso ver ‘o que Pierre vê’ apenas se já vi Pierre, e posso compartilhar de seu ponto de vista apenas se consigo relacioná-lo a ele, reconhecendo-o como seu” (MITRY, 1997, p. 209).

‘objetividade’ na representação visual da ficção narrativa que queremos entender mais claramente. O que consideramos que é objetivo na maneira em que a tela e suas imagens apresentam os fatos narrativos?”⁴⁹. Wilson tenta responder a essa questão como segue:

A resposta, acredito, é dada por uma analogia famosa. No modo objetivo que é primário para a narração clássica, a tela é experimentada como uma janela ou abertura retangular que dá de frente para o mundo secundário do filme. É para ser, em um novo sentido, uma janela-quadro⁵⁰ posta diante das localidades dentro desse mundo. A tela é para ser tomada como uma transparência quase perfeita entre o público e os objetos e eventos ficcionais que ele vê (...). Um mundo ficcional do cinema é essencialmente um mundo visível e aquilo que é apresentado nas imagens é para ser a aparência visual imediata, intersubjetiva dos objetos e eventos ficcionais na medida em que sua aparência é manifestada para uma posição dentro do espaço aparentemente real do mundo⁵¹.

O problema mais óbvio com essa sugestão é um que também assola a proposta de Pudovkin: nós parecemos estar lidando com uma janela quadro que possui propriedades notáveis: “A janela tela é notavelmente — para usar a palavra de Reisz — ubíqua. As visualizações que são entregues ao público mudam frequentemente, abruptamente e descontinuamente, e as mudanças são sentidas como guiadas por uma mente que não a sua”⁵².

⁴⁹ NT:WILSON, 1992, p. 53.

⁵⁰ NT: *Picture Window* é um tipo de janela fixa, com um painel de vidro que não se abre, e com molduras grossas. A janela tem a aparência de um quadro (donde seu nome), como se fosse uma paisagem emoldurada. Aqui Wilson joga com a palavra “picture”, figura, imagem (“pictures”, de “moving pictures”, também é outro nome para o cinema). A ideia aqui é que a tela é uma espécie de janela de imagens ou janela-imagem. Minha tradução tenta reproduzir esse jogo, mas a partir da ideia de quadro (o quadro pintado, o quadro cinematográfico).

⁵¹ NT: WILSON, 1992, pp.53-54.

⁵² NT: WILSON, 1992, pp.54-55.

Essas propriedades da janela quadro cinematográfica pareceriam colocar uma tensão insuperável na analogia inicialmente aparentemente direta que fora pensada para iluminar o fenômeno em questão. Mas, ao invés de me preocupar com esse ponto, gostaria de focar em uma inadequação mais sutil e fundamental da proposta de Wilson — uma que de modo algum é única dela — de fato, uma [inadequação] que ela compartilha com as propostas de Pudovkin e de Reisz. Uma maneira maldosa de apresentar aquilo que será minha eventual objeção fundamental à proposta de Wilson seria dizer que é insuficientemente respeitosa com o paradoxo que espreita no coração da noção de um plano de câmera objetiva. Ao tentar progredir nas sugestões de pensadores como Reisz e Mitry, Wilson dá um passo na direção errada, ao tentar deixar claras na maneira errada coisas que são obscuras em suas formulações.

Primeiro, todavia, preciso chamar atenção a uma das características de *Lady in the Lake* que mais radicalmente diferencia-o de qualquer filme ordinário — a qual está essencialmente conectada com porque seus planos ostensivamente “subjetivos” ou “em primeira pessoa” são tão inteiramente dissemelhantes às contrapartes imediatamente convincentes de tais planos que predominam em qualquer outro filme ordinário. Os personagens (ou deveríamos dizer: os atores?) em *Lady in the Lake olham diretamente* nos olhos do espectador (ou deveríamos dizer: no olho da câmera?). Eles visualmente endereçam-se diretamente ao observador da película; seu olhar é experimentado por um espectador como reconhecendo sua presença — a presença de um espectador que está situado do outro lado da tela. Nós estamos acostumados a encontrar tais olhares diretos de âncoras de noticiários de TV e de crianças pequenas em filmes caseiros (que estão sendo talvez instruídas por um membro da família que filma “Olhe para a câmera, olhe para a câmera!”). Por que deveria importar tão tremendamente para a possibilidade do tipo de experiência estética que permite o desvelamento do mundo de um filme que seja o caso de que o espectador nunca seja diretamente implicado visualmente nessa maneira? Esse é um assunto que ainda não estamos bem preparados para lidar.

Gostaria de notar neste contexto que não há nada em nenhuma das propostas que consideramos até aqui que de algum modo exclua ou mesmo desencoraje uma tal implicação visual direta. A proposta de Pudovkin pareceria quase exigir a possibilidade de um tal modo de endereçamento.

As propostas de Reisz e Wilson são mais adequadas pela razão de que elas ao menos parecem afastar-se da postulação de uma tal exigência. Mas elas não fazem nada para impossibilitar ocorrência de um tal modo de endereçamento. Se aquilo que é exigido é simplesmente o observador ideal e ubíquo de Reisz e nada mais, então por que os atores pegos no meio do drama que esse observador contempla não calham de ocasionalmente olhar diretamente em sua direção? Se isso é suficiente para dar conta da possibilidade da “objetividade na representação visual da ficção narrativa” dizer, como Wilson faz, que a tela “deve ser tomada como uma transparência quase perfeita entre o público e os objetos e eventos ficcionais que ele vê”, então por que não deveria ocasionalmente acontecer de aqueles que vivem do outro lado dessa transparência olharem direto em nossos olhos, como os personagens de *Lady in the Lake* nunca param de fazer? E por que fazerem isso sem cessar em *Lady in the Lake* deveria ser tão profundamente disruptivo de nossa experiência estética do mundo que habitam? Por que tal modo de endereçamento inibe que nos tornemos visualmente absorvidos em seu mundo narrativo?

É aqui que Diderot é útil. Diderot começa não com a questão da absorção do observador de uma pintura, mas com uma questão diferente: o que é requerido para a representação visual bem sucedida de um observador absorto? Ele começa não com o tópico da absorção em uma representação, mas com o tópico da representação da absorção. Para Diderot, a representação persuasiva da absorção implica evocar a perfeita indiferença µde uma figura ou grupo de figuras a tudo menos objetos de sua absorção. Esses objetos não incluem o observador diante da pintura. Desse modo, a figura ou as figuras devem parecer indiferentes à presença do observador se a ilusão de absorção deve ser sustentada. Mais ainda, Diderot pensou que um princípio similar vigorava no teatro: uma representação convincente de eventos dramáticos no palco deve suceder de tal maneira que os atores nunca reconheçam a presença de um público diante deles⁵³. Aqui estão algumas tentativas da parte de Diderot de expressar a demanda em questão:

⁵³ NT: Aqui Conant não “dá nome aos bois”, mas ele está se referindo àquilo que tradicionalmente é chamado de “quarta parede” (talvez não o faça para não ter de arcar com o peso da tradição, para bem ou para mal). Ora, embora Diderot seja considerado o grande proponente da ideia de quarta parede, é preciso assinalar

Embora uma obra dramática é feita para ser representada, é necessário que autor e ator esqueçam o observador⁵⁴.

Quer você componha quer você atue, não pense no observador mais do que se ele não existisse. Imagine,

pelo menos um antecessor e um sucessor seu. O antecessor é o abade d'Aubignac, François Hédelin:

“toda a performance dramática é minuciosamente construída a fim de ser testemunhada de uma perspectiva que ela simultaneamente nega. É precisamente a fim de ganhar o envolvimento intelectual e emocional dos espectadores que o teatro deve oficialmente repudiar sua presença. Então o que isso significa para o espectador d'Aubignac, que é tanto interpelado quanto banido no mesmo movimento? Implicado no mundo em cima do palco (within the onstage world) como um sujeito percipiente (perceiving subject), mas efetivamente ausente dele de qualquer maneira física ou objetiva, a posição do espectador dentro da ficção dramática pode parecer uma [posição] de pura subjetividade cartesiana. Em outro nível, todavia, a ilusão dramática de D'Aubignac é profundamente anti cartesiana, já que implica aceitar a ilusão (impossível para Descartes) de sua própria inexistência” (HARRIS, Joseph. *Inventing the Spectator: Subjectivity and the Theatrical Experience in Early Modern France*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 55”).

O sucessor de Diderot é o já mencionado André Antoine, que inovou o teatro francês na segunda metade do século XIX, levando-o a uma direção mais naturalista. Antoine endossou a quarta parede tanto na teoria quanto na prática, inclusive no cinema, ao qual teve de recorrer, já mais velho, para pagar suas dívidas no teatro: “Tal como no teatro seria necessário conseguir totalmente que os atores consentissem, tomando a quarta parede como verdadeira, em viver no conjunto dos meios, no lugar de voltarem-se sem cessar para o público; igualmente se tornará necessário que os artistas de cinema se obriguem a ignorar o cinegrafista, ao contrário, é ele que deve lhes seguir passo a passo, surpreender todas suas fisionomias” (ANTOINE. André. *Propos sur le cinématographe*. In: 1895, revue d'histoire du cinéma, n°8-9, 1990, p.30).

⁵⁴ NT: Conant usa a tradução de Michae Fried da passagem de Diderot. Para o original, Cf. DIDEROT, Denis. *De La Poésie Dramatique*. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres esthétiques*. Paris: Classiques Garnier, 1994, xi, p. 230. Para a tradução, Cf. FRIED, 1988, p. 94.

na beirada do palco, um muro alto que lhe separe da orquestra. Atue como se a cortina jamais subisse.⁵⁵ Em uma performance dramática, o espectador não tem mais importância do que se não existisse. Há alguma coisa aí que é dirigida a ele? Então o autor desertou do seu tema e o ator saiu de seu papel. Ambos descem para fora do palco. Vejo-os ambos no fosso e enquanto a declamação durar, no que me concerne, a ação está suspensa, e o palco permanece vazio⁵⁶

Essa última observação captura satisfatoriamente um aspecto da experiência de um espectador de *Lady in the Lake*. No drama da película, o espectador não mantém sua posição usual (de “não [ter] mais importância do que se não existisse”); em vez disso, tudo parece endereçar-se diretamente a ele. Com exatamente o resultado que Diderot prevê: o modo de endereçamento direto estiliza a possibilidade do observador tornar-se visualmente absorvido no mundo da narrativa no modo padrão desejado. O diretor parece ter desertado de seu tema e os atores terem saído de seus papéis. Todos eles parecem descer do mundo do filme — ou melhor: a possibilidade da apresentação visualmente eficaz de um tal mundo parece se desintegrar completamente. O mundo narrativo do filme é esvaziado; ele ameaça colapsar em nosso mundo⁵⁷. Uma crítica comum de *Lady in the Lake* é dizer que envolve um bocado de má atuação. Isso falha, suspeito, em apontar exatamente aquilo que realmente perturba quando se é sujeito às performances dos atores nessa película. Não penso que a atuação seja pior do que em muitas películas hollywoodianas

⁵⁵ NT: Conant usa novamente a tradução de Fried. Para o original, Cf. DIDEROT. *De La Poésie Dramatique*, xi, p. 231. Para a tradução, Cf. FRIED, 1988, p. 95.

⁵⁶ NT: Conant não usa a tradução de Fried. Para o original, Cf. DIDEROT, Denis. *Entretiens sur le Fils naturel*. In: DIDEROT, Denis. *Œuvres esthétiques*. Paris: Classiques Garnier, 1994, Second Entretien, p.102. Para a tradução de Fried, Cf. FRIED, 1988, p. 94.

⁵⁷ NT: Em outras palavras, a ausência de uma quarta parede faz as demais paredes do mundo do filme colapsarem. O mundo fílmico implode com uma tal falha estrutural.

mediócras, que são de longe bem menos disruptivas de nossas capacidades para a apreciação cinematográfica. Mais ainda, as estrelas nessa película são todos atores que desempenham suas funções admiravelmente em outros filmes em que aparecem. O cerne de verdade contido nessa crítica comum da película tem de ser reformulado a fim de levar em consideração as maneiras em que ela inibe nossa capacidade de absorção cinematográfica. Por endereçarem-se diretamente a nós, os atores subvertem nossa capacidade de apreendê-los como personagens habitando o mundo narrativo de um filme. Essa subversão de nossa capacidade para a apreensão visual da narrativa do filme tem alguma coisa em comum com a experiência estética de má atuação: em ambos os casos nossa atenção é atraída intrusivamente para o ator de um modo que eclipsa nossa capacidade ver através das suas ações, para as do personagem. Mas isso acontece por razões muito diferentes em uma película em que a atuação é simplesmente ruim e uma em que — tal como *Lady in the Lake* — há um desbaratamento das condições de possibilidade de uma apresentação visual convincente do mundo de um filme. Michael Fried diz:

[as obras de Diderot] ... demandaram... a ilusão de que o público não existia, que ele não estava de fato lá ou ao menos que não fosse levado em consideração. Na ausência dessa ilusão nenhuma quantidade de realismo poderia fornecer a experiência que Diderot buscou⁵⁸.

Essa alegação (quaisquer que sejam seus méritos dentro da teoria da pintura) expressa algo que se aproxima de uma lei básica que governa a apresentação do mundo de um filme. Nenhuma quantidade de realismo esbanjado nos *sets* de filmagem, investido na qualidade da cinematografia ou alcançado na performance dos atores em uma película pode restaurar a ilusão de mundidade que é esfacelada através de uma falha sistemática de respeitar uma ficção suprema subjacente que é uma condição de possibilidade constitutiva da apresentação de um mundo filmico: a saber, que o ponto de vista do espectador em direção ao mundo do filme não existe como uma posição dentro do espaço do mundo do filme. Na teoria

⁵⁸ NT: FRIED, 1988, p.96.

de Diderot da pintura, a injunção em questão (isto é, o observador não existe) funciona como um princípio regulativo da excelência estética; no reinado dos filmes, no caso padrão, ela opera como um princípio constitutivo do meio.

Note, todavia, quão inteiramente paradoxais são as injunções de Diderot ao ator: se o ator fosse fazer tal como Diderot diz, se ele fosse simplesmente agir como se o público não existisse, então não haveria razão para ele não perambular fora do palco, ou baixar sua voz abaixo do limite audível, ou ficar de uma maneira (ou em um lugar do palco) que torna seus gestos mais significativos dramaticamente invisíveis ao público. Qualquer tentativa da parte do ator de tomar o conselho de Diderot literalmente em absoluto iria redundar em catástrofe dramática instantânea⁵⁹. E o mesmo vale a muito de seu conselho ao pintor. Se o pintor fosse simplesmente representar a ação visual da narrativa de uma pintura dramática de uma maneira que de modo algum levasse em conta seu efeito naquele que a vê em frente à tela, então o resultado falharia em

⁵⁹ NT: É por isso que Eisenstein considera que os escritos de Diderot fazem a “antecipação de um teatro que não pode se realizar senão graças a seu descendente natural, o cinema” (EISENSTEIN, 1986, p 78). O cinema é filho natural do teatro (uma referência a e trocadilho com a obra de Diderot), não porque seria um bastardo seu, como se considerava então (um teatro piorado para as massas, digamos), mas porque realizaria certas possibilidades apenas divisadas com ele: “o cinematógrafo é, justamente, o único domínio onde podem se realizar os sonhos daqueles que sonhavam sobre uma ‘quarta parede’ irrealizável no teatro” (EISENSTEIN, 1986, p. 87). A quarta parede, como um modo de representação ficcional naturalista em que se apresentaria a vida de personagens com verossimilhança, como se ela transcorresse diante dos olhos do público (como que capturada em flagrante), seria uma dessas possibilidades: diante da câmera, “o ator, que não está mais limitado pelas dimensões do palco, não é mais obrigado a falar alto ou voltar-se para os espectadores, ele tem a possibilidade de se expressar, de se deslocar, de agir em função da necessidade interior e da interação com o parceiro [de palco]” (ALTACHINA, Véronika. *Eisenstein, lecteur de Diderot*. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 50, 2015, p. 163). Ademais, o cineasta soviético considera que Diderot antecipa com suas ideias, não apenas a montagem cinematográfica como envolvendo uma mudança instantânea de ponto de vista (Cf. EISENSTEIN, 1986, p. 95), mas a montagem invisível e até mesmo movimentos de câmera como o *travelling* (Cf. EISENSTEIN, 1986, pp. 92-3).

alcançar as formas mesmas de inteligibilidade radical que Diderot demanda de uma pintura dramática bem sucedida. Um pintor obviamente tem de levar em conta como a pintura parecerá a alguém que a vê. Uma pintura dramática, de acordo com Diderot, deve possuir um tipo de unidade pictórica que possa ser apreendido em um relance, em um único *coup d'œil*. Essa demanda de Diderot sobre a representação pictórica do drama — que a imagem como um todo seja instantânea e radicalmente inteligível — vem a alcançar uma medida de realização além dos sonhos mais loucos de Diderot em (aquilo que Wilson chama de) “a transparência da imagem cinematográfica” no cinema narrativo clássico. Mas, tanto na pintura dramática quanto nos filmes, um tal modo de transparência só pode ser alcançado através de um modo de representação que repousa em uma apreciação meticulosa de como as coisas no quadro ou na tela serão esquematizados por um observador de tais imagens.

Eu disse antes: qualquer tentativa da parte do ator de tomar o conselho de Diderot literalmente em absoluto iria redundar em catástrofe dramática. Isso pode sugerir que há uma maneira mais figurativa ou metafórica de explicar as observações de Diderot sobre o tópico. Mas isso não está certo. Não se pode alcançar um pleno entendimento da lógica da demanda em questão a menos que primeiro se tente entender as razões de porque qualquer tentativa de uma formulação concisa dessa demanda irá inevitavelmente corporificar um elemento de paradoxo. Fried tenta explicar o paradoxo em questão como segue:

[O] reconhecimento de que pinturas são para serem vistas e, portanto, pressupõem a existência de um observador levou à demanda para a atualização de sua presença: uma pintura, insistiu-se, tinha de atrair o observador, pará-lo em frente de si mesma, e mantê-lo ali em perfeito transe de envolvimento ... foi apenas por negar a presença do observador que isso pôde ser alcançado: apenas por estabelecer a ficção de sua ausência ou inexistência pôde seu posicionamento efetivo e cativação diante da pintura ser assegurada.⁶⁰

⁶⁰ NT: FRIED, 1988, p.103.

O pintor deve apresentar as coisas de um modo que é controlado pela ambição de representar um mundo que em todo lugar registre *a ausência do olhar de um observador*; e a medida do sucesso de um tal modo de representação é constituído pelo grau do poder da pintura *de exercer um certo efeito sobre o observador*: a saber, o efeito tripartite de atrair, parar e cativá-lo.

Uma maneira de chamar a atenção ao caráter inteiramente paradoxal dessa demanda é explorar aspectos de sua contraparte [cinematográfica], já que ela funciona como uma condição na apresentação do mundo de um filme. Uma manifestação da demanda paradoxal em questão pode-se ver surgir em uma forma especialmente aguda se considerarmos o que está envolvido na problemática da atuação para filmes. Um ator aspirante de filmes é repetidamente instruído (em termos mais ou menos opostos àqueles gritados pelos pais filmando suas crianças em um filme caseiro): “Não olhe para a câmera!”. Ele deve nunca olhar diretamente para a lente da câmera. Uma habilidade relacionada que é muitas vezes de difícil aquisição para os atores de filme inexperientes é a seguinte: deve-se ser capaz de permitir que seu olhar faça um movimento panorâmico gradual através de uma sala sem registrar visualmente, mesmo que momentaneamente, o olhar da câmera. Isso requer a supressão de um profundo instinto humano natural. A tendência é, mesmo sem o perceber, que o seu olhar, na medida em que passa pela câmera, ainda que muito momentaneamente, registre visualmente o olhar do observador. Mas se dizemos para um ator aspirante: “Esqueça da câmera! Aja como se a câmera não existisse!”, ele deve saber como entender nossa injunção. Aquilo que o ator deve aprender a fazer é algo ainda mais paradoxal e difícil do que esquecer a câmera: ele deve aprender a sempre estar consciente de precisamente onde a câmera está e de exatamente como ele se comporta com respeito a ela — o teste para saber se ele alcançou plenamente esse modo de consciência consiste em que, esse modo sendo o caso, nada do que o ator faça, nem mesmo um relance ou uma expressão facial, ofereça qualquer indicação de sua consciência controlando a presença da câmera, cuja ausência cada relance e gesto seu serve para declarar.

A realização de um tal modo de comportamento *vis-à-vis* a câmera da parte de um ator de filme é um aspecto local daquele paradoxo fundamental mais global que repousa no coração da apresentação do mundo de um filme: a saber, que o modo padrão de desvelamento de um tal mundo consiste em uma visualização dele enquanto aparece da visão a partir de lugar nenhum. A fantasia da possibilidade de um tal modo de desvelamento é o mito constitutivo do meio do filme; e a corporificação prática de um tal mito nas convenções clássicas da narração visual fílmica constitui a condição de possibilidade de um tipo particular de um modo de experiência estética *sui generis* — uma de atração, fixação e cativação do observador — que é aquilo que assistir a um filme é. É um modo de experiência que se tornou tão natural a ponto de ser difícil para nós alcançarmos um entendimento reflexivo da peculiaridade e complexidade de sua constituição. Eis porque ver *Lady in the Lake* pode servir como um meio de esclarecimento filosófico: por engendrar em nós um tipo bastante particular de estado de frustração esteticamente interessante — um [estado] que é produto da falha sistemática dessa película em respeitar as condições de possibilidade desse modo de experiência estética de outro modo tão prontamente disponível. A película ajuda a tornar visíveis aspectos da constituição desse modo de experiência que de outro modo permanecem invisíveis para nós, ajudando-nos assim a apreciar a extraordinariedade de um modo de experiência que passou a parecer tão ordinário para nós.

Filosofia do Cinema¹

Thomas Wartenberg

A filosofia do cinema está hoje firmemente estabelecida como um subcampo da filosofia da arte. Embora filósofos figurem entre os primeiros acadêmicos a publicar estudos sobre esta nova forma de arte desde as primeiras décadas do século vinte, a área não experimentou crescimento significativo até os anos 1980, ocasião em que houve uma espécie de renascimento. Há várias razões para esse recente crescimento. Sobre isso, porém, é suficiente dizer que mudanças ocorridas tanto na filosofia acadêmica quanto no papel cultural dos filmes obrigaram os filósofos a tomar o cinema seriamente, isto é, como uma forma de arte equiparada com outras artes tradicionais, como o teatro, a dança e a pintura. Em consequência disso, veio à tona um interesse no cinema enquanto objeto de reflexão filosófica, e a filosofia do cinema tornou-se uma importante área de pesquisa em estética.

Este capítulo está organizado em torno de uma série de questões que são centrais para a filosofia do cinema. Estas questões exploram diferentes aspectos do cinema enquanto meio artístico, ilustrando a amplitude dos assuntos que se manifestam no interior desse campo de estudos.

¹ Verbetes traduzido por Daniel Temp e revisado por Flavio Williges e, conforme protocolo dos editores da *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, revisado e autorizado para publicação com as correções sugeridas por Elaine Indrusiak do Departamento de Línguas Modernas da UFRGS, a partir do original disponível no endereço: <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/film/>. Informamos que os verbetes da Stanford são atualizados ocasionalmente e a tradução aqui publicada seguiu a edição do inverno de 2017. Agradecemos ao autor Thomas Wartenberg e aos editores da Stanford Encyclopedia of Philosophy, especialmente ao Prof. Edward N. Zalta, pela cessão de direitos autorais à presente edição.

1. A ideia de uma filosofia do cinema

Antes de nos aprofundarmos em questões mais específicas, existem duas características da filosofia do cinema que precisam ser discutidas. A primeira é a seguinte: os acadêmicos de cinema que não são filósofos profissionais têm feito muitas contribuições para a área (ver, por exemplo, CHATMAN (1990) e SMITH (1995)), o que a distingue de muitas outras disciplinas filosóficas. Quer dizer, enquanto físicos frequentemente escrevem sobre filosofia da ciência, a disciplina acadêmica de filosofia da física é dominada por filósofos profissionais— coisa que não ocorre na filosofia do cinema. Por causa disso, neste capítulo o emprego da expressão “filósofo do cinema” terá largo alcance, pretendendo incluir todos aqueles interessados em questões teóricas sobre o cinema.

A segunda peculiaridade é que no interior dos estudos sobre o cinema – enquanto área institucionalizada de estudos acadêmicos – há um subcampo chamado *teoria do cinema*, e esse subcampo se sobrepõe significativamente à filosofia do cinema, ainda que a maioria de seus profissionais trabalhem com suposições filosóficas decisivamente diferentes daquelas com que trabalham os filósofos do cinema anglo-americanos. No decorrer deste capítulo, devo incluir ambas as áreas sob a rubrica de filosofia do cinema, muito embora eu enfatize sobretudo as contribuições dos teóricos anglo-americanos e ocasionalmente as distinga da teoria do cinema praticada no âmbito dos estudos acadêmicos. Uma das características da filosofia enquanto disciplina é o questionamento sobre seu próprio fundamento e sobre sua própria natureza. A filosofia do cinema partilha essa característica com a área à qual pertence. Não por acaso, a primeira questão de que a filosofia do cinema deve tratar diz respeito aos fundamentos necessários para sua própria existência – o que não envolve apenas a questão sobre como a área deve ser, mas também a questão sobre se, afinal de contas, essa área tem alguma razão para existir.

Além dos estudos empíricos realizados sob a égide dos estudos acadêmicos sobre o cinema, existe a necessidade de uma disciplina filosófica específica dedicada ao cinema? Por mais que essa questão nem sempre tenha recebido a devida atenção por parte dos filósofos, em verdade ela é uma questão premente, pois os chama a justificar seu recente

interesse no cinema como algo mais do que uma incorporação oportunista de uma das mais celebradas formas da cultura popular.

Há sentido, porém, em sustentar que os filósofos não precisam justificar seu interesse pelo cinema: a estética, enquanto disciplina filosófica, sempre teve uma preocupação não apenas com a arte em geral, mas também com formas de arte específicas. Começando pela *Poética* de Aristóteles – uma obra dedicada a explicar a natureza da tragédia grega – os filósofos sempre buscaram compreender as características específicas de cada forma de arte de sua cultura. Desse ponto de vista, há tanta razão para questionar a existência de uma filosofia do cinema quanto há para questionar a existência da filosofia da música ou da filosofia da pintura, cada qual bem aceita como parte integrante da estética. Deste modo, uma vez que o cinema é uma forma de arte significativa no mundo contemporâneo, pode-se até julgar que a filosofia tem certa responsabilidade em investigar sua natureza.

Por outro lado, há algumas razões pelas quais a existência de um campo de estudos próprio para a filosofia do cinema pode parecer problemática. Porque o estudo do cinema já se encontra institucionalizado dentro da academia sob a forma da disciplina dos estudos acadêmicos do cinema, e porque essa disciplina contém o subcampo próprio da teoria do cinema, pode parecer que, diferentemente da literatura e da música, por exemplo, o cinema já se encontre bem servido por essas bases institucionais. Desse ponto de vista, a filosofia do cinema é redundante e ocupa um espaço que já está ocupado por outra disciplina.

O problema é que o subcampo da teoria do cinema foi dominado por uma série de compromissos que muitos filósofos anglo-americanos não compartilham. Assim, muitos desses filósofos sentiram ser necessário não apenas fazer pequenas revisões na área e em sua compreensão do cinema, mas também promover nos estudos sobre o cinema um recomeço que não partilhe dos compromissos problemáticos da teoria do cinema. Por essa razão, assim como a recém mencionada caracterização do cinema como um tópico legítimo dentro da estética, eles julgaram esse recomeço importante para desenvolver um modo filosoficamente informado de pensar o cinema.

Contudo, uma vez que a autonomia da filosofia do cinema como um subcampo da estética é reconhecida, prontamente surge a questão a respeito de sua forma. Quer dizer, os filósofos preocupam-se com a questão

sobre como a filosofia do cinema deve se constituir enquanto área de estudos. Nesta área, qual o papel da interpretação dos filmes? Como o estudo de determinados filmes se vincula aos estudos mais teóricos da mídia enquanto tal? E quanto à filosofia do cinema, há um modo popular de pensar filosoficamente sobre cinema? Há um modelo unificado que possa ser empregado para caracterizar esse novo e vívido domínio de investigação filosófica?

Uma maneira cada vez mais popular de pensar a filosofia do cinema é concebê-la nos moldes da teorização científica. Não obstante haja desacordo quanto aos pormenores dessa proposta, aqueles que a ela aderem reivindicam que o estudo sobre o cinema seja tratado como uma disciplina científica, isto é, com base em uma relação adequada entre teoria e evidência. Para alguns isso significa ter um conjunto de interpretações empíricas do cinema que possam originar amplas generalizações teóricas. Para outros, isso significa formular um conjunto de teorias em pequena escala que procurem explicar diferentes aspectos dos filmes e a experiência que temos deles. A ênfase está em desenvolver modelos ou teorias de várias características dos filmes.

Essa ideia de espelhar a filosofia do cinema nas ciências naturais foi proeminente dentre os *teóricos cognitivistas do cinema* (BORDWELL e CAROLL 1996; CURRIE 1995). Essa abordagem rapidamente consolidada enfatiza o processamento consciente do cinema por parte do espectador, em contraste com a ênfase que a teoria do cinema tradicional depõe nos processos inconscientes. Em geral, esses teóricos tendem a ver o estudo do cinema como um empreendimento científico.

Contudo, a ideia de que a filosofia do cinema deve se espelhar no modelo científico foi contestada a partir de uma miríade de pontos de vista. Alguns filósofos, valendo-se dos escritos de pragmatistas como William James, questionaram a ideia de que as ciências naturais proporcionam uma maneira útil de se pensar sobre o que os filósofos estão fazendo quando refletem sobre o cinema. Aqui, em contraste com a exortação de uma teoria geral do cinema, há uma ênfase na particularidade dos filmes enquanto obras de arte. Outros, valendo-se do último Wittgenstein e da tradição hermenêutica, também questionam uma tal orientação das ciências naturais nas reflexões filosóficas sobre o cinema. Esse grupo vê o estudo do cinema como uma disciplina humanística que é mal compreendida quando assimilada pelas ciências naturais.

A bem da verdade, as discussões sobre como deve ser entendida a filosofia do cinema recém começaram, e isso porque apenas muito recentemente uma concepção científica de filosofia do cinema entrou no páreo. Entretanto, apesar da crescente popularidade da abordagem cognitiva do cinema, existem questões fundamentais sobre a estrutura da filosofia do cinema que ainda precisam ser resolvidas.

Uma questão elementar refere-se às mídias a serem incluídas sob o termo "filme". Não obstante "filme" inicialmente diga respeito às tiras de celulose usadas para gravação de imagens, restringir o termo tão somente a obras feitas em celulose seria injustificadamente restritivo. Afinal de contas, muitos dos filmes a que assistimos hoje são gravados em meios digitais ou digitalmente projetados ou ainda ambas as coisas. Tais obras claramente integram a mesma forma de arte que os filmes gravados em celulose, de modo que a referência do termo "filme" deve incluir obras de ambos os tipos de mídias.

E há ainda a televisão. Por mais que muitos acadêmicos e filósofos do cinema tenham uma visão depreciativa da televisão, o surgimento de programas como *The Sopranos* e *The Wire* consolidaram a televisão como uma mídia capaz de fazer obras de arte de valor. Como resultado, há sentido em incluir tais programas sob a rubrica de estudos filmicos.

Esse alargamento do conceito de "cinema" a fim de incluir filmes não feitos em celulose, a televisão e outras mídias relacionadas, fez com que alguns filósofos do cinema sugerissem a substituição do termo "cinema" por um termo de maior amplitude, tal como "realização audiovisual" [*moving picture*] e "imagem em movimento" [*moving image*]. Até agora, porém, essas sugestões não alteraram o modo como a área é designada e, portanto, eu mantenho, no decorrer deste capítulo, a expressão "filosofia do filme"².

² A área de estudos filosóficos sobre os filmes consolidou-se, em língua portuguesa, com o nome "filosofia do cinema". Cumpre notar, entretanto, que os estudos de mídia em língua portuguesa não utilizam as expressões "cinema" e "filme" de forma intercambiável. Uma vez que o texto apresenta um questionamento sobre a própria disciplina filosófica (a filosofia do cinema) a partir de considerações sobre a natureza de seu objeto (os filmes), optou-se por manter a expressão literal "filosofia do filme", em vez de vertê-la para o português como "filosofia do cinema". No mais, o termo "cinema" será empregado em referência a

2. A natureza do filme

O questionamento que dominou as primeiras investigações filosóficas sobre os filmes indagava se o cinema – um termo que enfatiza a estrutura institucional dentro da qual filmes são produzidos, distribuídos e assistidos – poderia ser considerado uma forma de arte. Havia duas razões pelas quais o cinema não parecia estar à altura da designação honorífica de uma arte. A primeira dessas razões era o contexto em que os filmes eram inicialmente exibidos, como exibições do tipo *peep show* ou como atrações secundárias do circo. Enquanto forma de cultura popular, o cinema parecia eivado de uma vulgaridade que o tornava uma companhia indesejável para o teatro, a pintura, a ópera, e as outras belas artes. A segunda razão era que o cinema parecia tomar de empréstimo muita coisa de outras formas de arte. Para muitos, os primeiros filmes não pareciam outra coisa senão gravações de performances teatrais ou da vida cotidiana. Os que viam o cinema como gravação de performances teatrais viam-no assim pois pensavam que através do cinema essas performances poderiam ser disseminadas para um público maior do que aquele que poderia ver uma performance ao vivo. Com isso, porém, o cinema parecia tornar-se mais um meio de acesso à arte do que uma forma de arte independente. Os que consideravam o cinema como uma gravação de cenas da vida cotidiana, por outro lado, consideravam-no uma reprodução da vida demasiado direta para ser qualificada como arte, uma vez que parecia haver ali pouca mediação por parte de uma consciência reguladora.

A fim de justificar a alegação de que o cinema merece ser considerado uma forma de arte independente, os filósofos voltaram-se então para sua estrutura ontológica. A pretensão era formular uma concepção do cinema que tornasse claro no que ele difere das outras belas

área de estudos mais ampla, que, aliás, também engloba aquilo que se designa como “estudos fílmicos”.

artes. Isso explica porque a questão acerca da natureza do filme foi crucial para os teóricos do cinema durante aquilo que podemos chamar de período clássico.

Hugo Münsterberg, o primeiro filósofo a escrever uma monografia sobre essa nova forma de arte, buscou distinguir o cinema através dos dispositivos técnicos nele empregados para apresentar suas narrativas (MÜNSTERBERG 1916). *Flashbacks*, *close-ups* e outros tipos de edições são alguns exemplos de técnicas que cineastas empregam para apresentar suas narrativas e que não estão presentes no teatro. Para Münsterberg, era justamente o emprego desses artifícios que distinguia o cinema do teatro enquanto forma de arte.

Münsterberg passou então a indagar como os espectadores são capazes de compreender o papel que esses artifícios técnicos desempenham na articulação de narrativas cinematográficas. Sua resposta é que esses artifícios são todos objetificações de processos mentais. Um *close-up*, por exemplo, apresenta visualmente uma ação correlata ao ato mental de prestar atenção em algo. Assim, os espectadores naturalmente compreendem como tais artifícios cinematográficos funcionam porque estão familiarizados com os processos da própria mente e, quando os vêem, podem reconhecê-los como funções mentais objetificadas. Embora esse aspecto da teoria de Münsterberg o aproxime dos filósofos cognitivos do cinema contemporâneos, ele não explica como os espectadores podem saber que aquilo que estão vendo são funções mentais objetificadas.

Münsterberg escreveu durante a era do cinema mudo. O desenvolvimento de trilhas sonoras simultâneas – o filme falado – mudou o cinema para sempre. Não é de se surpreender que essa importante inovação tenha desencadeado reflexões teóricas de grande interesse.

O afamado psicólogo da arte Rudolph Arnheim fez a inusitada alegação de que o filme falado representou um declínio do ponto alto em que estava o cinema mudo (ARNHEIM 1957). Com base na ideia de que, com o propósito de ser uma forma de arte singular, o cinema tinha de ser fiel ao caráter específico de sua própria mídia, Arnheim critica o cinema falado como uma mistura de duas mídias diferentes, mistura essa incapaz de constituir uma unidade satisfatória³.

³ O capítulo *O Silêncio e a Sintaxe Fílmica* de Eduardo Vincentini de Medeiros, neste volume (p. 46-57) explora com detalhes esse ponto.

Para Arnheim, o cinema mudo tinha alcançado *status* artístico ao deter-se em sua habilidade de apresentar corpos se movendo. Com efeito, para ele o aspecto artístico do cinema consistia em sua capacidade de representar abstrações, capacidade essa que é de todo perdida quando os filmes passam a empregar trilhas sonoras simultâneas. Escrevendo na época do alvorecer do filme falado, Arnheim só poderia ver como declínio de uma altura previamente antigida o que nós agora reconhecemos como um desdobramento natural de uma forma de arte.

André Bazin, embora não fosse um filósofo profissional ou mesmo um acadêmico, contestou a avaliação de Arnheim em uma série de artigos que ainda hoje exercem uma importante influência na área (BAZIN 1967; 1971). Para Bazin, a dicotomia relevante não é aquela entre cinema falado e cinema mudo, mas sim a dicotomia entre cinema que enfatiza a imagem e cinema que enfatiza a realidade. Embora para muitos, tais como Sergei Einsenstein, a edição tenha surgido como o aspecto distintivo do cinema, Bazin volta-se à era do cinema mudo para mostrar a presença de um meio alternativo de realizar a arte cinematográfica, especificamente, o empenho em permitir que a câmera revele a real natureza do mundo. Por causa de suas raízes na fotografia, Bazin tem uma concepção do cinema como tendo um caráter realista, e por isso alega que o futuro do cinema como uma forma de arte depende de sua capacidade de nos apresentar o mundo "congelado no tempo".

Ao formular essa ideia, Bazin valoriza o estilo de cinema que ele classifica como realismo, isto é, o cinema caracterizado por tomadas extensas e foco aprofundado. Jean Renoir, Orson Welles e os neo-realistas italianos são os cineastas vistos por Bazin como o ponto culminante dessa tradição imagista de cineastas que realizaram o verdadeiro potencial desse tipo de mídia.

Em seu estudo pioneiro sobre aquilo que ele mesmo chamou de "teoria clássica do cinema", Noël Carroll (1988) alegou que muitas pressuposições ilícitas se imiscuíram nas tentativas de definir a natureza do cinema por parte dos teóricos clássicos. Notadamente, ele os acusou de confundir estilos particulares de produzir um filme com alegações mais abstratas acerca da natureza da mídia em si. Suas acusações pareciam significar o fim de tais tentativas de justificar estilos cinematográficos com base na natureza da mídia fílmica.

Recentemente, contudo, as alegações de Bazin ganharam vida nova, embora destituídas das extravagâncias de seus escritos. Kendall Walton, em um artigo bastante influente (1984), defende que o cinema, devido à sua base na fotografia, é um meio realista que permite que os espectadores realmente vejam os objetos que aparecem na tela. A *tese da transparência* tem sido objeto de grande discussão entre filósofos e estetas. Gregory Currie, por exemplo, embora continue defendendo um tipo de realismo, repudia a tese da transparência. Ele alega que o realismo do cinema decorre do fato de que os objetos representados na tela mobilizam as mesmas capacidades de reconhecimento utilizadas na identificação de objetos reais.

O aspecto realista do cinema continua a ser um tópico de acalorado debate entre os filósofos do cinema. Recentemente, o surgimento de tecnologias digitais de formação da imagem trouxe à tona questões muito básicas acerca da plausibilidade dessa posição.

3. Cinema e autoria

Filmes são produtos do trabalho de muitos indivíduos. Esse fato se torna evidente quando se assiste aos créditos que passam ao final de qualquer filme recente de Hollywood e se vê uma miríade de nomes a rolar na tela. Para cunhar uma expressão, poderíamos dizer que é preciso uma aldeia inteira para fazer um filme.

Por este mesmo motivo pode parecer surpreendente que uma parcela significativa de teóricos do cinema trate o filme como uma obra de um único indivíduo, seu *auteur* ou autor. Segundo os adeptos dessa linha interpretativa, o diretor de um filme é a inteligência criativa que molda o filme por inteiro, de modo semelhante a como imaginamos alguém que é o autor, digamos, de uma obra literária. A ideia de que o diretor é também o *auteur* foi sugerida pela primeira vez por François Truffaut – que mais tarde tornou-se um dos principais diretores da *Nouvelle Vague*. Truffaut empregou o termo polemicamente, para denegrir o então dominante modo de fazer cinema que enfatizava a adaptação de grandes obras da literatura para as telas. Na tentativa de valorizar um estilo diferente de fazer cinema, Truffaut alegou que os únicos filmes que mereciam a designação de arte

eram aqueles nos quais o diretor possuía total controle sobre sua produção, escrevendo o roteiro e efetivamente dirigindo os atores. Somente os filmes feitos segundo esse princípio mereceriam desfrutar do estatuto de obra de arte.

Com o propósito de legitimar os estudos sobre o cinema como uma disciplina acadêmica, o afamado crítico e teórico de cinema norte-americano Andrew Sarris adotou a teoria de Truffaut. Para Sarris, a teoria do *auteur* era sobretudo uma teoria de avaliação do cinema, pois sugeria, a ele, que as obras dos grandes diretores era as únicas obras significativas. Seguindo esse uso algo idiossincrático da ideia de Truffaut, Sarris chegou a alegar que obras falhas de grandes diretores eram artisticamente melhores que as obras-primas de diretores menores. Um aspecto mais defensável de suas ideias era a ênfase na *oeuvre* [obra] inteira de um diretor. No âmbito dos estudos cinematográficos, a ênfase em estudos sinóticos de diretores individuais decorre da versão de Sarris da teoria do *auteur*.

Uma consequência negativa da influência do *auteurism* é a relativa depreciação de outros colaboradores importantes na produção de um filme. Atores, diretores de fotografia, roteiristas, compositores e diretores de arte, todos fazem contribuições significativas que a teoria do *auteur* subestima. Ainda que Truffaut tenha introduzido o termo polemicamente em favor de uma nova maneira de fazer cinema, teóricos subsequentes tenderam a ignorar os contextos de suas ideias.

Enquanto uma teoria geral sobre o cinema, portanto, a teoria do *auteur* é claramente falha. Nem todos os filmes – nem sequer todos os grandes filmes – podem ser atribuídos aos poderes do diretor. Os atores são o mais claro exemplo de indivíduos que podem ter um impacto tão decisivo na criação de determinado filme que, no final das contas, poderiam ser considerados mais importantes para o filme do que o próprio diretor. Embora filmes como os de Truffaut possam ser, em sua maioria, um produto de sua autoria, um filme de Clint Eastwood deve grande parte de seu sucesso à presença desse ator. É um erro tratar todos os filmes como se eles fossem o produto de um único indivíduo, o diretor. No entanto, velhos hábitos morrem lentamente, e filmes ainda costumam ser referidos por meio de seus diretores.

Uma crítica mais geral da teoria do *auteur* diz respeito à ênfase que esta depõe nos indivíduos. A grande maioria dos diretores estudados pelos

teóricos do cinema trabalham dentro de configurações institucionais bem estabelecidas, dentre as quais a mais famosa é Hollywood. Tentar entender o cinema sem enquadrá-lo no contexto mais amplo de sua produção tem sido considerada a principal deficiência dessa teoria.

Esse tipo de crítica do *auterism* recebeu uma formulação teórica no âmbito do pós-modernismo, com sua afamada (ou infame) declaração da morte do autor. O que este gesto retórico auto-consciente assevera é que obras de arte, inclusive filmes, não devem ser vistas como produto de uma única inteligência controladora, mas sim como produtos de seus tempos e contextos sociais. Assim, o objetivo da crítica não deve ser a reconstrução das intenções do autor, mas sim a elucidação dos inúmeros contextos que explicam tanto a produção da obra quanto suas limitações.

Mas se o contexto institucional em geral certamente é crucial para entender um filme, a teoria do *auteur* todavia oferece uma perspectiva útil para *algumas* aplicações no estudo acadêmico do cinema, como por exemplo a exploração do trabalho de diretores individuais. Mas até mesmo nisso tem havido preocupações no sentido de que a teoria enfatiza demais a contribuição do diretor às custas de outras pessoas – atores, diretores de fotografia, roteiristas –, cujas contribuições podem ser igualmente importantes na produção, se não de todos, ao menos de alguns filmes.

4. Envolvimento emocional

A discussão filosófica acerca do envolvimento do espectador com o cinema dá origem a um problema que já foi levantado acerca de outras formas de arte: por que nos importamos com o que ocorre a personagens ficcionais? Afinal de contas, uma vez que são ficcionais, seu destino não deveria nos importar da maneira como nos importa o destino de pessoas reais. Mas, é claro, nos envolvemos com os destinos desses seres imaginários. A questão é: por quê? Dado que boa parte dos filmes que atraem nossa atenção são ficcionais, essa é uma questão importante para os filósofos do cinema.

Uma resposta comum na tradição da teoria do cinema assevera que a razão pela qual nos importamos com o que acontece com personagens

ficcionais é porque nos *identificamos* com eles. Embora esses personagens sejam altamente idealizados, ou talvez por isso mesmo – por serem mais belos, intrépidos, engenhosos, etc, do que qualquer ser humano poderia ser – espectadores se identificam com eles, tomando a si próprios como correlatos desses seres ideais. Assim, uma vez que vemos os personagens como uma versão de nós mesmos, seus destinos passam a nos importar, pois nos vemos envoltos em suas histórias. Nas mãos de teóricas feministas, essa ideia foi empregada para explicar como os filmes utilizam os prazeres dos espectadores para manter uma sociedade sexista. Foi defendido que espectadores do sexo masculino identificam-se com suas contrapartes idealizadas na tela e usufruem a objetificação das mulheres tanto através das imagens a que eles prazerosamente assistem, quanto nas narrativas em que os personagens do sexo masculino com quem se identificam logram possuir a cobiçada personagem feminina.

Seja como for, filósofos do cinema têm argumentado que a identificação é uma ferramenta demasiadamente rudimentar para explicar nosso envolvimento emocional com os personagens, sobretudo porque há uma ampla variedade de atitudes que atribuímos aos personagens que vemos projetados na tela (ver, por exemplo, SMITH 1995). Quer dizer, mesmo se nos identificamos com alguns personagens, isso deixa inexplicado o porquê de também reagirmos emocionalmente a personagens com quem não nos identificamos. Sendo assim, uma teoria mais geral do envolvimento do espectador com personagens cinematográficos e com os filmes nos quais eles aparecem é claramente necessária.

A linha geral das respostas que os filósofos do cinema têm oferecido à questão acerca de nosso envolvimento emocional com os filmes assevera que nós nos importamos com o que ocorre nos filmes porque estes nos fazem imaginar coisas acontecendo, coisas com as quais nos importamos. Assim, filmes ficcionais têm impacto emocional sobre nós porque o modo como imaginamos certas coisas acontecendo afeta nossas emoções.

Existem duas teses elementares das quais os filósofos têm se valido para explicar os efeitos que a imaginação tem sobre nós. A *teoria da simulação* emprega uma analogia computacional segundo a qual imaginar algo significa ter as respostas emocionais que habitualmente se tem em face de determinadas situações e pessoas, com a diferença crucial de que as emoções estão vigorando, por assim dizer, *off-line*. O que isso significa

é que, quando tenho uma resposta emocional, digamos, de raiva, para uma situação imaginada, eu sinto a mesma emoção que eu normalmente sentiria, a não ser pelo fato de que não estou inclinado a agir de acordo com essa emoção, quer dizer, não estou inclinado a responder gritando ou de modo raivoso como estaria caso estivesse tendo uma emoção plena.

O que isso explica, portanto, é uma característica aparentemente paradoxal de nossa experiência como frequentadores de cinema: nós parecemos gostar de assistir a coisas que odiaríamos ver na vida real. O contexto mais óbvio em que isso se torna manifesto são os filmes de terror, posto que podemos desfrutar da visão de eventos e criaturas horripilantes que fervorosamente desejaríamos não encontrar na vida real. A última coisa que eu gostaria de ver na vida real seria um macaco gigante e furioso; no entanto, eu fico fascinado ao ver suas façanhas na tela. Os defensores da teoria da simulação alegam que isso se deve ao fato de que quando experienciamos uma emoção *off-line* que seria angustiante na vida real, talvez possamos realmente desfrutar dessa emoção na segurança da situação *off-line*.

Um problema com que se depara o teórico da simulação consiste em explicar o que significa dizer que uma emoção ocorre *off-line*. Se por um lado a expressão é uma metáfora intrigante, por outro não está claro que os defensores da teoria da simulação possam fornecer uma descrição adequada de como coloca-la em uso.

Uma descrição alternativa de nossas respostas emocionais frente a cenários imaginados foi designada de *teoria do pensamento*. A ideia aqui é a de que podemos ter respostas emocionais a meros pensamentos. Quando alguém me informa que um colega mais jovem teve seu contrato injustamente revogado, pensar nessa injustiça é suficiente para me fazer sentir raiva. De forma semelhante, quando imagino alguém, seja quem for, em tal situação, o mero pensamento desse alguém sendo tratado desse modo pode ocasionar minha raiva. Ou seja, meros pensamentos podem provocar emoções reais.

O que a teoria do pensamento assevera sobre nossas respostas emocionais frente ao cinema é que nossas emoções são provocadas por pensamentos que nos ocorrem enquanto assistimos a um filme. Quando vemos o vilão ignóbil amarrando a inocente heroína aos trilhos, estamos, ao mesmo tempo, preocupados e indignados pelo simples pensamento de que ele está agindo desse modo e que, por isso, ela está em perigo.

Contudo, durante todo o tempo, estamos conscientes de que se trata de uma mera situação ficcional, de modo que não há a tentação de entregar-se ao desejo de salvá-la. Ou seja, estamos sempre conscientes de que ninguém está em perigo. Em consequência disso, não existe a necessidade, diriam os defensores da teoria do pensamento, de apelar às complexidades da teoria da simulação para explicar porque somos tocados pelos filmes.

Naturalmente, a teoria do pensamento também enfrenta algumas dificuldades. Por que deveria um mero pensamento, em oposição a uma crença, constituir algo que provoca uma resposta emocional? Uma coisa é crer que você foi injustiçado. Outra é o pensamento de que você foi injustiçado. Dado que não podemos ter crenças, no sentido pleno da palavra, sobre os personagens dos filmes, a teoria do pensamento precisa explicar por que somos tocados por seus destinos (Para uma discussão mais detalhada desse assunto, ver PLANTINGA e SMITH (1999)).

5. Narração

Filmes de ficção contam histórias. Ao contrário dos meios empregados na literatura, como os romances, filmes fazem isso com imagens e sons – incluindo aí palavras e músicas. Alguns filmes claramente têm narradores. Geralmente esses narradores são também personagens, isto é, encontram-se dentro do mundo ficcional do filme. Eles nos contam a história do filme e supostamente nos mostram as imagens a que assistimos. Algumas vezes, porém, uma narração em *off* se nos apresenta com uma visão aparentemente objetiva da situação dos personagens, como se tivesse sua origem em algo externo ao filme. Além disso, há filmes ficcionais, filmes que contam histórias, nos quais não há nenhum agente que está explicitamente contando a história. Todos esses fatos trouxeram à tona uma porção de dificuldades acerca da narração fílmica, dificuldades essas que têm sido discutidas por filósofos do cinema. (Ver CHATMAN (1990) e GAUT (2004)).

Uma questão crucial e que entre os filósofos tem sido objeto de grande controvérsia é a questão da narração não confiável. Existem filmes em que o público percebe que o personagem-narrador tem uma visão limitada ou mesmo distorcida sobre o universo do filme. Um exemplo é *Carta de uma desconhecida* (1948), de Max Ophüls, um filme que já foi

discutido por inúmeros filósofos. A maior parte do filme consiste em uma narração em *off* de Lisa Berndle, a mulher desconhecida a que o título faz referência e que recita a carta que envia a seu amante, Max Brand, pouco antes de sua própria morte. O público vem a perceber que Lisa tem uma visão distorcida dos eventos que ela narra, sobretudo em sua avaliação equivocada do caráter de Brand. Daí naturalmente surge a questão sobre como o público vem a saber que a visão de Lisa é distorcida, uma vez que aquilo que vemos e ouvimos é narrado (ou mostrado) por ela. George Wilson (1986) argumentou que narradores não confiáveis como essa requerem a postulação de um narrador fílmico implícito, ao passo que Gregory Currie (1995) argumentou que um diretor implícito já seria suficiente. Tal questão tornou-se bastante relevante com a crescente popularidade de estilos de produção fílmica que envolvem narrativas não confiáveis. *Os suspeitos* (1995), de Bryan Singer, desencadeou uma explosão de filmes cujos narradores eram, de algum modo ou de outro, não confiáveis.

Outro assunto concernente à narrativa que tem sido um foco de debate é a questão sobre se todos os filmes têm narradores, incluindo aqueles sem um narrador explícito. Inicialmente, alegou-se que a ideia de uma narrativa sem narrador não fazia sentido, que a narração requeria um agente a narrar, e que este seria o narrador do filme. Em casos em que não havia um narrador explícito, um narrador implícito deveria ser pressuposto a fim de que o modo como o público adentra o mundo ficcional do filme faça sentido. Oponentes responderam que o narrador, no sentido de um agente que introduz o público ao mundo ficcional do filme, poderia muito bem ser o próprio cineasta, de modo que não haveria necessidade de pressupor uma entidade tão questionável como um narrador fílmico implícito.

Há, porém, um problema ainda mais profundo no tocante à narração fílmica que se relaciona com aquela que foi chamada de "tese do imaginar ter visto" (WILSON 1977). Segundo essa tese, espectadores de filmes ficcionais em geral imaginam a si mesmos olhando para o mundo apresentado na história e vendo segmentos da ação narrativa a partir de uma série de perspectivas visuais definidas. Em sua versão tradicional, considera-se que os espectadores imaginam a tela do filme como uma espécie de janela que os permite assistir ao desdobramento da história do "outro lado". Entretanto, essa versão encontra dificuldades em interpretar

o que está sendo imaginado quando, por exemplo, a câmera se move ou quando há um corte para uma tomada que incorpora uma perspectiva diferente à cena, etc. Por causa disso, uma visão alternativa foi sugerida, uma visão que assevera que os espectadores imaginam a si mesmos vendo imagens de filmes que foram fotograficamente derivadas, de algum modo indeterminado, de dentro do próprio mundo ficcional. Essa posição, contudo, enfrenta problemas, uma vez que normalmente a ficção de um filme pressupõe que nenhuma câmera estava presente no espaço ficcional da narrativa. Assim, o debate resultante oscila entre rejeitar como incoerente a tese do “imaginar ter visto” e a possibilidade de formular uma versão aceitável dessa tese. Filósofos permanecem divididos sobre essa questão fundamental.

Assim, a questão da narração de um filme continua a ser objeto de intensa discussão e investigação filosófica. Várias tentativas de explicar sua natureza seguem sendo calorosamente debatidas. Na medida em que novos e mais complexos estilos de narração de fílmica se tornam populares, é bastante provável que esse assunto continue a receber atenção de filósofos e estetas.

6. Filme e sociedade

A melhor maneira de entender as inovações que os filósofos trouxeram à nossa compreensão de como os filmes se relacionam com a sociedade é analisar a visão que dominou a teoria do cinema há alguns anos. De acordo com essa visão, filmes populares – sobretudo aqueles produzidos por “Hollywood”, um termo que se refere à indústria de entretenimento localizada em Hollywood, Califórnia, mas também inclui filmes populares produzidos segundo modelos similares – inevitavelmente contribuem para a sustentação da opressão social ao negar, de um modo ou de outro, a sua existência. Tais filmes era tomados como apresentando nada mais do que contos de fadas que empregavam o realismo típico do cinema para apresentar histórias imaginárias como se fossem retratos fiéis da realidade. Assim, o caráter real da dominação social, vista pela mesma tese como extrema na sociedade contemporânea, era obscurecido em favor de um retrato róseo das realidades da experiência social humana.

Como parte de seu argumento, esses teóricos foram além do exame de filmes individuais e argumentaram que a própria estrutura do cinema narrativo contribui para a manutenção da dominação social. Desse ponto de vista, para que seja genuinamente progressista, o cinema deve superar a própria narratividade.

Em contraposição a tal visão negativa da relação do cinema com a sociedade, filósofos do cinema argumentaram que filmes populares não contribuem, necessariamente, para a sustentação da dominação social, podendo até dar expressão a atitudes socialmente críticas. Com esse argumento, eles corrigiram a tendência da teoria do cinema de fazer amplas generalizações sobre a relação entre cinema e sociedade, generalizações essas que não estão fundadas na análise cuidadosa de filmes individuais. Em vez disso, eles se concentraram em apresentar interpretações pormenorizadas de filmes, mostrando como suas narrativas contêm abordagens críticas sobre várias práticas e instituições sociais. Classe, raça, gênero e sexualidade estão entre as diferentes esferas sociais em que os filósofos do cinema observaram intervenções críticas e socialmente conscientes, por parte dos filmes, nos debates públicos.

Um exemplo interessante de filmes que exploram instâncias políticas e que não estão simplesmente contribuindo para sustentar os modos existentes de dominação social são aqueles que envolvem casais de diferentes etnias. Assim, o filme de Stanley Kramer de 1967, *Adivinhe Quem Vem Para o Jantar*, investiga a plausibilidade da integração racial como uma solução para os problemas do racismo contra negros nos Estados Unidos por intermédio da representação dos problemas com que se defronta um casal de etnias diferentes. Aproximadamente 25 anos depois, *Jugle Fever*, de Spike Lee, argumenta contra a agenda política do filme anterior, novamente usando um casal de etnias distintas que se defronta com o racismo. Dessa vez, porém, o filme mostra que o racismo intransigente dos norte-americanos brancos mina a ideia de integração como uma solução para os males dessa sociedade racista (WARTENBERG, 1999). E muitos outros filmes empregam essa figura narrativa para investigar outros aspectos do racismo e as possibilidades de sua superação.

De modo semelhante, filósofos têm olhado para fora de Hollywood em direção aos filmes de cineastas progressistas como John Sayles para ilustrar sua crença de que filmes narrativos também podem fazer

manifestações políticas sofisticadas. Um filme como *Materwan – A Luta Final* demonstra envolver uma investigação sofisticada dos vínculos entre classe e raça enquanto âmbitos de dominação social.

Portanto, em geral podemos dizer que os filósofos não apenas têm resistido à condenação monolítica do cinema como socialmente regressivo, mas também que eles não se furtam a explorar os diferentes meios que os cineastas empregam para apresentar perspectivas críticas sobre áreas de preocupação social. Ou seja, ao mesmo tempo em que os filósofos não têm ignorado o modo como as narrativas-padrão de Hollywood abafam o despertar de uma consciência social crítica, eles também têm demonstrado que as narrativas cinematográficas são um importante veículo para reflexão comunitária sobre as questões sociais mais prementes.

7. Cinema como filosofia

Desde que Platão baniu os poetas de sua cidade ideal na *República*, certa hostilidade à arte tem sido endêmica na filosofia. Em grande medida isso se deu porque a filosofia e as várias formas de arte foram vistas como fontes antagonicas de conhecimento e de crenças. Assim, filósofos preocupados em manter exclusivas suas reivindicações da verdade desprezaram as artes como fracas pretendentes ao título de manancial da verdade.

Filósofos do cinema geralmente têm se oposto a essa visão, tomando o cinema como fonte de conhecimento e até como um potencial contribuinte para a própria filosofia. Essa perspectiva foi firmemente articulada por Stanley Cavell, cujo interesse pela filosofia do cinema ajudou a desencadear o desenvolvimento da área. Para Cavell, a filosofia inerentemente trata do ceticismo e das diferentes maneiras com que se pode superá-lo. Em seus vários livros e artigos, Cavell argumentou que o cinema partilha dessa característica com a filosofia e que pode até promover intuições filosóficas próprias (CAVELL 1981; 1996; 2004).

Até muito recentemente, houve poucas adesões à ideia de que filmes podem ter uma contribuição filosófica (ver KUPFER (1999) e FREELAND (2000) para contraexemplos). Em parte, isso se deve ao fato de que o vínculo entre cinema e ceticismo estabelecido por Cavell parece

mal fundamentado, ao passo que sua interpretação do ceticismo como uma opção válida para a filosofia contemporânea está apoiada sobre uma leitura altamente idiossincrática da história da filosofia moderna. Ainda assim, a interpretação da convergência entre filmes individuais e ceticismo feita por Cavell é altamente sugestiva e influenciou muitos filósofos e teóricos do cinema devido à seriedade com que ele considera o papel do cinema (para um exemplo, ver MULHALL (2001)).

Ainda hoje há um debate em andamento sobre a capacidade filosófica do cinema. Em oposição a visões como a de Cavell, alguns filósofos argumentaram que, no tocante à filosofia, os filmes podem ter, no máximo, uma função heurística ou pedagógica. Outros alegam que existem limites claros no tocante ao que os filmes podem fazer filosoficamente. Ambas as visões consideram o caráter narrativo de filmes ficcionais como uma característica que os desqualifica para as tarefas de fazer ou ser, genuinamente, filosofia.

Opositores dessa avaliação têm apontado inúmeras maneiras pelas quais os filmes podem fazer filosofia. Dentre elas, em primeiro lugar, estão os experimentos mentais. Experimentos mentais envolvem cenários imaginários em que pede-se a leitores que imaginem como as coisas seriam se isso ou aquilo fosse o caso. Aqueles que pensam que realmente se pode fazer filosofia com o cinema asseveram que filmes ficcionais podem funcionar como experimentos mentais de valor filosófico, qualificando-se, assim, como filosofia (ver WARTENBERG 2007). Muitos filmes têm sido sugeridos como candidatos para se fazer filosofia, incluindo o sucesso *Matrix* (1999), dos irmãos Wachowski, um filme que tem provocado mais discussão filosófica do que qualquer outro, assim como *Amnésia* (2000), e *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* (2004).

Filósofos também começaram a prestar atenção a uma categoria de produção cinematográfica vanguardista conhecida como filmes *estruturais*. Esses filmes são análogos ao que, em outras artes, chama-se minimalismo, e por isso levantam a questão se eles não seriam verdadeiros experimentos que buscam critérios necessários para algo ser considerado um filme. Caso essa visão seja aceita, então esses filmes – incluindo *The Flicker* (1995) e *Serene Velocity* (1970) – poderiam ser vistos como tendo uma contribuição para a filosofia ao identificar tais características necessárias dos filmes. Essa visão, adotada por Noël Carroll (ver CAROLL e CHOI 2006; WARTENBERG 2007) também foi criticada por argumentos similares

àqueles empregados para se negar o potencial filosófico dos filmes ficcionais, quais sejam, que os filmes não podem fazer o "trabalho duro" da filosofia.

Filósofos da tradição continental têm defendido uma interpretação mais ampla acerca da contribuição do cinema para a filosofia. Com efeito, o termo "cine-filosofia" [*film-philosophy*] foi introduzido para referir-se à supostamente nova forma de se filosofar através dos filmes (ver Sinnerbrink 2011 para uma discussão dessa ideia).

Seja qual for a posição que se assuma com respeito à "filosofia cinematográfica" [*cinematic philosophy*], está claro que a relevância filosófica do cinema foi reconhecida por filósofos. Mesmo aqueles que negam que filmes possam realmente fazer filosofia devem reconhecer que os filmes propiciam ao público acesso a questões e assuntos filosóficos. Com efeito, o sucesso da série de livros intitulada "*Philosophy and X*", em que se pode substituir o X por qualquer filme ou programa televisivo, indica que filmes estão trazendo assuntos filosóficos para o centro da atenção de um público bastante amplo. Não há dúvida de que isso é um desdobramento saudável da própria filosofia.

8. Conclusões e prognósticos

A filosofia do cinema converteu-se em uma importante área de investigação filosófica e estética. Os filósofos se concentraram tanto em questões estéticas sobre o cinema enquanto meio artístico – a filosofia do cinema –, quanto em questões sobre o conteúdo filosófico dos filmes – o cinema como filosofia. A sofisticação e a quantidade de contribuições em ambas as áreas continuam a aumentar tanto mais os filósofos tomam o cinema seriamente como um objeto de investigação filosófica.

Na medida em que o cinema e as mídias digitais relacionadas continuam a expandir sua influência sobre a vida dos seres humanos, pode-se esperar que a filosofia do cinema se torne uma área ainda mais crucial na investigação filosófica. Nos próximos anos, certamente poderemos ver contribuições inovadoras nessa empolgante área da pesquisa filosófica.

Referências

- ALLEN, Richard; Smith, Murray (eds.). *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
- ANDERSEN, Nathan. *Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*, Abingdon, UK: Routledge, 2014.
- ARNHEIM, Rudolf. *Film as Art*, Berkeley: University of California Press, 1957.
- BADIOU, Alain. *Film Fables*, Cambridge: Polity, 2013.
- BAZIN, André. *What is Cinema?*, 2 volumes, Hugh Grey (tr.), Berkeley: University of California Press, 1967 e 1971.
- BORDWELL, David; CARROLL, Noël. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- CAREL, Havi; TUCK, Greg. *New Takes in Film-Philosophy*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2011.
- CARROLL, Noël. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
- _____. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge, 1990.
- _____. *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- _____. *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, MA: Blackwell, 2008.
- CARROLL, Noël e CHOI, Jinhee. *The Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*, Malden, MA: Blackwell Publishers, 2005.
- CARROLL, Noël, et al. "Film," in *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly (ed.), New York, Oxford: Oxford University Press, Volume 2, 1998. 185–206.
- CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, enlarged edition, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- _____. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- _____. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- _____. *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

- CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.
- COX, Damian; LEVINE, Michael. *Thinking through Film: Doing Philosophy, Watching Movies*, Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2011.
- CURRIE, Gregory. *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- EISENSTEIN, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*, New York: Harcourt, 1969.
- FALZON, Christopher. *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy, 3rd Edition*, Abingdon, UK: Routledge, 2014.
- FRAMPTON, Daniel. *Filmospohy*, London: Wallflower Press, 2006.
- FREELAND, Cynthia A; WARTENBERG, Thomas E.. *Philosophy and Film*, New York: Routledge, 1995.
- FREELAND, Cynthia A. *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Boulder: Westview Press, 2000.
- GAUT, Berys. "Film," in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (ed.), New York, Oxford: Oxford University Press, 2003. 627–643.
- _____. "The Philosophy of the Movies: Cinematic Narration," in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Peter Kivy (ed.), Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 230–253.
- _____. *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Jarvie, Ian. *Philosophy of the Film*, New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- KRAKAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, 1960.
- KUPFER, Joseph H. *Visions of Virtue in Popular Film*, Boulder: Westview Press, 1999.
- LITCH, Mary, e KAROFISKY, Amy D. *Philosophy Through Film, 3rd Edition*, Abingdon, UK: Routledge.
- LIVINGSTON, Paisley. *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- LIVINGSTON, Paisley e Plantinga. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Abingdon: UK: Routledge, 2008.
- MULHALL, Stephen. *On Film*, London: Routledge, 2001.

- MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*, New York: D. Appleton and Company, 1916.
- PLANTINGA, Carl, e Grey M. SMITH (eds.). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- RANCIERE, Jacques. *Film Fables (Talking Images)*, London: Bloomsbury Academic, 2006.
- READ, Rupert e GOODENOUGH, Jerry. *Film as Philosophy: Essays on Cinema After Wittgenstein and Cavell*, London: Palgrave-MacMillan, 2005.
- SCRUTON, Roger. "Photography and Representation" *Critical Inquiry*, 7(3), 1981. pp.577–603.
- SESONSKE, Alexander. "Aesthetics of Film, or A Funny Thing Happened on the Way to the Movies," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(1). 1974, pp. 51–7.
- SINGER, Irving. *Cinematic Mythmaking: Philosophy in Film*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010.
- SINNERBRINK, Robert. *New Philosophies of Film: Thinking Images*, London: Continuum, 2011.
- _____. no prelo. *Cinematic Ethics*, London: Routledge, 2015.
- SMITH, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- _____. "Film," *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), London: Routledge, 2001.
- SMITH, Murray, e Thomas E. Wartenberg. *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy*, Malden, MA: Blackwell, 2006.
- TAN, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film As An Emotion Machine*, London: Routledge, 1995.
- THOMSON-JONES, Kathryn. *Aesthetics and Film*, London: Continuum, 2008.
- THOMSON-JONES, Kathryn (ed.), no prelo. *Current Controversies in Philosophy of Film*, New York: Routledge, 2016.
- WALTON, Kendall. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," *Critical Inquiry*, 11, 1984. p. 246–77.
- WARTENBERG, Thomas E. *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*, Boulder: Westview Press, 1999.
- _____. *Thinking On Screen: Film as Philosophy*, London: Routledge, 2007.

- WARTENBERG, Thomas E. e Angela Curran. *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*, Malden, MA: Blackwell Publishers, 2005.
- WILSON, George M. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1986.
- _____. “*Le Grand Imagier* Steps Out: The Primitive Basis of Film Narration,” *Philosophical Topics*, 25, 1997. p. 295–318.
- _____. *Seeing Fictions in Film: The Epistemology of Movies*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

6

Cinema como filosofia? Uma introdução ao debate, e uma análise de *Rashomon* como caso-teste¹

Jônadas Techio

Introdução

A questão central a ser explorada neste capítulo é se filmes narrativos ficcionais podem oferecer contribuições genuínas à investigação filosófica. Para esse fim, o capítulo está estruturado da seguinte forma: na primeira seção parto de considerações de Martha Nussbaum, Cora Diamond e Stanley Cavell para argumentar que os principais obstáculos para a consideração do cinema como capaz de filosofar deriva de visões bastante restritivas do papel da filosofia e do próprio cinema. Apresento alguns desses obstáculos e indico maneiras de removê-los na seção 2, tomando como objeto central de análise um debate iniciado com a publicação do seminal livro *On Film* de Stephen Mulhall. Na seção 3, coloco à prova a concepção resultante através da análise de um filme específico: *Rashomon*, de Akira Kurosawa. Essa análise será enriquecida na seção 4 com um “interlúdio heideggeriano” sobre a importância dos estados de ânimo para nos pôr em sintonia com o mundo. Com essas considerações à mão, concluo a análise de *Rashomon* na seção final, sugerindo que o filme deve ser interpretado em um registro existencial, exigindo, portanto, que se vá além

¹ Tradução de Jean Machado Senhorinho, revisada por Jônadas Techio. O texto do qual deriva o presente capítulo foi originalmente publicado em inglês na Revista Dissertatio de Filosofia, sob o título “Can film show what (analytic) philosophy won't say? The “film as philosophy” debate, and a reading of *Rashomon*” (TECHIO, 2018). O texto original foi adaptado para enquadrar-se melhor à proposta deste volume. Agradeço aos editores da revista pela autorização para a utilização deste material.

das familiares considerações epistemológicas com as quais ele é normalmente associado.

1. Cinema como filosofia: primeira tomada

O debate sobre o potencial filosófico do cinema pode ser proveitosamente enquadrado por uma reflexão mais geral a respeito dos limites da prosa filosófica convencional. Tal reflexão foi iniciada na tradição da filosofia analítica por autoras como Martha Nussbaum, Iris Murdoch e Cora Diamond. O que une essas autoras é seu diagnóstico de que a filosofia acadêmica contemporânea (especialmente no mundo anglófono) é demasiado propensa a desconsiderar ou a distorcer aspectos de nossas vidas cotidianas que elas consideram fundamentais para o tratamento de certas questões filosóficas, sobretudo na área da ética. Como uma forma de prevenir essa distorção, essas filósofas argumentam que a literatura seria mais adequada para fornecer uma caracterização mais realista da nossa condição, colocando os leitores em sintonia com as saliências e complexidades morais de uma dada situação. Esse ponto é apresentado claramente na seguinte passagem de *Love's Knowledge*, de Nussbaum:

pode haver algumas visões do mundo e de como alguém deve viver nele – visões, especialmente, que enfatizam a variedade espantosa do mundo, a sua complexidade e o seu mistério, a sua beleza danificada e imperfeita – que não podem ser completa e adequadamente expressas na linguagem da prosa filosófica convencional, um estilo notavelmente monótono e carente de maravilhamento – mas apenas em uma linguagem e em formas elas próprias mais complexas, mais alusivas, mais atentas aos particulares. (NUSSBAUM, 1990, p.3)

Cora Diamond (1991, p.311) argumenta a favor de um ponto similar, nos lembrando que certos textos geralmente aceitos como “filosofia” – tais como o diálogo *Crito*, de Platão – são filosóficos não tanto devido à presença de algo como argumentos dedutivos, mas antes porque oferecem exercícios de “criatividade moral” e de “imaginação moral” que nos permitem “ver a

situação diferentemente”. Para Diamond, assim como para Nussbaum, a filosofia foi caracterizada desde o seu início por um interesse em transformar a maneira que as pessoas veem o mundo, e para esse fim ela empregou uma grande variedade de estilos e técnicas literárias. Uma vez reconhecido que a precisão e o uso de argumentação clara podem ter um papel importante para realizar esse propósito, o que essas autoras vêem como problemático é que esses aspectos formais devam tornar-se fins em si mesmos, praticamente onipresentes, às custas de outras formas que poderiam eventualmente conduzir a uma compreensão mais realista da nossa existência².

O ponto que pretendo estabelecer neste contexto é que filmes podem prover ainda mais possibilidades para gerar o tipo de envolvimento filosófico advogado por essas autoras. Técnicas tais como montagem, foco em profundidade, câmera lenta, *close-up*, *traveling* e o uso de trilha sonora (apenas para nomear algumas) podem ser especialmente efetivas em chamar a atenção dos espectadores para a particularidade e para a complexidade de nossas vidas cotidianas. Esse ponto foi muito bem articulado por William Pamerleau na introdução do seu livro *Existentialist Cinema*:

há algo relativo à representação concreta de um filme que não pode ser facilmente reproduzido na abstração de um ensaio. Como resultado, os filmes podem ser usados para avaliar a acurácia das descrições filosóficas [...] [F]ilmes às vezes nos mostram que a vida é mais complicada do que pensaríamos a partir da leitura de uma descrição filosófica dela, ou podem nos mostrar que a visão filosófica começa a parecer menos plausível quando conectada a situações e a pessoas reais (ou, ao menos, as pessoas e a situações *retratadas* realisticamente). (PAMERLEAU, 2009, p.2)

É verdade que os romances e as outras narrativas literárias, em virtude da sua própria extensão, do tempo e da dedicação que requerem do leitor, podem às vezes proporcionar uma maior familiaridade com as complexidades de um mundo ficcional, o que pode por sua vez ser crucial

² Considerações similares são apresentadas por Iris Murdoch em *The Sovereignty of Good* (MURDOCH, 1970).

para um bom entendimento dos elementos relevantes para uma reflexão filosófica. Mas não é minha intenção nesta ocasião estabelecer uma avaliação comparativa do potencial de cada um desses meios artísticos; em vez disso, gostaria de argumentar que, ao menos do ponto de vista da intensificação da nossa experiência das complexidades da vida cotidiana, *tanto o cinema quanto a literatura* (sem mencionar outras artes) podem estar em uma posição vantajosa quando comparadas à prosa filosófica convencional. Adicionalmente, gostaria de estender essa linha de argumento para além do domínio da filosofia prática (que foi a principal preocupação das autoras mencionadas acima), contemplando um conjunto mais amplo de tópicos de outros campos tradicionais da disciplina, tais como metafísica, epistemologia, estética, filosofia da mente e da linguagem, *e assim por diante*. Ao proceder dessa forma, alinho-me ao trabalho do filósofo norte-americano Stanley Cavell. Ao lidar com a relação entre a filosofia e o cinema no prefácio ao seu terceiro livro dedicado ao tema³, Cavell afirma que, para a sua maneira de pensar:

a criação do cinema foi como que projetada para a filosofia – projetada para reorientar tudo o que a filosofia disse sobre a realidade e a sua representação, sobre a arte e a imitação, sobre a grandeza e a convencionalidade, sobre o juízo e o prazer, sobre o ceticismo e a transcendência, sobre a linguagem e a expressão. (CAVELL, 1996, p.xii)

Esta é sem dúvida uma alegação bastante ousada; mas ela também é meticulosa. Cavell não declara que o cinema é projetado para reorientar *tudo* o que a filosofia disse sobre *qualquer* tema filosófico. Consistentemente com a sua herança wittgensteiniana, que é muito avessa a generalizações apressadas e interessa-se mais por análises caso-a-caso, Cavell fala sobre a sua própria experiência com filmes, expressando as suas próprias descobertas nesse campo⁴. Mas ele não oferece razões, nem nessa passagem,

³ Os dois precedentes são Cavell (1971) e Cavell (1981).

⁴ Como ele coloca em outro contexto: “Nada pode mostrar esse valor [i.e., o valor dos filmes para investigar tópicos filosóficos como aqueles listados acima] para você a menos que ele seja descoberto em sua própria experiência, no exercício

nem em qualquer outro contexto que consiga lembrar, para restringir *a priori* o escopo da reorientação a qual ele refere-se.

Apesar disso, não é difícil encontrar autores dispostos a acusar Cavell de ser pretensioso, simplesmente por dispor-se a encontrar conexões entre o cinema e a filosofia⁵. Subjacente a essa acusação está a suposição, na maioria das vezes tácita, de que a filosofia e o cinema (especialmente o cinema hollywoodiano, que é o principal foco da atenção de Cavell) não têm nada a dizer um ao outro. Essa suposição, por sua vez, está baseada em visões mais específicas sobre a natureza dos filmes e da filosofia – e.g., que os primeiros são meras “mercadorias especializadas feitas por uma indústria desenhada para satisfazer os gostos de uma audiência de massa”(CAVELL, 2005, p.93), e que a última é uma disciplina técnica reservada a especialistas. Alinhado com os diagnósticos de Murdoch, Diamond e Nussbaum, Cavell (2005, p.92) não precisa negar que tal visão da filosofia de fato resume o seu estado (acadêmico) corrente; todavia, ele assinala que isso é o que torna a filosofia *profissional*, mas não o que torna a filosofia *filosofia*. A alternativa que ele oferece é pensar sobre a filosofia como:

uma propensão para pensar não noutra coisa senão no que os seres humanos ordinários pensam a respeito, mas sim para aprender a pensar sem distrações sobre as coisas que os seres humanos ordinários não podem deixar de pensar a respeito, ou, em todo caso, não podem evitar que lhes ocorra [...]. (CAVELL, 2005, p.92)

Ao insistir sobre a relevância de incluir (alguns) filmes no conjunto de textos que são dignos da atenção dos filósofos, Cavell (2004, p.5-6) não

persistente do seu próprio gosto, e, por conseguinte, na disposição para desafiar o seu próprio gosto como ele se apresenta para formar a sua própria consciência artística, por conseguinte, em nenhum lugar senão nos detalhes do seu encontro com obras específicas” (CAVELL, 2005, p. 94). A mensagem chave aqui é que refletir seriamente sobre filmes é uma maneira de mostrar interesse em sua própria experiência. Cavell, neste contexto, nos lembra da recomendação de Henry James em seu ensaio *The Art of Fiction*: “Tentar ser uma daquelas pessoas para quem nada se perde” (apud CAVELL, 2005, p.91).

⁵ Sobre essa acusação, veja Cavell (2005, p.91).

pretende passar a impressão que “a filosofia, entregue à própria sorte, exige compensação por revelações internas ao cinema”; ao contrário, ele pretende indicar que os filmes podem ser pensados como:

diferentes configurações de caminhos emocionais e intelectuais que a filosofia já explora, mas que talvez ela tenha tido ocasião de abandonar prematuramente nalguns casos, em particular nas formas que a caracterizam desde a sua profissionalização, ou academicização [...]. A alegação implícita é que o cinema, a mais recente das grandes artes, mostra a filosofia como o acompanhamento muitas vezes invisível das vidas cotidianas, as quais o cinema é tão apto para capturar [...]. (CAVELL, 2004, p.6)

Essa duas ideias – a saber, que devemos combater a tentação em abandonar prematuramente as complexidades de nossas vidas cotidianas, e que os filmes são particularmente adequados para capturar algumas dessas complexidades – são os principais conselhos metodológicos que penso que alguém deve seguir para abordar a ideia de “cinema como filosofia”. A fim de atingir uma visão mais clara de como essa abordagem pode ser colocada em prática, sugiro que nos voltemos para uma iteração mais recente do que, como argumentarei, é essencialmente a mesma disputa sobre a natureza do cinema e da filosofia, a qual foi (re)iniciada pela publicação de *On Film* (2002), de Stephen Mulhall.

2. Cinema como filosofia: segunda tomada

A frequentemente citada passagem do livro de Mulhall que transcrevo abaixo apresenta o que pode ser considerada a formulação clássica da ideia de “cinema como filosofia”:

[...] Não vejo esses filmes como ilustrações convenientes ou populares de argumentos e posições propriamente desenvolvidas por filósofos. Antes, vejo-os como refletindo por si mesmos sobre, e avaliando, tais argumentos e posições, como pensando sobre elas

da mesma maneira que os filósofos fazem, seriamente e sistematicamente. Tais filmes não são o material bruto da filosofia, nem uma fonte para a sua ornamentação; eles são exercícios filosóficos, filosofia em ação – cinema como filosofar. (MULHALL, 2002, p.2)

Como aconteceu com a “afirmação ousada” de Cavell discutida na seção precedente, essa passagem gerou alguma controvérsia, e as suas principais alegações foram criticadas por vários filósofos. Thomas Wartenberg, no seu livro *Thinking on Screen* (2007), apresenta uma categorização útil das principais objeções que foram oferecidas no debate subsequente (assim como suas próprias réplicas a tais objeções). Fazemos um sumário de cada uma das objeções que ele distingue:

1. *Explicitude*: a alegação central de quem defende essa objeção é que o cinema carece da explicitude necessária para formular e defender “as alegações precisas que são características da escrita filosófica” (WARTENBERG, 2007, p.17). Em sua forma mais extrema, essa objeção assumiria que a filosofia *bona fide* exige a apresentação de argumentos em um meio textual (digamos, na forma de um artigo ou de um livro), ou, pelo menos, em um meio verbal.

2. *Generalidade*: essa objeção assinala que a filosofia tem desde o seu início buscado verdades gerais, ou talvez mesmo verdades necessárias e universais; o cinema, no entanto, como qualquer outra arte narrativa ficcional, parece completamente inadequado para essa tarefa, especialmente dada a sua ênfase em personagens e situações particulares, concretas. (WARTENBERG 2007, p.20-25)

3. *Imposição*: “Embora os filmes possam ser vias úteis para introduzir a discussão de tópicos filosóficos, e possam até mesmo nos ajudar a pensar sobre esses tópicos de maneiras mais profundas e adequadas, os filmes por si mesmos não contribuem para a nossa reserva de conhecimento filosófico, supondo que isso exista. O filosofar é feito por um filósofo usando um filme, mas não pelo próprio filme”. (WARTENBERG 2007, p.25)

Na prática, essas três objeções tendem a ser apresentadas conjuntamente, o que é de se esperar, dado o modo como as suas respectivas suposições sobre a natureza da filosofia conectam-se naturalmente umas com as outras, resultando no que poderíamos chamar de uma visão analítica ortodoxa dessa disciplina⁶.

Nas edições expandidas e revisadas do seu livro, Mulhall (2008; 2016) aproveitou a oportunidade para engajar-se com alguns de seus críticos diretamente, e, ao fazê-lo, ele tornou ainda mais clara a sua afiliação à abordagem cavelliana (e wittgensteiniana) para a relação entre filosofia e cinema que comecei a articular na seção precedente. Sua principal linha de defesa consiste, de fato, em rejeitar os termos do desafio apresentado por seus objetores – a saber, o de mostrar *teoricamente* e *em termos gerais* que filmes podem filosofar. Seguindo os passos de Cavell (e de Wittgenstein), Mulhall argumenta que aceitar esse desafio seria, precisamente, cair na

⁶ Uma objeção bastante influente que parece comprometer-se com todas essas suposições foi apresentada por Paisley Livingston em seu livro *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy* (2009). Essa objeção é colocada como um dilema que afetaria o que ele chama de “tese ousada” sobre a relação entre cinema e filosofia (da qual Mulhall e, suponho, Cavell, seriam os principais expoentes). A seguinte passagem resume esse dilema: “Aceitar uma concepção predominante dos dispositivos representacionais específicos do cinema, enquanto se argumenta por uma contribuição filosófica inovativa e independente, conduz a um problema insolúvel de paráfrase. Se for defendido que o *insight* original, exclusivamente cinematográfico, não pode ser parafrazeado, uma dúvida razoável surge no que diz respeito à sua própria existência. Se for concedido, por outro lado, que a contribuição cinematográfica pode e deve ser parafrazeada, essa defesa é incompatível com os argumentos a favor de uma realização filosófica significativamente independente, inovativa, e puramente ‘fílmica’, visto que a mediação linguística acaba sendo constitutiva do (nosso conhecimento do) auxílio epistêmico que um filme pode fazer. [...] Aceitar, por outro lado, uma concepção mais ampla das capacidades exclusivas do cinema conduz à trivialização da tese que o cinema pode contribuir para a filosofia” (LIVINGSTON, 2009, p. 21). O próprio Livingston usa esse dilema para justificar uma abordagem mais “moderada” para a relação do cinema com a filosofia. De acordo com ele, a filosofia propriamente requer argumentos e distinções sofisticadas que podem ser apenas feitas no meio (verbal) tradicional; a única função dos filmes é proporcionar um impulso, uma motivação ou um material para a reflexão filosófica (LIVINGSTON, 2009, p.21-38).

armadilha de uma visão indevidamente restritiva dos objetivos e dos métodos da filosofia à que ele pretende se opôr. Por conseguinte, sua estratégia consistirá em diagnosticar mais claramente as principais resistências que poderiam ter inclinado os seus leitores a não prestarem atenção a essa lição, avaliando os resultados do seu livro *no abstrato*, em vez de engajarem-se com as leituras específicas e detalhados dos filmes que ele apresentou meticulosamente.

Não tentarei aqui reconstruir essa resposta em todo seu detalhamento⁷. Em vez disso, pretendo concentrar a nossa atenção em uma discussão específica envolvendo Julian Baggini, Nathan Andersen e o próprio Mulhall⁸. Diferentemente da maioria dos críticos, a avaliação de Baggini não assume a versão mais radical do que chamei de uma visão restritiva da filosofia – isto é, aquela conforme a qual a filosofia poderia ser feita apropriadamente apenas através do meio verbal ou textual, e, de modo mais específico, através da apresentação de argumentos (estritamente concebidos), conducentes a verdades gerais. Portanto, Baggini não tem razões *a priori* para assumir que filmes não poderiam filosofar. Tocarei brevemente em dois momentos da crítica de Baggini, antes de voltar-me para a resposta de Mulhall. Primeiro, Baggini articula algumas condições que (em sua visão) qualquer filme deveria satisfazer a fim de “filosofar genuinamente”⁹ (como oposto a, meramente, “imitar ou performar argumentos filosóficos”); segundo, ele usa esse resultado para criticar o livro de Mulhall *não no abstrato* (como muitos críticos fizeram), mas sim por ter falhado em mostrar que a quadrilogia *Alien em particular* seria uma boa candidata para essa tarefa de oferecer contribuições positivas e genuínas para a filosofia.

⁷ Os leitores interessados devem dirigir-se, em particular, ao capítulo 5 da segunda ou da terceira edição (veja a nota de rodapé anterior).

⁸ Essa permuta aconteceu originalmente em uma única edição do *Film-Philosophy Journal* – veja Baggini (2003), Andersen (2003) e Mulhall (2003). A réplica de Mulhall foi revisada posteriormente e incorporada nas duas edições revisadas de *On Film*.

⁹ Todas as citações de Baggini e de Andersen nesta seção são retiradas das versões online dos seus respectivos artigos na revista *Film-Philosophy* – veja Baggini (2003) e Andersen (2003) –, de modo que não será possível fornecer numeração de páginas. Para a réplica de Mulhall, usarei a terceira edição de *On Film* (MULHALL, 2016).

A articulação das condições para um filme filosofar começa com uma objeção que emprega uma distinção de inspiração wittgensteiniana, entre *dizer* e *mostrar*. Baggini coloca o ponto da seguinte forma:

Mostrar algo dentro de um filme não é necessariamente mostrar algo verdadeiro acerca do mundo, e, de fato, às vezes é necessariamente não mostrar algo verdadeiro acerca do mundo. Isso poderia parecer antitético para o projeto da filosofia, que é certamente sobre, em algum sentido ao menos, revelar a natureza da realidade, a estrutura da lógica, a essência do ser, e assim por diante. Se isso é verdade, então como as representações ficcionais podem esperar mostrar a natureza da realidade de uma maneira filosoficamente rigorosa? (BAGGINI, 2003, online)

Em sua própria réplica a essa objeção, Baggini emprega uma noção herdada de Bernard Williams (2002, p.1), a saber, a de “veracidade”, entendida como “um tipo de virtude intelectual” ou “uma prontidão contra ser enganado, e uma avidez em ver através das aparências, em direção à estrutura e aos motivos reais que jazem por detrás delas”. Ora, assim compreendida, a veracidade é claramente um objetivo compartilhado pela filosofia e pelo cinema (bem como pela literatura e, poderia-se até argumentar, pelas demais formas de arte). E mesmo se quiséssemos argumentar que o modo *paradigmático* de se buscar veracidade *na filosofia* é apresentando argumentos precisos e rigorosos (uma alegação contenciosa, como nós vimos na seção 1), não seria necessário *reduzir* os recursos da filosofia unicamente a esse método. De fato, argumenta Baggini:

O cinema, assim como a filosofia, pode nos representar a realidade verazmente de maneira tal que nos habilita a entendê-la melhor ou mais precisamente do que antes. O cinema pode alcançar isso através de ficções que podem incluir modos não-literais de representação, tais como metáforas, enquanto que a filosofia usualmente alcança o mesmo objetivo através de modos mais literais de descrição. A filosofia, assim, *diz* enquanto o cinema *mostra*, sendo a sua forma de

mostrar distinta de formas mais literais, tais como demonstração. (BAGGINI, 2003, online)

Como a passagem acima indica, não é suficiente para o propósito de obter “veracidade” simplesmente mostrar algo que é “consoante com a nossa experiência” (se esse fosse o caso, Baggini (2003) assinala, então “gravações de vídeo de circuitos internos de TV seriam tão boas quanto longas-metragens”). Mais, o cinema, assim como a filosofia, “deve ser consonante com a nossa experiência [...] de tal maneira que revele algo que não havíamos percebido antes, ou dê sentido a isso de uma maneira diferente e útil”.

Até agora, a visão de Baggini parece estar perfeitamente afinada com a abordagem que articulei na seção anterior¹⁰. No entanto, há uma condição adicional que ele pensa que os filmes devem satisfazer a fim de serem considerados capazes de filosofar, e é nesse ponto que ele pensa que o livro de Mulhall falha:

Vejo como central para o empreendimento filosófico que se ofereçam razões, tanto quanto for possível, e que o fornecimento de razões termine apenas quando for preciso, não antes. Em contraste, junto com boa parte do cinema e da literatura, os filmes da série *Alien* nos oferecem representações simbólicas do mundo, mas não nos fornecem razões para pensar que essas representações são acuradas. (BAGGINI, 2003, online)

Em sua réplica a Baggini, Mulhall (2016, p.150) deixa claro que não pretende disputar a ideia de que a “filosofia é peculiarmente, ou distintivamente, sujeita a apelos da razão”; mas a questão crucial, obviamente, é como conceber esses apelos, bem como o que deveria contar como maneiras de responder a eles. E é nessa conjunção que Mulhall oferece algumas elucidações que, penso, podem nos ajudar a refinar o nosso entendimento do que um filme pode oferecer à filosofia.

¹⁰ Comparar com as alegações de Nussbaum, Diamond e Cavell apresentadas na seção 1.

Mulhall começa a responder essas questões explorando uma sugestão feita por Nathan Andersen em um artigo publicado no mesmo volume que contém o de Baggini. A avaliação positiva de Andersen sobre *On Film* está resumida na seguinte passagem:

Nada dessa conversa sobre cinema como filosofia fará sentido a partir da perspectiva daqueles que insistem na noção de filosofia como construção de argumentos tratando de questões “filosóficas” canônicas. Do modo como vejo as coisas, há um sentido diferente de filosofia no qual o cinema – e, por falar nisso, boa parte da filosofia mais interessante do século vinte – é, ou pode ser, filosófica. Em uma caracterização genérica da filosofia, poderíamos substituir a ideia de que ela consiste na produção de ‘argumentos’ filosóficos pela noção de que ela fornece um caminho para o pensar, um espaço aberto no qual o pensar acontece, habilitando novos modos de organizar e de dar sentido à experiência e ao conhecimento. (ANDERSEN, 2003, online)

Baseando-se na sugestão de Andersen, Mulhall (2016, p.151) nos lembra que há ao menos três situações diferentes nas quais poderíamos ser desafiados a oferecer razões. O primeiro caso, talvez o mais comum, é aquele no qual uma discordância aparece contra o pano de fundo de um “espaço compartilhado de pensamento”, isto é, um senso compartilhado sobre a “forma e a significância” do tópico sob discussão, sobre os métodos que poderiam ser empregados para resolver essa discordância, e assim por diante. Embora estes não sejam exemplos de Mulhall, penso que as seguintes ilustrações desse primeiro tipo de discordância possam ser úteis para esclarecer seu ponto: (i) uma discordância local entre dois cientistas que compartilham o que Thomas Kuhn chamou de um paradigma científico a respeito de como interpretar o resultado de uma experiência; (ii) uma discordância sobre como julgar o valor de uma obra de arte específica, quando há um consenso sobre o que conta como uma obra de arte; (iii) uma discordância sobre como julgar uma pessoa em particular, ou suas ações, ou as consequências dessas ações, quando há um consenso sobre o que é certo ou errado, condenável ou elogiável, etc. Em casos como esses, a filosofia

poderia ser útil ao permitir que alguém (talvez, as próprias partes discordantes, talvez outra pessoa) dê um passo para trás, tornando claro o que está envolvido ao avaliar as razões conflitantes oferecidas por cada lado. E para esse fim, oferecer definições claras e argumentos precisos certamente seria uma maneira adequada e efetiva – se não a única – de fazer progresso.

Às vezes, contudo, uma espécie mais profunda de discordância pode acontecer, exigindo justamente uma maneira de ir além do nosso “espaço compartilhado de pensamento”, reimaginando-o, encontrando, nas palavras de Mulhall, “uma nova maneira de pensar sobre o tópico – uma que reorienta ambos os participantes a respeito da disputa, ao alterar as percepções deles sobre quais posições estão disponíveis no que concerne ao seu assunto”. Novamente, tal descrição parece adequada a casos como aquele em que uma discordância científica recalcitrante conduziria à necessidade de encontrar um *novo paradigma*; ou, no caso de discussões estéticas ou morais, à necessidade de alterar a nossa própria concepção *do que conta como* uma obra de arte, um curso certo de ação, etc.

Finalmente, podemos nos deparar com um dilema ainda mais difícil, carente de qualquer espaço compartilhado de pensamento dado de antemão:

[podemos] nos encontrar totalmente desorientados por nossa situação, incapazes de encontrar um terreno compartilhado com os outros, e com nós mesmos, no tocante àquilo com que nos confrontamos. Então teremos que encontrar nossa orientação imaginando como poderíamos assumir uma posição neste ponto, e, por conseguinte, encontrando uma maneira de reconhecer certos tópicos, e opiniões sobre eles, como definindo um espaço de pensamento que poderíamos habitar. (MULHALL 2006, p.151.)

Significativamente, Mulhall esclarece que tais “revisões do espaço de razões” não precisam ser pensadas como estando “além dos apelos da razão”; antes, elas deveriam ser pensadas como “responsivas a [tais apelos] de maneiras diferentes”. Nesse contexto, ele oferece o seguinte exemplo¹¹:

¹¹O exemplo foi apresentado originalmente por Diamond (1992, p.312).

[...] quando Sócrates enfrenta a execução judicial, e seus amigos o impõem a fugir de seus captores, ele lhes diz que seria errado proceder assim porque desobedecer a pólis ateniense seria como desobedecer os próprios pais. Ele, assim, reorienta o pensamento [dos amigos] sobre Atenas ao comparar a pólis à família. Mas o nível de convicção que essa conexão imaginária evoca é dependente do quanto ela pode ser acompanhada nos seus pormenores, da maneira pela qual ela produz sentido sobre os vários aspectos da vida política, das conexões adicionais que ela nos permite desenvolver em uma série de casos afins, e da nossa disposição em repensar o nosso próprio status e a nossa experiência de vida (na família e na pólis, mas não apenas nelas), nos termos que ela sugere. A imaginação de Sócrates, assim, não é uma faculdade que é essencialmente diferente daquela da racionalidade, ou essencialmente não constricta por ela; ela é considerável em uma variedade de maneiras, mas nenhuma encaixaria, diretamente, no modelo de ‘dar razões a favor e contra uma opinião’. (MULHALL, 2016, p.151-2)

O que pretendo enfatizar aqui é a ideia, apresentada ao final da citação, de que a racionalidade e a imaginação não precisam ser pensadas como *faculdades distintas*, e que, em alguns casos, usar a própria imaginação é precisamente a maneira – talvez a melhor maneira, talvez até a única maneira – de se avançar uma conversa *racionalmente*. (Mais uma vez, compare isso com a ideia de Diamond (1991, p.311), apresentada na seção 1, de que alguns dos melhores textos filosóficos de nossa tradição são precisamente exercícios de “criatividade moral” e de “imaginação moral” que nos permitem “ver a situação diferentemente”.)

Ora, o uso da imaginação para providenciar novos caminhos para o pensamento também é um aspecto central – ainda que subestimado – da metodologia de Wittgenstein em seus escritos “maduros” (digamos, depois de 1930). Os seus resultados mais palpáveis são a miríade de jogos-de-

linguagem que ele cria a fim de providenciar “objetos de comparação”¹² capazes de nos lembrar de aspectos de nossas práticas linguísticas que poderiam ser, de outro modo, difíceis de atentar, por diferentes razões: seja devido à sua onipresença e familiaridade¹³, ou estarem tão emaranhados a outras práticas, encobertos em uma névoa que previne uma visão nítida¹⁴, ou, finalmente, porque somos enganados e “mantidos reféns” por uma série do que Wittgenstein chamou de *imagens*¹⁵. Em todos esses casos, imaginar (isto é, *inventar*) usos simples, nítidos e particulares de jogos-de-linguagem serviria ao propósito terapêutico de nos libertar das visões monolíticas, “metafísicas”, sobre a “essência” dos fenômenos.

Estou particularmente interessado neste contexto em sublinhar o que, de acordo com Wittgenstein (1958, p.16-7), “torna difícil adotarmos essa linha de investigação”, a saber, o que ele chama de “nossa ânsia por

¹² Veja Wittgenstein (2009, §130).

¹³ “Os aspectos das coisas que são mais importantes para nós estão ocultos devido à sua simplicidade e familiaridade. (Alguém é incapaz de notar algo uma vez que isso está sempre perante os seus olhos)”. (WITTGENSTEIN, 2009, §129)

¹⁴ Nesse contexto, note o que ele diz quando introduz a técnica de jogos-de-linguagem no Livro Azul: “Eu deverei, no futuro, repetidamente chamar a sua atenção para o que chamarei de jogos-de-linguagem. Esses são modos mais simples de usar signos do que aqueles [modos] nos quais nós usamos os signos da nossa, extremamente complexa, linguagem ordinária. [...] Se pretendemos estudar os problemas da verdade e da falsidade, da concordância e da discordância das proposições com a realidade, da natureza da asserção, da suposição, da questão, deveremos, com grande vantagem, olhar para as formas primitivas de linguagem nas quais essas formas de pensamento aparecem sem o fundo confuso de processos extremamente complexos do pensamento. Quando olhamos para tais formas simples de linguagem, a névoa mental, que parece encobrir o nosso uso ordinário da linguagem, desaparece. Nós vemos atividades, reações, que são nítidas e transparentes. Por outro lado, nós reconhecemos, nesses processos simples, formas de linguagem não separadas dos nossos [processos] mais complexos por uma ruptura. Nós vemos que podemos edificar formas complexas a partir das formas primitivas através do acréscimo gradativo de novas formas”. (WITTGENSTEIN 1958, p.17)

¹⁵ “Uma imagem nos mantém reféns. E não poderíamos escapar dela, porque jaz em nossa linguagem, e a linguagem passaria a impressão de apenas repeti-la para nós inexoravelmente”. (WITTGENSTEIN, 2009, §115)

generalidade”, ou a “atitude desdenhosa para com o caso particular”. Ele relaciona essa atitude com “a nossa preocupação com o método da ciência”, entendido como uma busca por explicações gerais, redutivas:

Os filósofos, constantemente, veem o método da ciência perante os seus olhos, e são tentados irresistivelmente a perguntar e a responder as questões na maneira que a ciência faz. Essa tendência é a fonte real da metafísica, e conduz o filósofo para a completa escuridão. Pretendo dizer aqui que o nosso trabalho nunca pode ser reduzir coisa alguma a coisa alguma, ou explicar qualquer coisa. A filosofia é de fato “puramente descritiva”. (WITTGENSTEIN, 1958, p.18)

Não devemos nos deixar enganar por esta última alegação – ecoada muitas vezes, em formas diferentes, através dos escritos maduros de Wittgenstein – e pensar que *tudo* o que um filósofo wittgensteiniano tem a oferecer são descrições da maneira que a nossa linguagem funciona *de fato*; isso poderia muito bem ser a *finalidade* do empreendimento, mas, como já sugeri, não é em nenhum sentido o *único* meio para esse fim. Ao contrário, minha impressão ao ler os escritos maduros de Wittgenstein é que, a fim de contrapor a nossa “atitude desdenhosa para com o caso particular”, o que ele faz durante a maior parte do tempo é precisamente *imaginar*, e nos pedir para imaginar, *novas possibilidades*, que não são apenas *irreais* mas até mesmo *surreais*¹⁶.

A razão para chamar atenção a esses momentos nos escritos de Wittgenstein é que tê-los em mente pode ajudar a compreender melhor a espécie de contribuições filosófica que Mulhall pretendia mostrar que os filmes da quadrilogia *Alien* poderiam oferecer. Considere, por exemplo, o seguinte par de alegações, apresentadas já na introdução à primeira edição

¹⁶ Como O.K. Bouwsma (1961, p.146) expressou, referindo-se ao estilo e ao conteúdo do *Livro Azul*, “o autor lança-se aqui e acolá no que assalta a alguns como um tipo de surrealismo filosófico, justapondo as ideias mais de longe relacionadas, tais como máquinas e dores de dente, questões e espasmos, processos mentais e inquietações com xícaras de chá”. O mesmo poderia ser dito, com ainda mais precisão, dos exercícios imaginativos de Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*.

de *On Film*, e perceba como elas parecem encaixar-se perfeitamente ao perfil de jogos-de-linguagem, entendidos como exercícios imaginativos, ficcionais, que nos permitem ver mais claramente alguns aspectos do nosso próprio mundo real:

[...] a estranha alteridade dos aliens, e, é claro, do próprio universo alienígena, despojada da desordem da particularidade social [é capaz] de revelar horizontes repletos de significância mítica.

Do início ao fim, os filmes [da quadrilogia] *Alien* nos apresentam a pequenos grupos isolados de seres humanos enquadrados, diretamente, contra a infinidade do cosmos. Cada habitação individual do universo surge não intermediada pelos entrelaçamentos mais complexos da cultura e da sociedade, esses sistemas de significações que condicionam o sentido de quaisquer ações e eventos englobados por eles; [...] Esse pano de fundo cósmico torna quase impossível evitar a assimilação da narrativa e da estrutura temática dos filmes a termos metafísicos ou existenciais – como se o próprio universo alienígena não pudesse senão concernir à condição humana como tal (por oposição a alguma inflexão específica dessa condição, a alguma maneira particular pela qual uma dada sociedade humana se adaptou ao seu meio ambiente, a alguma maneira individual de dar sentido às suas circunstâncias). (MULHALL, 2002, p.1;8-9)

O principal ponto que pretendo enfatizar aqui é que a maneira pela qual Mulhall pensa que esses filmes são capazes de filosofar precisamente *não é*, ou, no mínimo, não é *primariamente*, ao oferecerem razões que poderiam ser usadas para “vencer” um debate ou uma disputa filosófica já em andamento (o primeiro caso sobre “responder aos apelos da razão” distinguido em sua réplica a Baggini). Como é o caso com os filósofos que são as principais inspirações da própria abordagem de Mulhall – Wittgenstein e Cavell, claramente, mas também Heidegger (mais a esse respeito em breve) – seu ponto é antes que esses filmes nos permitem ver as coisas diferentemente,

reimaginando o nosso espaço compartilhado de pensamento, ou abrindo novos caminhos para pensar.

Para sedimentar esse ponto, concluirei esta seção mencionando outro filósofo wittgensteiniano interessado no poder do cinema. Refiro-me a Rupert Read (2013), que também argumenta (em um “manifesto” publicado online¹⁷) que a filosofia não precisa ser, e de fato, não *deveria* ser pensada como restrita ao objetivo de providenciar teses ou teorias ou argumentos. Como ele resume, referindo-se a um conjunto de filmes específicos que ele toma como exemplares para os seus propósitos¹⁸:

Esses filmes não apresentam argumentos no sentido filosófico comum da palavra; eles não produzem premissas e conclusões, etc. [...] [A]ntes, eles oferecem (o que Wittgenstein às vezes chama de) terapia. Isso é filosofia não como teoria, nem como alegações impessoais quase-factivas, mas como um processo que alguém precisa desenvolver por si mesmo. É diferente da ideia de filosofia a qual nós estamos acostumados; ela coabita mal com a idolatria da ciência que jaz no coração da nossa civilização. Tanto pior para essa idolatria. [...] Esses filmes são, assim como os escritos de Wittgenstein, obras destinadas a curar. Mas: curar, curar a própria mente, o próprio corpo, e o próprio mundo, é uma arte, não uma ciência, e é integralmente processual. (READ, 2013)

Ora, aqui chegamos, me parece, a uma alegação tão ousada quanto possível sobre a relação entre cinema e filosofia. E ainda assim, como tentei sugerir, ela parece perfeitamente acurada, dada uma maneira particular de compreender-se a visão wittgensteiniana da filosofia. – Se a filosofia é uma arte¹⁹(uma arte de curar), então, certamente, uma arte pode ser filosofia.

¹⁷ Considerações similares foram apresentadas antes em Read e Goodenough (2005).

¹⁸ Entre eles, o *Apocalypto*, de Mel Gibson, a trilogia *Senhor dos Anéis*, de Peter Jackson, *Filhos da Esperança*, de Alfonso Cuarón, *Persona*, de Ingmar Bergman, e *Além da Linha Vermelha* e *O Novo Mundo*, de Terrence Malick.

¹⁹ Novamente, esta é precisamente a palavra usada por Bouwsma (1961, p.147), no artigo mencionado acima, para descrever o resultado da metodologia filosófica de

Mas pode a filosofia tornar-se arte e ainda conhecer a si mesma?²⁰ Num espírito wittgensteiniano, sugiro que essa questão não requer uma resposta *geral*; em vez disso, penso que deveríamos julgar os méritos desse borrão dos limites entre a arte e a filosofia caso a caso. E esta é a minha deixa para apresentar, enfim, um desses casos – uma leitura filosófica de *Rashomon*, de Akira Kurosawa.

3. Cinema como filosofia: *Rashomon* como um caso-teste

Rashomon está entre os filmes mais debatidos entre os filósofos. Desde o seu lançamento em 1950, houve inúmeras tentativas para decifrar a sua mensagem filosófica. Ao menos entre os espectadores ocidentais (incluindo filósofos profissionais, mas em nenhum sentido restrito a eles), as interpretações mais comuns tendem a focar em questões epistemológicas – tais como a natureza e a possibilidade da verdade, a confiabilidade do testemunho, a ameaça do relativismo ou do ceticismo, e assim por diante. De fato, o próprio título do filme passou a ser associado com esses tópicos em nossa cultura popular. Como Stephen Prince assinala:

[...] *Rashomon* é aquele filme raro que transcendeu o seu próprio status como filme, influenciando não apenas a imagem em movimento, mas a cultura em geral. O seu próprio nome ingressou na linguagem comum simbolizando noções gerais sobre a realidade da verdade e a não confiabilidade, ou a subjetividade inevitável, da memória. No domínio jurídico, por exemplo, os advogados e os juízes comumente falam do “efeito *Rashomon*” quando testemunhas em primeira mão os confrontam com testemunhos contraditórios. (PRINCE 2012, online)²¹

Wittgenstein no Livro Azul. Tendo a aderir a essa descrição em minha compreensão da filosofia madura de Wittgenstein como um todo.

²⁰ Estou neste ponto ecoando as palavras de Stanley Cavell ao fim de *The Claim of Reason* (CAVELL, 1979, p.496).

²¹ O texto apareceu originalmente na edição em DVD da *Criterion Collection* de *Rashomon* (2002).

Argumentarei que, a despeito da sua popularidade e da sua plausibilidade *prima facie*, essa leitura epistemológica é superficial, deixando intocada o que considero a lição mais fundamental do filme – o que chamarei, na seção final, o desafio existencial de Kurosawa. Mas a razão mais imediata para falar sobre *Rashomon* é que ele foi usado como uma espécie de referência no debate entre Mulhall e Baggini. Assim, aproveitarei esta oportunidade para levar adiante o debate iniciado na seção precedente, usando *Rashomon* como um caso-teste para a abordagem sobre o “cinema como filosofia” desenvolvido até aqui.

Começemos recordando a crítica central de Baggini (2003) contra *On Film* de Mulhall, a qual está encapsulada na alegação que filmes deveriam ir além de meramente oferecer “representações simbólicas do mundo”, fornecendo, em vez disso, *razões* para avaliar a veracidade de tais representações, *mostrando* aspectos da realidade que, em última análise, nos permitiriam compreendê-la “melhor e mais precisamente do que antes”. O próprio Baggini apresenta *Rashomon* como um bom candidato para preencher esta função, e oferece a seguinte avaliação da sua principal façanha:

O que nos está realmente sendo mostrado [em *Rashomon*] é como um evento, o qual em certo sentido ocorreu objetivamente, dado que os seus detalhes chave não são nem sequer contestados por relatos inconsistentes, é ainda assim recordado diferentemente, porque os participantes não experienciam meramente os eventos como observadores imparciais, objetivos, mas sim como participantes que viram, em suas ações e nas ações dos outros, motivos, sentimentos, e compromissos morais que não eram fatos simples, publicamente observáveis. Por isso, nos é mostrado como tornar compatível uma espécie de visão não-relativista, segundo a qual há fatos objetivos, com a verdade de que os eventos são, inevitavelmente, percebidos de modo diferente por cada indivíduo (BAGGINI, 2003, online).

Como veremos, minha própria leitura concorda com a de Baggini apenas parcialmente: também penso que uma das realizações filosóficas de *Rashomon* é nos lembrar da complexidade de nossa experiência, assim oferecendo um remédio para uma visão filosófica comum da mesma experiência como “destacada” e “imparcial”. Porém, discordo que a lição final a ser extraída desse lembrete tenha a ver com o problema epistemológico que ele apresenta ao fim da passagem. Seguindo a sugestão de Mulhall, em vez de tentar extrair do filme uma resposta para um problema filosófico já conhecido – a saber, o problema da relatividade da verdade, ou o ceticismo sobre o mundo exterior –, argumentarei que *Rashomon* é genuinamente capaz de abrir novos caminhos para pensar sobre esses tópicos. Adiantando alguns resultados que tentarei estabelecer com mais detalhes a seguir: a leitura que pretendo oferecer enquadrará as formas particulares de dúvidas céticas normalmente associadas com o filme dentro de uma visão mais geral da nossa condição moderna de “meros espectadores” do mundo. Na minha visão, o filme não tenta “defender”, “ilustrar” ou mesmo “refutar” essa espécie de ceticismo (e.g., ao oferecer uma saída compatibilista na linha proposta por Baggini); em vez disso, o que ele tenta realizar é uma mudança de perspectiva, indo de dificuldades epistemológicas estreitamente concebidas para uma reflexão existencial mais ampla, na qual as profundidades da alma humana são investigadas e expostas. Especificamente, argumentarei que o filme incorpora a visão de que estamos sempre já existencialmente implicados nos eventos que experienciamos, *contra* a nossa suposição tácita de que a veracidade e a objetividade podem ser alcançadas apenas por meio de uma “visão de lugar algum”. De modo complementar, o filme também nos recorda como é assumir uma postura ativa e engajada em relação ao mundo, ao apresentar formas diferentes de sintonia com ele, que são decorrentes dos compromissos existenciais de cada indivíduo. Enfim, ele propõe uma saída terapêutica da nossa angústia existencial, precisamente ao efetuar uma mudança na perspectiva ou na disposição de ânimo, que reformula toda a problemática epistemológica com a qual ele começa.

Tentarei fundamentar essa leitura em duas frentes: primeiro, chamando atenção (brevemente) ao contexto no qual a narrativa do filme se insere, bem como para a sua relação com o contexto histórico no qual o filme foi produzido; segundo, oferecendo uma leitura detalhada de um desenvolvimento narrativo central, enfatizando alguns dispositivos filmicos

especificamente empregados por Kurosawa a fim de nos mostrar algo fundamental sobre nossa relação com a realidade. Por fim, o que pretendo argumentar é que as aspirações artísticas de Kurosawa, ainda que firmemente enraizadas no contexto histórico no qual o filme foi criado, também têm o poder para transcender tais condições, resultando assim em uma lição filosófica e existencial que pode não ser exatamente atemporal, mas que permanece relevante para nós (pós?)modernos.

Começemos com um breve resumo da trama principal do filme. Uma maneira natural e aparentemente incontroversa de resumi-la seria dizer que o filme apresenta um estupro e um assassinato através de uma série de *flashbacks*, os quais, por sua vez, transmitem diferentes relatos desse crime conforme experienciado ou lembrado por quatro testemunhas principais²², nesta ordem: um lenhador (não nomeado), um bandido chamado Tajomaru, um samurai (não nomeado) e a sua esposa (não nomeada). – Disse que esse seria um resumo natural e *aparentemente* incontroverso; mas um pouco de reflexão mostrará que não há quase nada de incontroverso nessa breve descrição. Primeiro, dependendo do relato que você acompanha, não fica claro se o que aconteceu foi realmente um *estupro* ou algo menos extremo (um ato sexual consensual após a esposa ter sido seduzida pelo bandido); segundo, em ao menos um dos relatos, o samurai não teria sido *assassinado*, mas teria cometido suicídio; terceiro, os ditos “*flashbacks*” (se isso é o que eles realmente são) não são usados em seu papel tradicional – a saber, grosso modo, o de apresentar um ponto de vista objetivo sobre um evento passado; for fim, essa descrição inicial das testemunhas não é completamente precisa, visto que ela não menciona que o relato do samurai foi transmitido postumamente, através de uma médium, e também não considera o papel peculiar do que poderíamos chamar de as duas “meta-testemunhas”, o lenhador e o sacerdote (como vistos no início do filme), os quais são efetivamente os narradores de todos os eventos principais que acompanharemos, e os quais estão, eles mesmos, *recordando* os relatos como teriam sido (supostamente) apresentados em um julgamento, de modo que os “*flashbacks*” que vemos poderiam ser compreendidos como a maneira que

²² Há também duas testemunhas adicionais, secundárias, que não estavam diretamente envolvidas com o próprio crime: o sacerdote, que encontra o samurai e a mulher na estrada antes dos eventos do crime, e o agente policial, que encontra o bandido depois desses eventos.

esses dois narradores estão *imaginando* os eventos, de acordo com a recordação dos relatos contados pelas testemunhas em primeira mão durante o julgamento. E não se deve esquecer do “aldeão”, cujo papel parece ser o de instigar esses dois narradores a irem adiante com as suas narrativas.

Complicado? Bem, esse é apenas o começo! Além da indireção ou intermediação já notada, relacionada com o caráter de segunda mão dos relatos que ouvimos dos nossos dois narradores principais (as “meta-testemunhas”), a veracidade desses relatos é ainda mais comprometida pelo estado de espírito no qual eles se encontram no início do filme – um estado de confusão profunda, misturada com pura desesperança. Esse estado de espírito é claramente transmitido pelas suas primeiras falas²³:

Lenhador: Eu não entendo. Simplesmente não entendo. Não entendo isso em absoluto. Simplesmente não entendo.

Sacerdote: Ó, até mesmo o abade Konin do Templo Kiyomizu, embora seja conhecido por sua erudição, não seria capaz de entender isso. [...] Guerras, terremotos, vendavais, fogo, fome, a praga. Ano após ano, não houve nada senão desastres. E bandidos caindo sobre nós toda noite. Tenho visto tantos homens sendo assassinados como insetos, mas nem mesmo eu jamais ouvira uma história tão horrível como essa. Sim. Tão horrível. Desta vez posso, enfim, perder a minha fé na alma humana. É pior que os bandidos, a praga, a fome, o fogo ou as guerras.

Com enfoque nessa sequência inicial, uma questão que poderia ser feita – mas, como proporei, é raramente de fato feita – é: o que exatamente causa a confusão dos narradores? Suponho que a maioria dos espectadores não faz essa questão porque são inicialmente conduzidos a assumir, aparentemente com boa razão, que a principal causa dessa confusão é o próprio crime narrado – algo sobre os seus detalhes e consequências horrendas, digamos, ou talvez algo relacionado com o egoísmo e a falsidade de todos envolvidos. Afinal, esse é o evento imediatamente (e então repetidamente,

²³ Todas as falas serão citadas a partir do *Continuity Script to Rashomon* publicado em Richie (2000).

implacavelmente) recordado pelos dois narradores em seus esforços para dissipar as suas confusões. Essa impressão, de qualquer maneira, certamente descreve a minha própria reação inicial ao filme (e também é uma reação comum entre estudantes quando mostro o filme a eles pela primeira vez). Contudo, como tentarei mostrar, essa reação inicial será colocada em questão tão logo começemos a prestar mais atenção aos detalhes subsequentes da narrativa (um fenômeno que é apenas reforçado após repetidas visualizações). O que acontece então é uma reorientação gradual de nossas impressões iniciais a favor da hipótese de que há algo muito mais grave no horizonte, algo que é capaz de abalar ou minar a própria base sobre a qual os sistemas de crença ou as visões de mundo dos narradores previamente sustentavam-se.

Tentarei agora fundamentar essa alegação com a ajuda de algumas evidências externas e internas à narrativa. A primeira evidência externa que pretendo apresentar é uma passagem da autobiografia de Kurosawa, na qual ele oferece uma impressionante anedota sobre a obscuridade percebida no roteiro do filme por parte da equipe de filmagem, seguida por sua própria descrição do significado pretendido pelo filme. Cito a passagem na qual a anedota é apresentada em toda sua extensão:

[...] um dia, logo antes da filmagem começar, os três diretores-assistentes que a Daiei tinha designado vieram me ver na pousada onde estava hospedado. Me perguntava qual poderia ser o problema. Acontece que eles acharam o roteiro desconcertante e queriam que eu o explicasse. “Por favor, leiam-no de novo mais cuidadosamente”, disse a eles. “Se vocês o lerem diligentemente, vocês deverão ser capazes de entendê-lo, porque foi escrito com a intenção de ser compreensível”. Mas eles não desistiram. “Cremos tê-lo lido cuidadosamente, mas ainda assim não o compreendemos em absoluto; eis por que gostaríamos que você o explicasse para nós”. Devido à sua persistência, dei a eles esta simples explicação: Seres humanos são incapazes de ser honestos consigo mesmos sobre si mesmos. Eles não podem falar sobre si mesmos sem embelezamento. Este roteiro retrata tais seres humanos – uma espécie que não pode

sobreviver sem mentiras que façam eles sentirem que são pessoas melhores do que realmente são. Ele até mesmo mostra que esta necessidade pecaminosa por falsidade lisonjeira vai além do túmulo – mesmo o personagem que morre não pode desistir de suas mentiras quando fala aos vivos através de um médium. O egoísmo é um pecado que o ser humano carrega consigo desde o nascimento; é o mais difícil de redimir. Este filme é como um estranho pergaminho que é desenrolado e exibido pelo ego. Vocês dizem que não podem entender este roteiro em absoluto, mas isso é porque o próprio coração humano é impossível de ser compreendido. Se vocês se concentrarem na impossibilidade de compreender verdadeiramente a psicologia humana e lerem o roteiro mais uma vez, creio que vocês assimilarão seu propósito. (KUROSAWA 1983, p.183.)

Ora, supondo que tomemos a palavra de Kurosawa como tendo ao menos uma autoridade relativa acerca do significado do filme, essa passagem oferece uma indicação inicial de que, seja qual for seu objeto de reflexão – algo sobre a complexidade do “coração humano” ou da “psicologia humana” –, isso precisamente *não é* (ou, pelo menos, não é *simplesmente*) uma questão epistemológica.

Recordemos também que o filme é ambientado em um momento particular da história do Japão, conhecido como o período Heian. Esse ponto é claramente articulado por Stephen Prince em seu estudo sobre Kurosawa:

A história [de *Rashomon*] é ambientada no século doze, no fim do período Heian, quando a autoridade do governo central do país e da corte era solapada pelo crescimento de poderes políticos e militares autônomos nas províncias [...] Pestilência, incêndios, terremotos, rebeliões por monges guerreiros, criminalidade violenta na capital Kyoto, todos pareciam ser sinais da dissolução da ordem, de um mundo oscilando à beira do caos. Pareceria ser o período conhecido na profecia budista como “o fim da

lei”, quando a vida humana desceria ao seu ponto de maior degeneração. (PRINCE, 1992, p.128)²⁴

A própria palavra “Rashomon” refere-se ao portão para a cidade de Kyoto, no sul do Japão, durante esse período de caos político e social; seu estado decadente também simboliza o estado desse mundo. Ele tornou-se um espaço para ladrões, para o descarte de corpos, e acreditava-se que era assombrado por espíritos ou demônios. Como Prince (2002) argumenta em outro contexto, a própria escolha desse período e dessa ambientação permite a Kurosawa “revelar as extremidades do comportamento humano”.

Por fim, também deveríamos notar que em alguns sentidos o mundo real no qual Kurosawa trabalhava – o Japão ocupado após a Segunda Guerra Mundial – era bastante remanescente daquele período histórico retratado no filme. Não apenas o país encontrava-se *materialmente* despedaçado e devastado, mas também havia recentemente perdido uma autoridade que até então era tida como sagrada e eterna.

Com essas considerações contextuais em mente, concentremo-nos agora sobre alguns elementos internos à narrativa que reforçam um sentido geral de desorientação e desesperança. Já aponteï para a situação do portão onde a narração ocorre; mas mesmo antes de vermos o portão, a primeira coisa que notamos é a chuva pesada, torrencial²⁵, que persiste quase até os últimos instantes do filme (mais sobre esta mudança adiante). Proponho que deveríamos pensar sobre essa chuva como a manifestação física, externa, da escuridão da alma humana que o filme está prestes a explorar – uma falta de clareza moral e existencial que é ecoada nas falas dos principais personagens em muitas ocasiões, como veremos.

Passemos agora aos peculiares (e conflitantes) “*flashbacks*” dos principais eventos da narrativa. Como já sugeri, não é uma tarefa fácil resumir o conteúdo desses *flashbacks*, particularmente porque, se a leitura

²⁴ Isso explica a alusão do Sacerdote a “Guerras, terremotos, vendavais, fogo, fome, a praga. Ano após ano, não houve nada senão desastres. E bandidos caindo sobre nós toda noite”.

²⁵ A história sobre os desafios técnicos para produzir o efeito de chuva no portão é agora bem conhecida – insatisfeito com o fato de que a chuva não apareceria claramente contra o pano de fundo cinza claro, Kurosawa e sua equipe decidiram tingir a água derramando tinta preta no tanque da máquina de chuva.

que estou prestes a propor está correta, a nossa compreensão desse conteúdo passará por algumas mudanças de *Gestalt* com o progresso do filme. Ao tentar transmitir a maneira que essas mudanças deveriam acontecer, inevitavelmente terei de introduzir alguma artificialidade, por isso checar a sua própria experiência do filme contra esta reconstrução é vital. Com esse aviso a posto, vamos imergir. (Enumerarei as diferentes versões dos relatos seguindo a ordem na qual elas são mostradas no filme, para facilitar a referência).

(1) O primeiro *flashback* reconta o encontro do lenhador com a cena do crime, supostamente *depois* de o samurai ter sido assassinado e de a esposa e o bandido terem desaparecido. Esta sequência é um exemplo primordial do uso, por parte de Kurosawa, de movimentos de câmera e trilha sonora para pontuar e amplificar as mudanças no estado de ânimo do personagem. Conforme o lenhador adentra a floresta, ele parece estar bem integrado aos seu ambiente, confiante e gentilmente navegando através das trilhas e obstáculos, como se fosse uma parte normal da sua rotina; mas logo as coisas começam a mudar – o cenário torna-se mais escuro e a floresta mais densa, a câmera (literal e figurativamente) para em seus trilhos muitas vezes, como que desconfiadamente esquadrinhando a seu redor, perdida e desorientada, até mesmo surpresa (um efeito composto pela trilha sonora), ecoando a reação do lenhador enquanto contra algumas pistas do que (como logo saberemos) virá a ser o principal evento do filme. (Essa sequência é muito importante para estabelecer o tom para o restante do filme; a própria floresta, como muitos críticos notaram, assume um caráter onírico ou mítico, e entrar nela também pode ser pensado como um símbolo para o exame das profundezas da alma humana que Kurosawa está orquestrando – nós estamos deixando a “normalidade” ou a “civilização” para trás, e, com isso, todos os trajes e máscaras que usualmente vestimos para suprimir a nossa “natureza” mais profunda e, talvez, reprimida²⁶).

²⁶ Nesse contexto, compare isso ao que o próprio Kurosawa tem a dizer sobre a escolha do cenário em sua autobiografia: “Para providenciar a atmosfera simbólica de fundo [para *Rashomon*], eu decidi usar a história ‘Em um Bosque’, de Akutagawa, a qual adentra as profundezas do coração humano como se com o bisturi do cirurgião, desnudando a suas complexidades sombrias e reviravoltas bizarras. Estes impulsos estranhos do coração humano seriam expressos através do uso de um jogo de luz e sombra elaboradamente esculpido. No filme, as pessoas que

(2) A segunda versão dos eventos é contada a partir do ponto de vista do bandido – ou, ao menos, essa é uma maneira natural de descrever tal perspectiva, mas ela não é exatamente correta, visto que não ouvimos de fato o bandido em primeira mão (ou, aliás, nenhum dos três personagens diretamente envolvidos no crime). O que estamos de fato experienciando é uma representação visual da maneira que o lenhador reconta (imagina?) os eventos que aconteceram a partir da história que foi contada pelo bandido no julgamento. Assim, uma maneira melhor de descrever a perspectiva a partir do qual esse “*flashback*” (?) é apresentado, tão estranha como ela possa soar, seria algo como “o ponto de vista do bandido-como-recordado-pelo-lenhador”. O que vemos ou nos é contado a partir desse ponto de vista é que o bandido teria sentido um impulso repentino para atrair este samurai rico e a sua esposa para dentro da floresta, com o propósito de assaltar o homem e de estuprar a mulher. Para esse fim, ele teria usado como isca a oferta de venda de algumas espadas de alta qualidade, as quais ele supostamente teria escondido na floresta. O bandido teria então convencido o samurai a segui-lo para um bosque sombrio, onde o samurai é subjugado e amarrado. O bandido retorna para onde a esposa foi deixada, supostamente a fim de estuprá-la e de roubar os seus pertences, mas, mais uma vez, aparentemente sem muita reflexão e seguindo os seus impulsos, ele decide que tem que levar a esposa para testemunhar o seu feito de subjugar o samurai²⁷; ele conta a ela que o samurai foi mordido por uma cobra e leva a esposa para vê-lo. Chegando no bosque onde o samurai estava amarrado, o bandido tenta atacar a esposa; ela inicialmente recusa os seus avanços e tenta defender-se, mas eventualmente desiste e é de alguma maneira seduzida. Isso é seguido por uma corte para um momento imediatamente posterior ao

se perdem no bosque cerrado de seus corações vagariam em uma ampla região selvagem, assim eu movi o cenário para uma floresta ampla. Eu escolhi a floresta virgem das montanhas em torno de Nara, e a floresta pertencente ao templo Komyoji no exterior de Kyoto”. (KUROSAWA 1983, p.182)

²⁷ A seguinte fala atribuída ao bandido no julgamento descreve essa mudança súbita de intenções: “Ela [a esposa] tornou-se muito pálida e encarou-me como se os olhos dela estivessem congelados. Ela parecia uma criança quando fica repentinamente séria. A visão dela tornou-me invejoso daquele homem. Eu comecei a odiá-lo. Eu queria mostrar para ela como ele parecia, todo amarrado daquele jeito. Não tinha sequer pensado em uma coisa como essa antes, mas agora o fiz”.

ato sexual implícito. A mulher agora está repleta de vergonha, e implora ao bandido para duelar com seu marido até a morte, a fim de salvá-la da culpa e da vergonha de ter sido possuída por dois homens. O bandido concorda, liberta o samurai e os dois começam a duelar pelo que parece ser um tempo bastante prolongado – o bandido até alega no julgamento que nenhum homem jamais cruzara as lâminas com ele tantas vezes antes. A luta é claramente dominada pelo bandido, por mais feroz que seja o oponente, e o samurai é eventualmente assassinado por ele. A mulher, nos é contado depois, teria desaparecido (possivelmente teria fugido durante a luta).

(3) A terceira história é contada a partir do ponto de vista da mulher (ou, mais precisamente, do “ponto de vista da mulher-como-recordado-pelo-sacerdote”), e a versão dela é bastante diferente da versão do bandido. A principal diferença é que na versão dela o bandido a abandona para morrer após tê-la estuprado (não há nenhuma sugestão de consentimento ou sedução neste caso), mas eventualmente ela é capaz de levantar-se e desamarrear o marido. Ela então implora ao samurai para matá-la, pois assim ela ficará em paz e livre de sua vergonha e de sua desonra; mas o marido não faz o que ela suplica – em vez disso, ele apenas a encara com um olhar de completo desgosto. A expressão dele a perturba tanto que ela apanha uma adaga com sua mão, lentamente caminha na direção dele, mas então desmaia; ao acordar, ela descobre que o samurai foi assassinado com a adaga dela, assim ela conclui que foi ela a assassina.

(4) A quarta história é também contada a partir do ponto de vista de alguém no portão – não está claro, me parece, se o meta-narrador neste ponto ainda é o sacerdote ou se o lenhador assumiu o seu lugar, visto que há uma transição bastante abrupta de volta para o julgamento após uma conversa entre os três personagens no portão. De qualquer modo, o que se reporta então é a versão que o samurai assassinado (e indignado) teria contado após a morte, com a ajuda de um médium. Ele teria alegado que o bandido, após estuprar sua esposa, convidou-a para fugirem juntos – uma proposta que ela aceitou, mas apenas com a condição de que o bandido mataria o samurai, assim ela não sentiria vergonha por ter pertencido a dois homens. O bandido parece ter ficado ultrajado com essa contraproposta e, voltando-se contra a esposa, pergunta ao samurai o que deveria fazer com ela. Após algum esforço, ela é capaz de escapar, e o bandido, ao retornar de sua perseguição mal sucedida, desamarra o samurai e vai embora. O samurai, deixado sozinho e repleto de vergonha, decide tomar a sua própria

vida, o que ele faz com a adaga da sua esposa. (Notavelmente, como nós veremos em breve, ele também diz que, após ter enfiado a adaga em seu peito, ele sentiu alguém extraindo-a).

(5) Nós voltamos agora aos três personagens no chuvoso portão Rashomon. O aldeão ainda está ansioso para ouvir mais, e parece estar um tanto desconfiado sobre o que ele ouviu até agora – em particular, ele acusa o lenhador de saber mais do que admite. Então, em uma mudança inesperada de eventos, o lenhador decide compartilhar o que ele realmente viu (ou assim alega), contradizendo a sua história inicial e confessando que ele de fato testemunhou o estupro e o assassinato, embora não tivesse a coragem para dizer isso no julgamento (talvez temendo ser implicado com os crimes). Ele então começa a contar uma versão nova, supostamente mais precisa, da história – neste ponto, creio que a inclinação natural do espectador é considerar esse relato como a versão objetiva, definitiva, dos fatos. Nesse relato, o bandido, a esposa e o samurai são todos mesquinhos, invejosos e corruptos. Ele também diz que foi o bandido que matou o samurai, mas não da maneira que o próprio bandido descrevera em sua versão; em vez disso, o crime teria acontecido quase que por acidente, após uma luta de espadas muito desajeitada na qual ambos os concorrentes são retratados como fracos e covardes, tropeçando e caindo a todo momento, e agitando os braços debalde, enquanto tentam matar um ao outro.

Ora, mas será essa realmente a versão definitiva dos eventos? Penso que não, e penso que o filme nos dá, pelo menos, duas pistas que sugerem que esse pode não ser o caso. Primeiro, o aldeão desafia o lenhador mais uma vez ao assinalar que essa versão não explica o destino da adaga da mulher, implicando que o lenhador a teria roubado, talvez ao extrai-la do peito do samurai – algo que é praticamente admitido pela reação do lenhador humilhado. E então há a descrição da própria luta. Neste ponto da narrativa já ouvimos muitas vezes que o bandido é considerado muito habilidoso ao lutar e ao manipular armas, e o mesmo deveria também se aplicar ao samurai. Então, por que a luta que vimos nesse último “*flashback*” parece quase comicamente estranha? Não seria por que o que *vimos* deve refletir a maneira que o lenhador – uma pessoa provavelmente não qualificada no manejo de espadas e em duelos – *conta* a história? E se assim for o caso, estaria a luta apenas sendo *descrita* erroneamente, ou teria ela sido completamente *inventada*? Ou seria alguma opção intermediária entre essas alternativas? E por que isso deveria importar?

Essas questões me permitirão introduzir o que penso ser uma chave importante para a compreensão do principal (embora quase subliminar, e talvez precisamente porque subliminar) resultado do filme – a saber, a maneira como ele é capaz de nos relembrar de aspectos fenomenológicos da experiência humana que boa parte da filosofia tradicional (particularmente a filosofia analítica) tende a ignorar. Ao menos até recentemente, essa tradição quase não prestou qualquer atenção à importância dos estados de ânimo. De fato, como argumentarei em seguida, isso ocorre porque os filósofos analíticos são muito propensos a “imitar os métodos da ciência” (para ecoar o diagnóstico de Wittgenstein apresentado na seção anterior), assumindo que, no fim das contas, estados de ânimo são “meramente subjetivos”, e a filosofia (assim como a ciência) deveria esforçar-se na busca por objetividade, generalidade, impessoalidade. Embora este não seja o lugar para a construção de uma crítica contra essa visão, penso que será útil proporcionar ao menos um contato inicial com uma visão alternativa, a fim de basear melhor a minha alegação de que esse filme está *filosofando* ao nos lembrar de alguns aspectos fenomenológicos de nossa existência. A alternativa que articularei é uma abordagem heideggeriana (em sentido lato), como apresentada em *Ser e Tempo*. Delinearei brevemente essa abordagem na próxima seção, e então retomarei a leitura de *Rashomon* na seção final.

4. Estados de ânimos e ser-no-mundo: um interlúdio heideggeriano.

O principal objetivo de Heidegger (2010) em *Ser e Tempo* é proporcionar o que ele chama de uma “ontologia fundamental”, isto é, uma investigação da própria natureza *do ser enquanto tal* (em oposição às investigações “ônticas” de *espécies particulares de seres* fornecida pelas nossas disciplinas científicas normais). Para esse fim, Heidegger toma como seu ponto de partida a nossa própria e peculiar maneira de ser, que ele chama de “*Dasein*” (literalmente “ser-aí”). Contra boa parte da tradição filosófica que o precede, Heidegger argumenta que a essência da existência humana não é encontrada em qualquer definição estática que apele a certas propriedades – e.g., “um ser humano é um animal racional”, ou “uma

criatura de Deus”, ou ainda “um sujeito pensante” (no sentido moderno de um ser que tem estados mentais e experiências que em si mesmas poderiam muito bem não estar conectadas ao mundo externo). Em vez disso, o que é característico do nosso modo de existência é que, precisamente, o nosso próprio ser surge sempre como uma questão para nós, como algo sobre o que temos assumir uma postura a respeito, seja de maneira consciente ou inconsciente. Além disso – e em marcada diferença tanto em relação ao ser de *objetos* inanimados quanto dos *sujeitos* cartesianos –, a nossa maneira de ser está íntima e inseparavelmente conectada com o mundo no qual nos encontramos, e por isso ela pode ser pensada como uma espécie de *abertura para um mundo*.

Ora, de acordo com Heidegger, exatamente da mesma maneira que a tradição filosófica (ocidental) falhou em levar em consideração esse fato fundamental sobre a *nossa existência*, ela também falhou em compreender a natureza do *mundo*. Do ponto de vista da ontologia fenomenológica proporcionada em *Ser e Tempo*, um “mundo” não deve ser concebido como uma mera coleção de entidades que são inerentemente sem sentido (digamos, entidades físicas com certas propriedades causais, como aquelas estudadas pelas diferentes ciências naturais), mas antes como o próprio horizonte de atividade significativa que nós habitamos, e que dá propósito para as nossas condutas cotidianas. Por isso o uso do neologismo “ser-no-mundo”, com o qual Heidegger pretende transmitir essa noção de unidade fundamental e originária.

A partir dessa compreensão do nosso ser-no-mundo, nada estaria mais distante de caracterizar nossa experiência cotidiana do que a noção de uma relação puramente receptiva, distanciada e imparcial de “informações” derivadas de um mundo de objetos que são eles mesmos separados e independentemente dados²⁸. Por exemplo: quando entro em uma sala de

²⁸ Note que essa é, primeiramente e acima de tudo, uma alegação fenomenológica, que diz respeito à melhor maneira de descrever a natureza de nossa experiência, o modo como as coisas aparecem para nós. Como tal, ela não se compromete necessariamente com visões epistemológicas específicas sobre, por exemplo, se objetos existem independentemente de nossa percepção deles. Enquanto mantivermos em mente o propósito de uma investigação ontológica e não a confundirmos com as alegações óticas das ciências empíricas, essas questões deverão permanecer separadas – de fato, confundi-las é precisamente uma marca do

aula, o que vejo (digamos, se sou um professor²⁹) não são meras porções de matéria, e nem mesmo um conjunto de entidades discretas – “o púlpito”, “o quadro-negro”, “as mesas”, e assim por diante – mas antes uma rede holística do que poderíamos chamar (seguindo Hubert Dreyfus, 2013³⁰) de *affordances*, isto é, de oportunidades para agir dentro do mundo (i.e., do contexto de significado) da sala de aula. (Pode ser de alguma ajuda neste ponto tentar converter esses substantivos – “púlpito”, “quadro-negro”, “mesas” – em frases verbais ou adverbiais que transmitam as *affordances* proporcionadas por cada encontro – digamos “para-ler-enquanto-em-pé”, “para-escrever-em”, “para-sentar-sobre”, etc.)

Essa breve ilustração pretende deixar claro por que, para alguém inclinado a pensar sobre o nosso ser-no-mundo nos moldes propostos acima – como uma abertura para diferentes *affordances* –, os estados de ânimo possuem uma importância central. Em última instância, o modo como uma *affordance* aparecerá para mim é dependente do tipo de sintonia (ou falta de sintonia) em que me encontro em relação ao contexto significativo (o mundo) ao meu redor. Por exemplo, se eu estiver de bom humor, a sala de aula não apenas será experienciada como uma rede de *affordances* (“para-ler-enquanto-em-pé”, “para-escrever-em”, etc.), mas, digamos, como a *ocasião que eu ansiava* para finalmente poder apresentar e testar aqueles pensamentos sobre os quais andei ruminando; por outro lado, se estiver de mau humor, a mesma rede holística poderia ser experienciada *como algo a ser suportado*.

que Wittgenstein, assim como Heidegger, descreveriam como um impulso para imitar os métodos da ciência na filosofia. Mas essas seriam questões para tratar com mais detalhe em outra ocasião.

²⁹ Que a sala poderia ser apreendida diferentemente por pessoas diferentes, com posturas existenciais diferentes – professores, estudantes, funcionários, etc. – é precisamente o ponto que deve ser enfatizado aqui.

³⁰ O próprio Dreyfus (2013, p.37) reconhece que o seu uso do termo “affordance” advém de J.J. Gibson, que, por sua vez, o introduziu “para descrever aspectos objetivos do mundo em termos de seus sentidos para criaturas que os usam. Portanto, um buraco oportuniza [affords] esconderijo para um coelho, mas não para um elefante. Para nós, os pisos oportunizam [afford] o caminhar, as maçãs oportunizam [afford] a alimentação, etc.”

Eis algumas características interessantes sobre estados de ânimo que deveríamos levar em consideração a fim de chegarmos a uma compreensão mais precisa desse assunto³¹. Para começar, embora os estados de ânimo possam ser *até certo ponto, em certas ocasiões*, modificados intencionalmente (digamos, começo a sentir-me triste e enfrento esse estado de ânimo ouvindo uma *playlist* inspiradora), os ânimos nunca estão *completamente* sob o nosso controle – nós não podemos simplesmente “decidir” como seremos afetados pelas situações com as quais nos deparamos. Em última análise, o que isso sugere é precisamente algo sobre a estrutura fundamental da nossa maneira de ser-no-mundo, a saber, que somos *jogados* a um mundo que não escolhemos, nem podemos controlar plenamente. Segundo, embora seja claro que um estado de ânimo não consista em uma propriedade “objetiva” de algumas entidades no mundo (uma sala de aula, no nosso exemplo), ele tampouco conta como “meramente subjetivo”. De fato, toda essa dicotomia entre “subjetivo” e “objetivo” começa a desmoronar quando pensamos cuidadosamente sobre esse aspecto do nosso envolvimento com o mundo. Considere, para continuar com nosso exemplo, seu envolvimento como aluno ou ouvinte de uma aula de filosofia. Digamos que a aula lhe apareça (assim como para a maioria de seus colegas) como tediosa; neste caso, não seria mais acurado dizer que a aula *ela mesma* é realmente tediosa, em vez de dizer que é apenas *você* que está entediado? Ou, para mudar de exemplo, pense em sua experiência ao chegar a uma festa. No mais das vezes, é possível descrever ou mensurar o ânimo ou o clima da festa – dizemos dela que está *mais* ou *menos* animada, ou que o clima está *leve* ou *pesado*, e assim por diante; podemos até mesmo fazer um esforço para entrar em sintonia com esse ânimo, e também podemos, é claro, falhar miseravelmente em fazer isso, o que apenas reforça a sugestão de que não há nada “meramente subjetivo” sobre essa experiência. Ânimos, portanto, não são fenômenos internos, privados, mas públicos e compartilhados.

Ser-no-mundo implica que estamos “sempre já” sintonizados a um ânimo particular, o que afetará, por sua vez, toda a nossa maneira de experienciar esse mundo. Para repetir: esse fenômeno não deve ser entendido como algo interno, mas antes como uma forma de abertura para as *affordances* de um mundo. Assim interpretado, esse envolvimento com o

³¹ Estou seguindo, neste ponto, Dreyfus (1991).

mundo não é, precisamente, algum tipo de relação teórica e distanciada em relação a um conjunto de entidades separadas e independentes, mas sim uma maneira prática e corporificada de navegar em um contexto significativo, que como tal nos mostra as amplitudes disponíveis de maneiras de ser.

Levadas a suas conclusões lógicas, essas observações implicariam uma reversão do modelo epistemológico tradicional assumido pelo menos desde a modernidade na filosofia ocidental: em vez de espectadores passivos (“egos cartesianos”, ou donos de uma quase-divina “visão a partir de lugar algum”) olhando para as entidades do mundo desprovidas de sentido intrínseco, essa abordagem inspirada em Heidegger interpretaria seres como nós (*Dasein*) como essencialmente ativos, situados, corporificados e absorvidos em atividades diárias, em uma unidade fundamental com o mundo. Como Stephen Mulhall resume em seu comentário à *magnum opus* de Heidegger:

Ser e Tempo desloca o foco da tradição epistemológica para longe desta concepção do ser humano como um ponto de vista imóvel sobre o mundo. Os protagonistas de Heidegger são atores em vez de espectadores, e sua narrativa sugere que a dependência exclusiva sobre a imagem do espectador tem seriamente distorcido as caracterizações dos filósofos sobre a existência humana no mundo (MULHALL, 2005, p.39).

Agora, o que pretendo propor é que *Rashomon* também está envolvido no jogo de deslocar e re-enfocar a nossa concepção sobre a existência humana, e ele faz isso precisamente por nos lembrar de algumas características corporificadas e situadas de nosso ser-no-mundo – mas somente *após* nos atrair por aquela imagem do “espectador desengajado” durante a maior parte da narrativa, com a finalidade terapêutica de, finalmente, revelar as insuficiências dessa imagem.

5. De volta a *Rashomon*: o desafio existencial de Kurosawa

Retomarei a análise de *Rashomon* citando outra passagem de Stephen Prince que oferece uma sugestão inicial de como a “abordagem

heideggeriana” articulada na seção precedente pode ser transmitida cinematicamente. A passagem concentra-se em uma sequência já brevemente abordada na seção 3, a saber, a entrada do lenhador na floresta (a qual, como antecipei, é crucial para estabelecer o tom ou clima do filme inteiro):

Durante a sequência na qual o lenhador caminha pela floresta, Kurosawa adapta os padrões de movimento da câmera de modo a expressar a arquitetura da narrativa e gerar metáforas. O lenhador intuitivamente responde aos ritmos da floresta ao saltar por um riacho, esquivar-se de um galho, atravessar uma ponte de troncos. Ele não reconhece esse objetos conscientemente mas desliza sobre eles em um estado místico. O *tracking* da câmera simula liricamente os ritmos de sua caminhada e a topografia da floresta e é, portanto, um indicador formal dessa condição. Mas seu devaneio é interrompido quando ele descobre a evidência de um crime. No momento em que encontra chapéus, um amuleto, uma corda, e, por fim, um corpo, ele tropeça de maneira desastrada e foge assustado. Conforme ele faz cada uma dessas descobertas, o *tracking* para. Os objetos tornaram-no alarmado e racional. A sua mente pensante é ativada, e a sua resposta sensual, intuitiva, para com a floresta é perdida. Essa mudança é refletida na mudança de uma câmera móvel para o plano estacionário que registra as descobertas dos objetos e do homem morto. A sequência alterou-se em níveis formais e dramáticos, do movimento sensual para uma perspectiva de interesse fixo e exíguo, das respostas intuitivas de um estado zen para as perspectivas rígidas e divididas da mente racional. (PRINCE 1992, p.133.)

Há muito com o que se concordar em relação à descrição fenomenológica de Prince nessa passagem. Em particular, ela transmite muito claramente o que acontece quando a maneira familiar do lenhador de ser-no-mundo desintegra-se, gerando uma mudança correspondente em sua postura diante desse mundo – indo do que poderíamos chamar de um estado engajado de

fluxo para uma *visão* desengajada. Prince, além disso, equipara a primeira postura com o nosso “movimento sensual” e a segunda com as “perspectivas rígidas da mente racional”. Agora, penso que essa última alegação combina *insight* e confusão. O *insight* tem a ver com a ideia de que passamos de uma maneira *dinâmica e corporificada* de ser-no-mundo para uma postura *estática* e, no limite, *descorporificada*. Mas articular esse contraste em termos de sensibilidade *versus* racionalidade é novamente cair na armadilha das falsas dicotomia que indiquei previamente. Uma compreensão mais precisa dessas questões, creio, deveria pensar a “racionalidade” mais amplamente, incluindo, sem dúvidas, casos de observação desengajada, mas também abrangendo algumas *maneiras essencialmente corporificadas de navegar o mundo* que caracterizam animais racionais (em oposição aos irracionais), permitindo que algumas *affordances* tornem-se salientes, as quais, de outra maneira, não estariam disponíveis.

Voltarei a esse ponto em breve, mas primeiro gostaria de argumentar que o próprio filme assume uma postura sobre essa questão, praticamente forçando o espectador atento a refletir a esse respeito. Para mostrar isso começarei notando, mais uma vez, uma característica peculiar de nossa experiência ao vermos *Rashomon*, a qual penso que requer mais investigação. Ela tem a ver com a dificuldade de manter presente a percepção de que quase todas as versões dos eventos centrais do filme, exceto uma, são contadas em segunda mão. (Esse é claramente o caso das versões 2-4 apresentadas na seção 3, mas isso também se aplica à primeira das duas versões contraditórias contadas pelo lenhador, que seria mais precisamente descrita como uma *re-apresentação* da versão que ele contou originalmente no julgamento). A razão que me leva a querer explorar essa dificuldade em maior detalhe é que a considero central para compreendermos os principais resultados ou lições filosóficas estabelecidas pelo filme.

Apresentarei duas razões “cinemáticas” por que penso que seja tão difícil manter esse plano de percepção ativo enquanto vemos *Rashomon*, e então sugerirei uma inclinação mais filosófica que contribui para esse efeito.

O primeiro dispositivo cinemático que pretendo indicar é o uso da própria técnica de *flashback*; exceto quando claramente indicado de outra maneira (digamos, por uma mudança na trilha sonora ou por pistas visuais), nós normalmente associamos *flashbacks* com o fornecimento de recordações objetivas e acuradas de eventos passados (ainda que a partir de um ponto de vista particular). Por exemplo, nos filmes e nas séries de TV “detetivescos”

ou “processuais”, em que o uso dessa técnica é bastante comum, o *flashback* é normalmente apresentado como uma *revelação final*, ou seja, uma revelação que ocorre após termos tentado reunir pistas que eram, na melhor das hipóteses, boas evidências indiretas, mas que *enfim* nos conduz a ver a *verdade* do caso *diretamente*.

Ora, essa expectativa natural é apenas reforçada nesse filme em particular, dado o uso de um segundo dispositivo cinemático que não discutimos até agora, a saber, o fato que nós, os espectadores, somos (literal e figurativamente), colocados nas posições de juízes e júri durante o relato de todas aquelas versões do crime apresentadas no julgamento. Durante essas sequências, os personagens falam olhando diretamente *para a câmera*, por conseguinte, *para nós*, respondendo a questões que *não ouvimos* – porque, se as ouvíssemos, elas teriam de ser proferidas por alguma voz alheia; ao evitar esse efeito alienador, a identificação do espectador com o juiz é reforçada ainda mais.

Dado o uso desses dois dispositivos fílmicos, nos sentimos espontaneamente na posição de um detetive tentando reunir algumas pistas que deveriam, eventualmente, conduzir à revelação do que verdadeiramente ocorreu. Não é surpreendente, portanto, que a maioria das leituras do filme assumam que essa é a perspectiva correta para entendê-lo – afinal, se estamos assumindo a posição de juízes e de júri, compete a nós chegar a uma “conclusão objetiva”, a um *veredito*, e a chave para isso é o distanciamento, a análise fria de dados. A partir desse ponto vista, é precisamente *por que* não estamos diretamente envolvidos com os principais eventos do filme que a nossa experiência dos relatos conflitantes *deveria* oferecer um caminho mais adequado para a descoberta da verdade.

Não obstante a prevalência dessa suposição e dessa leitura, proporei que ela deriva de uma imagem filosófica³² da nossa condição que é justamente um *alvo* do filme, ou seja, algo que está tentando criticar, talvez mesmo desconstruir. *Rashomon* faz isso ao menos em dois níveis. Primeiro, ao constantemente nos *mostrar* – sem em nenhum momento precisar nos *dizer* – que a experiência humana está sempre “afinada” por nossos estados de ânimo, portanto, pelo nosso envolvimento afetivo com o mundo, o que

³² No sentido wittgensteiniano da palavra apresentado na seção 2 (veja a nota 15 em particular).

sugere que assumir uma “visão a partir de lugar algum”, não importando o quão útil ela possa ser como *ideal* para alguns esforços humanos, é um movimento problemático quando aplicado à nossa experiência cotidiana. Em segundo lugar, o filme também *incorpora* essa compreensão de nossa experiência em sua própria maneira de apresentar seu mundo ficcional, ao enquadrá-lo no interior de uma atmosfera afetiva específica que só será dispersa no último momento, com o objetivo final de potencializar uma mudança que reflete aquela pela qual passam os próprios protagonistas (que em minha leitura seriam o lenhador e o sacerdote). Em ambos os casos, o filme oferecerá aquilo que na seção 2 foi chamado, seguindo a sugestão de Mulhall, de novos caminhos para o pensamento. Passo agora a uma tentativa de fundamentar essas duas alegações.

Olhando novamente para cada uma das cinco versões dos eventos que o filme apresenta (conferir lista na seção 3), e tendo em mente as considerações recém apresentadas, deveria tornar-se claro como cada uma daquelas versões está afinada pelo estado afetivo dos seus respectivos narradores. Talvez devêssemos ir além, e dizer que ao menos algumas dessas versões estão *dupla* ou *triplamente* afinada por tais estados. Recorde que nos casos 2-4, e possivelmente também no caso 1, há *ao menos* duas camadas de percepção, por isso, o resultado final é uma representação do estado afetivo da testemunha em primeira mão *como filtrado pelo estado da testemunha em segunda mão*; o que complica ainda mais a situação é que os próprios meta-narradores talvez estejam misturando dois estados de ânimo distintos em seus relatos, a saber, aquele sentido quando ouviram as versões originais no julgamento (no passado do mundo do filme), somado àquele sentido ao recontarem essas versões para nós (no presente do mundo do filme). Além disso, a maneira como cada uma das sequências de *flashback* é cinematicamente construída contribui para reforçar essas diferenças nos estados de ânimo dos seus respectivos protagonistas: temos, em cada caso, diferentes ângulos e movimentos de câmera, diferentes iluminações e trilhas sonoras, e mesmo sutis diferenças nos estilos de atuação dos atores.

Ora, diferenças entre estados de ânimo são exemplos paradigmáticos de aspectos de nossa experiência vivida que o cinema (e, mais geralmente, a arte) está melhor preparado para transmitir do que qualquer análise filosófica. No entanto, para os nossos propósitos nesta ocasião, será preciso ao menos arriscar uma aproximação verbal grosseira a essas diferenças. Então, eis minha tentativa de descrever o que considero serem os estados

de ânimo *dominantes* de cada uma das sequências de *flashback* distinguidas anteriormente (insisto que o leitor compare essas descrições com suas próprias impressões ao ver o filme):

- 1) O relato inicial do lenhador: o estado geral sugerido nesta sequência é de medo, surpresa e desorientação, como se conforme o lenhador adentrasse na floresta ele fosse se sentindo cada vez mais fora do seu elemento. (Lembre: esta versão é ela mesma uma re-apresentação da história que o lenhador contou no julgamento; ora, se olharmos de novo para essa história após a conclusão do filme, teremos uma evidência forte para suspeitar que ela é uma *mentira* contada por alguém que tinha algo a esconder do júri, e ainda tem algo a esconder da sua presente companhia; assim, não deveria ser surpresa que esse seja o estado de ânimo transmitido a essa altura.)
- 2) O relato do bandido: uma mistura de uma pura, quase animalesca, *joie de vivre* com coragem, dominância, alta autoestima e orgulho. (Novamente, lembre que o que efetivamente ouvimos é um relato de segunda mão de alguém – o lenhador – ainda impressionado pela fábula que fora contada pelo próprio bandido Tajomaru no julgamento, quando este parecia fazer um grande esforço de auto-congratulação e auto-engrandecimento.)
- 3) O relato da esposa: vergonha, humilhação, desonra. (Desta vez, o relato é filtrado através dos olhos do sacerdote, mais uma vez após uma impressão que a esposa deixou no julgamento).
- 4) O relato do samurai, através do médium: ele compartilha com a esposa os sentimentos de vergonha, humilhação e desonra, mas, em seu caso, esses sentimentos são também coloridos ou re-afinados por um forte senso de indignação. (Outra vez, essa é a impressão que o samurai, ou melhor, o médium o “canalizou”, deixou no tribunal, e é transmitida para nós através de um narrador não claramente identificado no portão.)
- 5) O relato final do lenhador: além dos sentimentos que afinam o seu primeiro relato, o que se destaca aqui, como notei na seção 3, é a sua própria falta de proficiência ou de conhecimento prático para recontar a luta, de modo que a sua própria falta de jeito nesse aspecto parece afetar a maneira como representa todo o evento. (Deveríamos também recordar que o lenhador está contando esta versão após ter sido acusado pelo aldeão de reter informação e, talvez, até mesmo de perjúrio. Assim, a sua falta de jeito também pode ser parcialmente explicada pelo fato que ele está

atualmente sob pressão, e precisa produzir uma nova versão improvisada que aplacaria a curiosidade e a suspeita do seu ouvinte).

Por fim, em adição aos estados de ânimo específicos de cada personagem, também é importante salientar que *o próprio filme* parece envolto em uma atmosfera ou ânimo peculiar, transmitido desde sua abertura pelo uso de uma série de dispositivos fílmicos – tais como a chuva torrencial, o cenário dilapidado, a iluminação sombria, a trilha sonora melancólica – e reforçada pelo sentimento geral de confusão expresso pelos personagens principais. Anteriormente, quando precisei oferecer uma descrição verbal desse ânimo, optei por algo na linha de “angústia”, “desorientação”, “desapontamento” e “desesperança”. Embora não pretenda negar que esse ânimo (ou mistura de ânimos) esteja conectado com o crime narrado no filme, minha impressão é que tal evento deveria ser pensado como, por assim dizer, a gota de água que fez o copo transbordar. – Em um mundo em que o sentido, os valores e a autoridade parecem estar rapidamente se deteriorando e desaparecendo, e que agora é meramente assombrado pelos espíritos que talvez outrora tenham animado aquela forma de vida (como o portão *Rashomon*, e talvez como o Japão pós-guerra), seus habitantes são obrigados a confrontar o desafio existencial de encontrar novas bases para dar sentido às suas vidas, sob pena de recair em uma visão de mundo completamente niilista.

O que pretendo sugerir finalmente é que essa ameaça niilista não se aplica apenas ao *mundo ficcional* de *Rashomon*, e nem mesmo (apenas) aos *mundos reais passados* do Japão no período Heian ou no pós-guerra, mas também ao *nosso próprio presente*, a este *mundo moderno* no qual temos descoberto que o que tomávamos como bases firmes para a nossa existência gradualmente foram sendo solapadas, criando um caos e um vazio que ainda não sabemos como preencher – exceto, talvez, ao encobrirmos essa dificuldade existencial com disfarces epistemológicos, transformando-a em uma série de problemas intelectuais em busca de soluções teóricas³³

Mas o filme não se limita a mostrar ou recordar dessa ameaça existencial; ele também oferece a sua própria sugestão de como superar o niilismo, readquirindo alguma esperança e sentido. Isso acontece nos últimos momentos do filme, os quais passarei a resumir agora.

³³ Neste ponto aludo novamente a Cavell (1979, p.493).

Depois que a última versão do crime é contada pelo lenhador, apenas para ser imediatamente questionada pelo aldeão, o sacerdote, claramente desapontado, desabafa: “Mas isso é horrível – se os humanos não contam a verdade, não confiam uns nos outros, então a terra torna-se uma espécie de inferno”; ao que o aldeão replica “Você está certo, o mundo em que vivemos é um inferno”. Logo após esse diálogo, ouvimos o choro de um bebê; os três personagens olham ao redor e tentam localizar a fonte do choro. O aldeão eventualmente encontra o bebê, ajoelha-se e retira as suas poucas roupas. O sacerdote e o lenhador, ambos chocados, correm na direção do aldeão, e o sacerdote apanha a criança. A seguinte conversa sucede-se:

Lenhador: Isso é horrível.

Aldeão: O que há de tão horrível nisso? Outra pessoa teria pego a roupa desse bebê, se eu não tivesse. Por que não deveria ser eu?

Lenhador: Você é mau.

Aldeão: Mau? Eu? E se assim for, então o que são os pais desse bebê? Eles tiveram um bom momento fazendo-o – e então jogaram ele fora dessa maneira. Isso sim é que é o mal real.

Lenhador: Não, você está errado. Olhe! Olhe aqui para o amuleto que está sobre ele. É algo que os pais deixaram para guarnecê-lo. Pense no que eles devem ter passado para abandonar esse bebê.

Aldeão: Ah, bem. Se você vai simpatizar com as outras pessoas...

Lenhador: Egoísta...

Aldeão: E o que há de errado com isso? Essa é a maneira que somos, a maneira que vivemos. Olhe, metade de nós inveja a vida que os cães levam. Você simplesmente não pode viver, a menos que se torne o que você chama de “egoísta”.

Lenhador: Estúpido! Todos os humanos são egoístas e desonestos. Todos eles têm desculpas. O bandido, o esposo...você!

Precisamente neste ponto, o aldeão acusa o lenhador por recusar-se a mencionar o paradeiro da adaga em sua versão da história:

Aldeão: E então onde está a adaga? Esse punho incrustado de pérolas que o bandido disse que era tão valioso? A terra abriu-se e engoliu-o? Ou alguém roubou-o? Estou certo? Assim o parece. Agora, *ai* é que está uma ação realmente egoísta.

O lenhador fica sem palavras. Tendo expressado sua opinião – *todo mundo* é egoísta, *todo mundo* mente – o aldeão deixa o portão, e os dois homens remanescentes permanecem parados pelo que parece ser um longo tempo, marcado por um *jump cut*³⁴; após o corte, o som da chuva para, e vemos algumas últimas gotas caindo do portão. O bebê, ainda nos braços do sacerdote, começa a chorar novamente. O lenhador aproxima-se do sacerdote para apanhar o bebê, mas o sacerdote resiste violentamente, gritando: “O que você está tentando fazer? Levar embora o pouco que lhe resta?” – ao que o lenhador humildemente, de maneira envergonhada, replica “Eu tenho seis crianças que são minhas. Uma a mais não tornaria as coisas mais difíceis.” O diálogo termina assim:

Sacerdote: Sinto muito. Não deveria ter dito isso.

Lenhador: Ah, você não pode se dar ao luxo de não suspeitar das pessoas nestes dias. Eu é que deveria estar envergonhado. Não sei por que eu fiz uma coisa como essa.

Sacerdote: Não, estou agradecido a você. Porque, graças a você, penso que serei capaz de manter a minha fé na humanidade.

O bebê finalmente para de chorar, o sacerdote solta-o, o lenhador apanha-o e deixa o portão, enquanto o céu fica claro e nós finalmente vemos o sol brilhando. Fim.

³⁴ *Jump cut* é um corte que remove parte de uma tomada gerando uma transição brusca entre planos, causando um efeito de um salto na cronologia de uma cena.

Que lição deveríamos tirar desse elusivo final? Muitos espectadores e mesmo críticos tendem a tomar esse final como um acréscimo artificial, uma espécie de *deus ex machina*, que não seria fiel aos personagens como foram retratados até aquele ponto, e nem ao tom (sombrio) geral do filme. E suponho que essa deve ser justamente a reação esperada de alguém que aceite a interpretação tradicional, epistemológica, do filme. A partir desse ponto de vista, após a revelação de que não há solução para “o problema da relatividade da verdade” (ou mesmo após a revelação de que há uma solução para esse problema, como Baggini sugere), o filme simplesmente muda de marcha para proporcionar um “final feliz” e mais esperançoso.

Agora, se em vez de focarmos nas narrativas divergentes e nas questões céticas que elas levantam, prestarmos atenção à “investigação da alma humana” que se desenvolve desde os primeiríssimos quadros do filme, todo o seu “arco narrativo” precisará ser reinterpretado: em vez de progredir de um problema epistemológico para uma resposta (seja ela uma solução, seja uma demonstração de que nenhuma solução é possível), o filme progride das primeiras incitações do niilismo até as suas consequências mais radicais. Essas consequências são mais marcadamente expressas pelas palavras e atitudes do aldeão ao final do filme, que funcionam como um chamado à ação dos outros dois personagens (e, com sorte, de nós mesmos), para que reconsiderem suas prioridades, esquecendo as suas dúvidas céticas e a sua própria busca por *verdade* a fim de *agir* no mundo, mesmo na ausência de um fundamento (teórico) final para essas ações.

Nesse contexto, note mais uma vez a razão que o sacerdote dá para estar se tornando (relutantemente) convencido que o mundo é um “inferno”: “se os humanos não contam a verdade, não confiam um nos outros, então a terra torna-se uma espécie de inferno”. A *verdade*, portanto, é tomada como a base definitiva do sentido, e é a dificuldade de encontrar a verdade num mundo caótico, habitado por pessoas egoístas e mentirosas, que conduz ao desapontamento e à desilusão. Mas o que enfim contribui para a recuperação da fé do sacerdote (e, com sorte, da nossa) na humanidade não é uma revelação epistemológica, efetuada por alguma “evidência conclusiva”, mas antes um ato altruísta “infundado” do lenhador. – Mas pode um ato simples, isolado, realmente efetuar essa mudança? – Esta, suponho, é precisamente a questão que *Rashomon* finalmente levanta, o desafio existencial que ele está nos forçando a confrontar. E, desse ponto de vista, creio que deveríamos ver

o próprio filme, e particularmente esse final, como um “ato infundado” de Kurosawa, o seu próprio *ato de fé* no futuro da humanidade³⁵.

Referências

- ANDERSEN, N. “Is Film the Alien Other to Philosophy?”. In: *Film and Philosophy* Vol. 9, 2003.
- BAGGINI, J. “Alien Ways of Thinking”. In: *Film and Philosophy* Vol. 9, 2003.
- BOUWSMA, O. K. “The Blue Book”. In: *The Journal of Philosophy*, v.58, n.6, p.141-162, 1961.
- CAVELL, S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. New York: The Viking Press, 1971.
- _____. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Oxford: Oxford U. P., 1979.
- _____. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.
- _____. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University Of Chicago Press, 1996.
- _____. *Cities of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- _____. *Cavell on Film*. New York: SUNY Press, 2005.
- CASTLE, R. “The Radical Capability of Rashomon”. In: *Film-Philosophy*, v. 7, n. 33, October 2003.
- DIAMOND, C. *The Realistic Spirit*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1991.
- DREYFUS, H. L. *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger’s Being and Time Division 1*. Cambridge MA: MIT Press, 1991.

³⁵ Agradeço a Stephen Mulhall e a Rogério Saucedo por terem lido e comentado as versões prévias deste material, e agradeço também aos muitos estudantes com quem discuti essas ideias em seminários e palestras.

- _____. “The myth of the pervasiveness of the mental”. In: Joseph K. Schear (ed.), *Mind, Reason, and Being-in-the-World: The McDowell-Dreyfus Debate*. Routledge, 2013.
- HEIDEGGER, M. *Being and Time: A Revised Edition of the Stambaugh Translation*. Albany, NY: ExcelsiorX, 2010.
- KUROSAWA, A. *Something Like an Autobiography*. New York: Vintage Books, 1983.
- LIVINGSTON, P. *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- MULHALL, S. *On Film*. London and New York: Routledge, 2002.
- _____. “Reply to Andersen and Baggini”. In: *Film and Philosophy* Vol. 9, 2003.
- _____. *Routledge Philosophy GuideBook to Heidegger and Being and Time*. 2nd ed. Oxon: Routledge, 2005.
- _____. *On Film*. 2nd ed. Oxon: Routledge, 2008.
- _____. *On Film*. 3rd ed. Oxon: Routledge, 2016.
- MURDOCH, I. *The Sovereignty of Good*. London: Routledge, 1970.
- NUSSBAUM, M., *Love's Knowledge: Essays in Philosophy and Literature*, New York: 1990.
- PAMERLEAU, W. C. *Existentialist Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- PRINCE, S. *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- PRINCE, S. “The Rashomon Effect”. *Online at*: <https://www.criterion.com/current/posts/195-the-rashomon-effect> 2012 [accessed December 15 2017].
- READ, R. & GOODENOUGH, J. (eds.). *Film as Philosophy: Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2005.
- READ, R. “(Popular) Films as Philosophy: A ‘Wittgensteinian’ View(er)”. *Online at* https://thinkingfilmcollective.blogspot.com.br/2013/10/popular-films-as-philosophy_19.html. 2013 [accessed December 14, 2017].
- RICHIE, D. *Rashomon*. London: Rutgers University Press, 2000.
- ROTHMAN, W. (ed.). *Cavell On Film*. New York: State University of New York Press, 2005.
- TECHIO, J. “Can film show what (analytic) philosophy won't say? The “film as philosophy” debate, and a reading of Rashomon”. *Revista*

Dissertatio de Filosofia, Vol. 6, 2018. DOI:
[HTTP://DX.DOI.ORG/10.15210/DISSERTATIO.VOL6.13107](http://dx.doi.org/10.15210/dissertatio.vol6.13107)

WARTENBERG, T. E. *Thinking on Screen: Film as philosophy*. Oxon: Routledge, 2007.

WILLIAMS, B. *Truth and Truthfulness*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

WITTGENSTEIN, L. *The Blue and Brown Books*. Oxford: Basil Blackwell, 1958.

_____. *Philosophical Investigations: Revised fourth edition*. G.E.M Anscombe, P. M. S. Hacker and Joachim Schulte (Edd. & Tr.). Oxford: Blackwell Publishing, 2009.

PARTE II

Cinema, Ética e Política

Cinema, emoção e moralidade

Flavio Williges

Introdução

A investigação científica em torno da natureza e funções das emoções ganhou novos contornos nas últimas décadas, sobretudo a partir dos avanços surpreendentes advindos das ciências cognitivas, da psicologia moral (científica), da psicologia social e das neurociências. Paralelamente a esses desenvolvimentos, também a investigação filosófica avançou no estudo da natureza das emoções, com explorações em torno da ontologia das emoções e do papel das emoções nos campos da ética, estética, filosofia da mente, epistemologia e psicologia moral. Como parte desse movimento de renovação do interesse da filosofia por processos afetivos, as emoções associadas com o cinema e com a experiência de “ver filmes” também foram investigadas em, pelo menos, duas direções principais:

(1) o primeiro desenvolvimento deu-se em relação à natureza das emoções *ficcionais*, isto é, as emoções que são despertadas em contextos de ficção. As emoções ficcionais são, como o próprio nome indica, as emoções que temos em relação a algo fictício ou imaginado. Podemos sentir medo, empatia e até algumas formas de preocupação com personagens fictícios. Trata-se de emoções ficcionais, pois essas emoções são disparadas por algo que não existe realmente. Nesse sentido, um longo debate tem sido desenvolvido em torno de aspectos descritivos e normativos dessas emoções. De um ponto de vista descritivo, tem sido discutido se as emoções ficcionais são emoções genuínas, uma vez que não acreditamos na existência daquilo que nos toca emocionalmente nos filmes. Do ponto de vista normativo, tem sido discutida a adequação de nossas respostas emocionais a ficções e os conflitos entre emoções ficcionais e sua estrutura narrativa (TODD, 2012, SUMMA, 2019, WALTON, 1978,1994, GOLDIE, 2012).

(2) o segundo direcionamento advém das análises filosóficas que exploram o vínculo das emoções despertadas por filmes com outras dimensões cognitivas e não-cognitivas ligadas às emoções, como a moralidade, política e a estética. Nesse caso, as emoções despertadas pelo cinema são objetos de interesse pelos efeitos particulares que produzem em capacidades humanas diversas como, por exemplo, o conhecimento moral e apreensão da beleza e sublimidade artística, bem como a interação desses estados com a imaginação, pensamento e vontade (CABRERA, CARROLL, 2006, KUPFER, 2006).

Esses dois direcionamentos principais podem ser entendidos como ocasiões em que o próprio cinema apresenta e ajuda a desvendar a natureza das emoções e suas funções. Nesse texto, eu pretendo fazer uma abordagem das emoções dentro da segunda tendência de análise indicada acima, ou seja, pretendo examinar a relação de experiências emocionais propiciadas pelo cinema com a vida moral, particularmente a relação entre cinema, emoções e o fenômeno cognitivo-moral que chamarei “entendimento moral”. O entendimento moral é um estado mental emocionalmente engajado que envolve tanto conhecimento moral (conhecimento de proposições morais e o controle cognitivo das relações inferenciais que elas autorizam), quanto uma dimensão afetiva e motivacional que caracteriza a moralidade. Muitos filósofos têm sustentado que o entendimento moral está ligado às emoções. Prinz argumentou que a presença de sentimentos negativos fortes em relação ao ato de matar é suficiente à compreensão do caráter moralmente errado do ato de matar (2006). Little (1995) também argumentou que o engajamento afetivo é fundamental para fazer juízos morais adequados. Uma tese similar, eu sustento, pode ser articulada em relação à tríade emoção-cinema-moralidade, ou seja, a pretensão é mostrar que o meio cinematográfico dispara respostas emocionais relativas a situações morais ficcionais que são fundamentais para o entendimento de situações morais vividas. Para discutir a complexa relação entre cinema, moralidade e emoção analisarei rapidamente algumas características do filme *Wit* (dirigido por Mike Nichols), que explora uma experiência de cuidado, sofrimento e morte durante um tratamento para câncer em estágio avançado da personagem principal, a professora de poesia inglesa Vivian Bering.

1. O que é o entendimento moral?

Entendimento moral é uma expressão que não tem um significado unívoco. Podemos admitir, num sentido mais geral, que o entendimento moral é aquilo que transparece em situações morais ambíguas, como, por exemplo, nos casos de resignação, onde alguém assume responsabilidades que podem não ter o estatuto de um dever (como naqueles casos de filhos que cuidam de pais idosos e doentes que, quando jovens e saudáveis, mostravam-se brutais com sua prole), ou do significado moral que a hesitação pode ter no caráter de um agente (como nos filmes em que um policial faz o que é certo com relativa contrariedade) ou, ainda, na falta de clareza sobre motivações egoístas e altruístas de algum ato praticado (como atos caridosos ou o amor que envolve alguma vantagem pessoal). Todas essas características sutis da paisagem moral, que são representadas de maneira prolífica e emocionalmente envolvente no cinema, fazem parte da ideia de entendimento moral. Poderíamos dizer, nesse sentido, que o entendimento moral é um estado mental capaz de capturar a complexidade da moralidade, particularmente daquelas sutilezas que outras formas narrativas, como os tratados filosóficos argumentativos, não parecem aptos a capturar. Entretanto, o entendimento moral também pode ser conceitualizado como um estado mental mais específico, que compreende tanto as zonas cinzas como as hesitações, dúvidas e ambiguidades que rondam a experiência moral, quanto um objeto intencional mais fixo ou determinado. Esse objeto tem sido pensado como redutível ao conhecimento moral, que nada mais é do que saber que certas ações são erradas e ser capaz de estabelecer relações inferenciais entre elas (SLIWA, 2017, RIAZ, 2014)¹. No entanto, no sentido que emprego o termo aqui, o entendimento moral não se reduz ao conhecimento moral; ele é um estado mental composto por elementos intelectuais, que engloba, portanto, o conhecimento moral, mas vai mais além, uma vez que envolve a já mencionada apreensão da complexidade da moral, como também, conforme sustentarei daqui por diante, um tipo

¹ Para uma visão divergente, que sustenta que o entendimento não é redutível ao conhecimento moral, ver (HILLS, 2016).

de apreensão engajada, afetivamente carregada e motivada, de situações morais. Para deixar mais claro em que sentido estou tomando o termo vale a pena examinar um exemplo oferecido por Prinz. Falando do caráter errado do ato de matar, ele diz:

Pode alguém atestar sinceramente que o ato de matar é moralmente errado sem estar disposto a ter emoções negativas em relação ao ato de matar? Minha intuição aqui é que uma tal pessoa seria inteiramente confusa e insincera. Em apoio à essa intuição, podemos imaginar uma pessoa que conhece todos os aspectos não-emocionais relativos ao ato de matar. Ele sabe que matar diminui a felicidade e que seria irracional, de um ponto de vista prático, se universalizássemos a máxima “Deves matar!” Diríamos dessa pessoa que ela acredita que matar é errado? Parece que não. Ela poderia acreditar em todas essas coisas sem ter qualquer visão sobre a moralidade do ato de matar ou mesmo qualquer compreensão do que significa dizer que matar é errado (2006, p. 32).

Como a passagem deixa entrever, o que falta à pessoa que tem uma “compreensão intelectualizada” de uma norma moral como “não matarás” é um componente avaliativo ou normativo que a faça ver essas propriedades “intelectuais” como razões para não matar. Como disse Little, a diferença entre alguém que percebe a dor envolvida na tortura e alguém que vê o *mal* nela é que a última pessoa conseguiu ver a dor como uma razão para não torturar, para entender a tortura como merecendo repúdio ou desprezo. (LITTLE, 1995, p. 126). O problema todo aqui é explicar como o reconhecimento de propriedades morais relevantes (como a dor física na tortura) é convertido num componente normativo, que envolva desprezo ou aprovação moral de ações e a motivação correspondente para seguir na direção indicada pela moralidade. Parece claro, por um lado, que o *conhecimento moral*, isto é, saber que um certo ato é errado e saber as relações dessa crença moral com consequências que dela se seguem (como, por exemplo, saber que é correto responder com pesar à tortura) é importante para o entendimento moral, mas, por outro

lado, parece que algo está ausente, como sugere Prinz, numa pessoa que só tem uma visão não-emocional da tortura e do assassinato. Uma forma de colocar esse ponto seria dizer que há uma diferença qualitativa, fenomenal, entre entender que a tortura é errada *pois causa dor* e entender a tortura como errada *pois é uma prática cruel*. O reconhecimento de um ato como doloroso é diferente qualitativamente do reconhecimento de um ato como cruel. Essa diferença tem sido explicada como uma diferença na apreensão da situação, uma diferença de Gestalt (LITTLE, 1995): o espectador que percebe a dor e o espectador que percebe a crueldade ou imoralidade da tortura estão expostos aos mesmos fatos; o que os diferencia é *como eles vêem* esses fatos. O sujeito que entende que um certo ato é errado, apreende esse ato de modo diverso daquele que simplesmente reconhece propriedades e considera tais propriedades indesejáveis por causarem dor, inconveniências sociais etc. No que segue, eu defenderei, embora numa direção diferente daquela seguida por Prinz, que esse trabalho transformativo, de mudança de visão, é resultado da atuação de processos afetivos. A ideia é que *emoções transformam nossa relação com o mundo e o conteúdo de nossa percepção e pensamento sobre o mundo*. Assim, quando pensamos em conceitos e juízos morais, as emoções permitem formar uma compreensão afetiva, engajada, motivada, e não puramente intelectual de conceitos e juízos morais.

Uma primeira aproximação em relação a esse ponto pode ser feita através de um experimento de pensamento (inspirado no famoso experimento mental do quarto de Mary de Frank Jackson) formulado por Peter Goldie. Cito esse exemplo a partir da reconstrução feita por Leonardo Ribeiro (2017, p. 97).

Irene é uma gélida cientista que sabe tudo sobre as propriedades do gelo e sabe, em particular, dos riscos que há em caminhar sobre uma camada de gelo de uma determinada espessura (que ela pode cair, se ferir, fraturar ossos, congelar, morrer, etc.). Goldie defende que, embora Irene saiba, em certo sentido, que é perigoso caminhar no gelo, Irene não sabe que caminhar no gelo é perigoso em um sentido *emocional*. Um dia, então, Irene inesperadamente cai ao caminhar sobre o gelo. Irene sente medo pela primeira vez. (Suponha, claro, um tanto

artificialmente, que Irene nunca tivesse sentido medo antes; por isso ela é uma gélida cientista.) Goldie defende, então, que Irene agora tem uma experiência totalmente nova do mundo. Ela adquire um novo conceito, primariamente fenomenal, que não possuía antes: o conceito de “perigo-emocionalmente-carregado” por sentir medo. Para Goldie “Agora (...) Irene é capaz de perceber e pensar acerca do gelo de um modo novo. Sua crença “este gelo é perigoso”, embora seja verbalmente expressa como antes, é agora uma crença com um conteúdo diferente” (GOLDIE apud RIBEIRO, 2017, p. 97).

Com essa caracterização à disposição, fica fácil entender conceitos morais espessos como o conceito “cruel” mencionado acima. Esses parecem ser conceitos emocionalmente carregados, isto é, são conceitos que conferem às propriedades relevantes de situações morais um novo conteúdo, de base afetivo-avaliativa, que funciona como razão para não realizar certas ações. O conceito manifesta um “modo de ver engajado”, com razões, emoções subsidiárias e motivação. É a esse estado de compreensão de ações e traços de caráter de modo emocionalmente carregado que chamo de entendimento emocional. Um outro exemplo, de Sabine Doring, pode ser útil aqui. Imagine que alguém vê uma criança na rua ser tratada de modo ríspido por seu pai só porque ela acidentalmente deixou cair seu sorvete. Se o observador abraça o conceito ético espesso relevante (de rispidez, por exemplo) então ele deve reconhecer que o que foi feito à criança foi indevidamente ríspido e poderá responder com o sentimento (de indignação) e de modo motivado (DORING apud GOLDIE, 2007, p.335). O conceito moral “ríspido”, assim como o conceito moralmente espesso de “cruel” no caso da tortura, tornam claro que o entendimento moral que é adquirido quando manejamos esses conceitos é mais do que a compreensão de propriedades de situações e conteúdos conceituais correspondentes; ele envolve uma tonalidade afetiva ligada à apreensão das propriedades da ação e um tipo especial de motivação para a ação, que pode estar, por sua vez, também ligada às emoções (como a indignação que surge em avaliar uma ação como sendo bruta ou ríspida). Assim, entender (no sentido do *entendimento moral*) o caráter errado de uma ação ou de um certo traço de caráter não é simplesmente ter um certo conteúdo proposicional à

disposição, mas também envolve uma *fenomenologia emocional* e uma motivação peculiar em relações a ações e a traços de caráter.

2. O entendimento moral na filosofia moral e no cinema

Procurei oferecer, na seção anterior, uma caracterização da noção de entendimento moral. Nessa seção, eu defendo que o meio cinematográfico propicia, de um modo muito mais rico e detalhado do que as teorias filosóficas usualmente presentes em livros e artigos filosóficos, estados cognitivos de entendimento moral que podem ser úteis na experiência moral real. Argumentarei que filmes permitem descobrir, em relação a ações e virtudes morais específicas e suas relações conceituais com outras virtudes, um enriquecimento dos conceitos relevantes e a sofisticação das habilidades sutis necessárias para exercitar o uso desses conceitos (CARROLL, CHOI, 2006). Na formulação de Carroll e Choi, ao interpretar um filme “aperfeiçoamos habilidades cognitivas, perceptuais e morais que precisamos para processar fenômenos [morais] comparáveis no cotidiano” (2006, p. 324). Ou seja, a interpretação de situações morais através do cinema, por envolver a sensibilidade afetiva, judicativa e imaginativa em conjunto, seja reconhecendo argumentos, seja construindo cenários morais alternativos a partir de um envolvimento emocional profundo com o drama narrativo, permite a apreensão da moralidade de uma forma que é, a um só tempo, cognitiva e afetiva (na forma, portanto, do entendimento moral que defendi acima). Para ilustrar melhor esse ponto, eu começarei examinando um exemplo filosófico extraído de um livro de ética, o qual foi formulado para discutir a moralidade do infanticídio, e, depois, contrastarei esse exemplo filosófico com um caso de experiência de morte presente numa narrativa fílmica. O contraste entre esses casos morais extremos permitirá entender as vantagens do cinema em relação aos textos argumentativos de filosofia moral para proporcionar entendimento moral. Começemos com o exemplo do infanticídio:

Suponha que uma mulher que quer ser uma mãe solteira engravida via inseminação artificial, mas

morre durante o parto. Ela não tem amigos íntimos ou família- ninguém que pudesse reclamar a guarda da criança. O recém-nascido é saudável e é um candidato ideal para adoção. Mas suponha que, no mesmo hospital em que o bebê nasceu, há três outras crianças, todas com 5 anos, que morrerão em breve se elas não receberem um transplante de órgãos. O orfão recém-nascido tem por acaso exatamente o tipo correto de órgão: se ele for assassinado, seus órgãos poderão ser usados para salvar as três crianças doentes. De acordo com a concepção que estou desenvolvendo deve ser permissível, tudo mais constante, sacrificar o orfão recém-nascido para salvar as outras três crianças. (MCMAHAN, 2002, p. 359).

Esse exemplo permite vislumbrar uma situação em que seria permissível matar uma criança inocente. Nossa resposta natural a esse tipo de exemplo geralmente beira a incredulidade. Como pode uma imagem moral como a imagem inscrita nesse exemplo fornecer um entendimento do sentido da moralidade humana se ela falha na tarefa de capturar as ideias e metáforas mais fundamentais que nos ligam às experiências da morte, perda e sofrimento? Em primeiro lugar, o cenário é simplificado de uma maneira irregular, uma maneira que suprime toda a dimensão emocional que envolve a perda de alguém: a morte é retratada no exemplo como um valor aritmético, sem nenhum significado humano ou existencial, e o mesmo ocorre com a vida, com o bebê que sobrevive: ele também nada significa ou significa apenas um valor numérico (um número cujo valor relativo depende de quantas vidas permitirá salvar). Agora, imagine um cenário alternativo onde as pessoas envolvidas (médicos, enfermeiras, famílias) reconhecem, como é esperado, no destino trágico da criança não uma licença para matar, mas uma triste condição de orfandade. A orfandade inspira noutras pessoas, mesmo entre aquelas que não são parentes das crianças órfãs, sentimentos e desejos de cuidado e proteção. Ver um órfão envolve, de um ponto de vista moral, transformar uma existência inteiramente “neutra”, desacoplada de qualquer ideia de cuidado e responsabilidade, em algo com que *nos importamos ou que seria esperado que nos importássemos*. O afeto nesse tipo de caso é um componente inalienável

da situação moral. Essa é precisamente uma das razões que nos faz ler o exemplo como inacreditável (e não só por aparecer num livro de ética). Nesse sentido, uma abordagem moralmente competente dos elementos morais envolvidos no caso exigiria lidar também com resíduos emocionais que não tem nenhuma função no modelo de MacMahan. Nos termos que formulei inicialmente, poderíamos dizer, então, que o que falta ou está ausente numa abordagem que faz o assassinato de um bebê ser algo defensável em função de um cálculo de preservação de vidas, são os processos afetivos, motivacionais e imaginativos que, uma vez devidamente caracterizados, fariam a situação aparecer de forma inteiramente distinta. O que falta, para dizer de modo mais direto, é dar peso a orfandade, tanto quanto ao valor relativo da vida de uma criança, tornando explícitas nossas intuições não só em torno das consequências da ação, mas também em termos de proteção e afeto que bebês e outras formas de vida tenra (como filhotes de animais e aves) tendem a despertar. Sendo mais preciso, o entendimento moral pode, eventualmente, envolver propriedades de cálculo (como um médico que precisa, às vezes, decidir se salva a mãe ou o bebê) que tragram clareza a uma decisão, mas também envolve preocupações, desejos e emoções que são incontornáveis para a pessoa moralmente bem formada. Foi nessa direção que Stephen Mulhall comentou o exemplo de McMahan, dizendo que ele foi formulado precisamente para permitir o surgimento de certas intuições “calculadoras” em ética, em vez de visar o “entendimento ou um envolvimento de nossa imaginação moral com algo semelhante à textura e complexidade da realidade moral” (2000, p. 2).

Sua única justificativa é brindar-nos com um cálculo travestido. Elimine qualquer pessoa com quem o bebê poderia ter uma relação humana, dado que a preocupação com isso poderia prejudicar o cálculo, e encontre crianças mais velhas o suficiente para ultrapassar em número o órfão (forçando-nos assim a reconhecer que três são, pelo menos, mais do que um). É uma estorinha aritmética, uma moral por números- uma textura simplificada, com pontos muito claros [...]

Mulhall apresenta alguns cenários alternativos para mostrar as complicações envolvidas no tipo de situação que o exemplo original propõe. Ele pergunta:

O que aconteceria se a mãe de uma dessas crianças descobrisse a origem dos novos órgãos de sua filha? Sua alegria ficaria intocada por esse conhecimento? É de fato evidente que ela ou qualquer um dos pais envolvidos poderia considerar legítimo abusar assim de um orfão saudavel? Está claro que qualquer um deles ou realmente qualquer técnico do hospital não sentiria qualquer obrigação em relação a memória da mãe morta do bebê que poderia fazê-lo hesitar em relação ao sacrifício? (MULHALL, 2002,p.2)

Ou seja, embora possamos reduzir a moralidade da situação à avaliação de conseqüências do tipo visado por MacMahan, onde o infanticídio é justificado quando os prospectos da vida futura digna são maiores do que zero (o valor neutro), resta claro que tais cenários desidratados, livres de todas as afeições, emoções e vínculos, não dão conta das complexidades e do tipo de engajamento afetivo constitutivo da consideração moral de situações.

Agora, contraste isso tudo com o enfrentamento da morte tal como ele é traçado no filme *Wit*. *Wit* oferece um cenário onde a atriz Emma Thompson, no papel de uma professora de poesia inglesa, fala de seu sofrimento no tratamento de um câncer incurável. Em primeiro lugar, os planos de filmagem foram desenhados de tal modo que a personagem é conduzida a conversar diretamente com a câmera, como se conversasse com o espectador, fazendo-o experimentar em si mesmo os dramas, a dor e debilidade provocada pela doença. O realismo e simplicidade do cenário remetem invariavelmente à idéia de que alguém está doente e o efeito produzido não é apenas a representação de uma doença irreversível e distante. Ao contrário, o medo, a solidão no hospital, o frio, as náuseas, tudo vai se ajustando de modo a buscar a identificação do espectador com as dores e o lento processo de aceitação da morte vivido pela personagem. Há, em diversos contextos, o “conhecimento moral” da morte e do sofrimento como um fenômeno “intelectual”, como revelam os diálogos

entre ela, o médico e a enfermeira, em que são debatidas chances de cura e também decisões passadas (como a personalidade inflexível, inteiramente dedicada ao trabalho, construída pela professora, cuja sabedoria é, às vezes, posta sob suspeição na trama). Mas mais do que os processos narrativo-reflexivos, a visão e o engajamento emocionalmente vívidos despertados com a condição da professora doente fazem com que seu sofrimento se torne um aprendizado de primeira pessoa, um aprendizado para o espectador, onde o medo e dor (diante da morte) projetada na tela assume o estatuto de um drama pessoal. Diferente de um mero informe avaliativo das dores que o corpo pode experimentar ou uma representação da vida em extinção, como uma lição para ser aprendida, as emoções evocadas através da conexão instituída pelo filme com o espectador estruturam-se de tal maneira que a própria dor ou temor não é referido ao mundo ou ao corpo, dando uma compreensão distanciada e objetiva da dor e da perda. Ao contrário, as emoções são articuladas no filme de modo a funcionarem como um pano de fundo de toda a experiência e pensamento, uma espécie de atmosfera afetiva, que fornece um senso particular, emocionalmente carregado, da experiência da morte e da dor. Em outras palavras, a articulação entre propriedades intelectuais e emocionais no filme faz com que o fenômeno moral da dor e da morte assumam um significado pessoal, situacional, na complexa rede de sentido da vida humana. Nesse caso, a morte, inicialmente uma experiência narrada, uma *representação da morte*, passa a ser uma experiência para si, algo com o qual o próprio sujeito deve lidar e responder de um modo ou de outro. Aqui, vida e morte são representadas como algo mais do que simples ocorrências, estados objetivos (orgânicos) ou uma questão de métrica; elas aparecem numa trama que envolve a reflexão sobre compromissos e ideais, a imaginação de cenários de vida alternativos, memórias e engajamento afetivo. É o filme como meio particular que impede o espectador de desviar o foco da dor do personagem, que também é a sua dor, e “construir” um entendimento intelectual-afetivo do tema da dor e da morte. Não há, portanto, no modelo fílmico a neutralização das emoções, como nos cenários de textos filosóficos que desidratam suas questões de modo a deixar aflorar uma ou outra intuição ligada ao dever ou cálculo de consequências. A apreensão moral própria do cinema tem o status cognitivo muito mais próximo do que chamei de entendimento

moral, do que estados de conhecimento de certas proposições morais e suas relações.

Em segundo lugar, o aspecto pessoalizado e afetivo da apreensão da morte não é apenas revelado na dimensão formal, ligada às estratégias de filmagem de *Wit*, que, em certos momentos, sufoca o espectador com a proximidade da câmera. Ele também transparece na narrativa de transformação pessoal vivida pela paciente, a Profa. Vivian Bering. Durante boa parte da trama, Vivian avalia sua personalidade de absoluto rigor pessoal e frieza. O esquema produtivo e competente exigido para o domínio de seu objeto (a poesia mística de John Donne) vai, aos poucos, dando lugar à experiência de fatalidade, do esforço que não resulta em controle. A experiência da inevitabilidade da morte vai, assim, dando lugar ao desejo por calor e contato humano. Nesse sentido, a fragilização do personagem, sua solidão, caminham para um entendimento moral do sofrimento, da doença e da morte que não é isolado, como um fato atômico. O cinema consegue, ao mesmo tempo, revelar a ligação da dor, doença e sofrimento com outros temas morais relevantes, como a particular percepção que temos das coisas, as alianças sociais que formamos, os conflitos que criamos, as estratégias de responsabilização e retirada de responsabilidade que emergem nas relações intersubjetivas e assim por diante. Nesse sentido, a narrativa fílmica captura, de um modo que o exemplo de infanticídio de MacMahan não consegue capturar, uma teia de problemas conexos com as perguntas morais isoladas que podemos, às vezes, formular. Nesse caso, questões morais em torno do significado da morte e da dor são articulados de um modo que explicita também as conexões dessas perguntas com perguntas sobre o significado da vida, do tipo de experiências que devem ser cultivadas e daquilo que, na vida, podemos considerar como sendo intrinsecamente valioso (como a amizade, o conhecimento e o amor). O cinema parece satisfazer de perto, nesse particular, o ideal de uma filosofia moral tal como aquela reivindicada por Bernard Williams, que via o pensamento moral necessariamente conectado com a literatura. Williams pedia que a filosofia moral fosse mais aberta na direção da literatura e imaginação, “pois a escrita imaginativa pode evocar de forma poderosa a força das considerações éticas ao dar sentido a vida de alguém ou a uma passagem dela e, igualmente, apresentar a complexidade possível, a ambivalência e a insegurança última daquelas considerações (WILLIAMS 1996 apud

RAILTON, 2004, p. 269). Como um caso de abordagem moral, *Wit* satisfaz essas condições, permitindo um entendimento emocionalmente carregado da experiência da doença e do morrer, em parte justamente por apelar para uma narrativa imaginativa, literária, que congrega conteúdo emocional, atitudes subjetivas e todos os conflitos, revisões sobre o sentido da vida, arrependimentos, temores envolvidos em experiências fatais. Ou seja, o cinema permite não só abordagens complexas da moralidade, mas também diferentes estruturas narrativas de articulação dessas abordagens, juntando num mesmo contexto diferentes vozes ou planos discursivos, como o plano das experiências vividas, as reflexões pessoais sobre o significado dessas experiências e o contraste desses dois com a narrativa literária (no caso de *Wit* a partir da poesia magistral de John Donne). Nesse sentido, poderíamos dizer que o tipo de entendimento moral propiciado pelo cinema é *poroso*, pois não só restringe como convida à experimentação e construção de cenários imaginativos alternativos que promovem uma avaliação polifônica da moralidade de uma dada experiência ou situação. Esse aspecto fica particularmente visível na trama de *Wit* quando a morte, inicialmente formulada como uma experiência de perda, de finitude, como um horizonte onde o sopro da vida se extingue, passa a ser também abordada como dádiva ou descanso. “Morte morrerás”, um tema que atravessa todo a trama do filme, mostra que se o morrer é um enigma, o triunfo da morte é também o seu fracasso.

Oh! Morte, que alguns dizem assombrosa
E forte, não te orgulhes, não és assim;
Mesmo aquele a quem visastes o fim,
Não morre; não te vejo vitoriosa.
[...] Como o sono. De que te vanglorias?
Um breve sono que a vida eterna traz,
Golpeia a morte, Morte morrerás.

Retomando o tema do entendimento moral, o filme não só consegue apresentar as estruturas orgânicas, intelectuais, da morte e do sofrimento no enfrentamento da dor, como também vasculhar, em diferentes direções, a complexidade, as sutilezas morais, bem como oferecer uma apreensão afetiva e imaginativa da doença e do morrer. Ao final, em particular, os elementos de desespero são combinados com um sentido de alento, de

tranquilidade, não apenas para alguém que está doente, mas também para aquele que navega na linha da vida. O entendimento moral da morte e da doença, pelo menos conforme podemos ler nos últimos momentos do filme, revela medo, mas também o silêncio e afeto traduzido nas mãos da enfermeira e o calor protetor da ex-orientadora que lê o *The Runaway Bunny* de Margareth Wise Brown, o coelhinho fujão, que nunca consegue se afastar de sua mãe protetora. Nesse último sentido, uma nova visão da morte é proposta, não mais articulada com a vida, mas como uma realidade separada, com sua própria lógica, e uma lógica que não lembra a dor, mas uma forma de redenção ou liberdade de um cativo de sofrimentos. Nós temos assim um entendimento moral que articula a apreensão com afetos, mas, ao mesmo tempo, com afetos díspares, que multiplicam as direções da experiência. Diferente da escrita filosófica que tende a fechar e promover uma racionalidade centrada na defesa daquilo que os filósofos chamam de “um ponto” ou defender “um ponto”, o cinema vale-se de argumentos polifônicos, tanto no na promoção de cenários imaginativos abertos, quanto no estímulo a afetos divergentes.

Referências

- CARROLL, Noel; CHOI, Jinhee. *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CRARY, A. Does the study of Literature Belong Within Moral Philosophy? Reflections on the light of Ryle's Thought. *Philosophical Investigations*, vol. 23, n. 4, pp. 316-350, out., 2000.
- GOLDIE, Peter. *The Emotions: a philosophical exploration*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- GOLDIE, P. Thick concepts and emotions. In: CALLCUT, D. (Org.). *Reading Bernard Williams*. Londres e Nova York: Routledge, 2009. pp.94-109.

- GOLDIE, Peter. *The Mess Inside: narrative, emotions, and the mind*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- GOLDIE, P. Seeing What is the Kind Thing to Do: Perception and Emotion in Morality. *Dialectica*, Vol. 61, No. 3, 2007, p. 347-361
- HILLS, Allison. Understanding Why, *Noûs* 50 (2016): 661-88, 662.
- KUPFER, Joseph. Film Criticism and Virtue Theory. In: CARROLL, Noel; CHOI, Jinhee. *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p.335-346.
- LITTLE, M. Seeing and Caring: the role of affect in Feminist Moral Epistemology. *Hypatia*, vol. 10, n. 3, 1995.
- MACMAHAN, J. *The Ethics of Killing*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- MULHALL, Stephen. Fearful Thoughts. *London Review of Books*. Vol 24, n. 16, 22 August 2002. P. 16-18. (Review of The Ethics of Killing).
- MURDOCH, I. *A Soberania do Bem*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2013.
- _____. *Against Dryness: a Polemical Sketch*. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?url=http://64.62.200.70/PERIODICAL/PDF/Encounter-1961jan/18-23/>. Acesso em: 28/05/2014.
- PRINZ, Jesse. The emotional basis of moral judgments. *Philosophical Explorations*, Vol. 9, No. 1, March 2006.
- RAILTON, P. Towards an ethics that inhabits the world. In: Brian Leiter (ed.) *The Future for Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 2004.
- RIAZ, Amber. Moral understanding and knowledge. *Philosophical Studies*. May 2014.
- RIBEIRO, Leonardo de Mello. Emoções e valores: uma abordagem sentimentalista. *Ethic@*. v. 16, n. 2, p. 189 – 218. Nov. 2017.
- SLIWA, Paulina. Moral Understanding as Knowing Right from Wrong. *Ethics* 127 (April 2017): 521-552.
- SUMMA, Michela. Are fictional Emotion Genuine and Rational? Phenomenological Reflections on a Controversial question. In: *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy*, XVII, 2019.
- TODD, Cain. Attending Emotionally to Fiction. *Journal of Value Inquiry* (2012) 46:449-465.
- WALTON, Kendall. Fearing Fictions. *Journal of Philosophy*, 75, p.5-27. 1978.

Flavio Williges

WALTON, K. Morals in Fiction and Fictional Morality. *The Aristotelian Society*. Supplementary Volume 68, p. 27-70. 1994.

WIT. Direção de Mike Nichols. HBO Films. 2001, DVD, (98 min)

Notas sobre filosofia e cinema: o lugar do engajamento nos filmes sobre o racismo no cinema americano contemporâneo

Érico Andrade

Estabelecer *a priori* um propósito para a arte é uma tarefa que a filosofia muitas vezes tomou para si. Explicar a arte foi uma forma de normatizar a arte. Instituir o critério por meio do qual poderíamos ter clareza para decidir os limites da arte. Demarcar. A filosofia como uma tarefa de demarcação persiste e quando não se restringe a sustentar uma definição da arte, arvora-se também a determinar o que é a boa arte. Esses caminhos se dilatam nas revistas e livros que garantem o espaço para o que se chama filosofia da arte. Todos eles partem de um ponto comum. Melhor; partem de uma compreensão da filosofia que longe de ter sido superada reina soberana no meio filosófico: a filosofia normatiza porque é capaz de afirmar a natureza, ainda que provisória, dos objetos para os quais ela se volta. Continuamos, em geral, acreditando que podemos fazer, para recuperar a ótima imagem de Wittgenstein, uma dieta unilateral dos conceitos. Achamos que estamos próximos da essência das coisas. Ainda somos em certo sentido aristotélicos.

Na filosofia da arte a filosofia hegemônica também impera. Desviar-se desse caminho não é uma tarefa fácil, mas sempre me pergunto em que contribuimos para a arte quando guardamos a pretensão de defini-la. Para a filosofia a contribuição é clara; ou, pelo menos, os filósofos e as filósofas parecem acreditar que sim. Sofisticamos mais os argumentos e reconhecemos o quanto podemos avançar numa discussão. Com efeito, o que a prática filosófica tem mostrado é que há um momento em que “a pá entorta”. Dissenso. Apesar de toda capacidade de construir bons argumentos, a prática filosófica termina por revelar diferentes formas de se praticar e viver a experiência do mundo. A filosofia, quando entendida como uma prática, um jogo, diria Wittgenstein, torna aguda a

compreensão de que somos movidos por convicções de natureza prática que se escondem com maior ou menor grau de sofisticação por trás de uma camada de argumentos.

Na filosofia da arte não me parece ocorrer algo diferente. Menos ainda no que podemos chamar de filosofia do cinema que é o foco do presente texto. As construções filosóficas terminam por mostrar diferentes formas de se ver o mundo. Menos solipsistas e mais perspectivísticas. Menos Evaldo Coutinho (um dos primeiros filósofos brasileiros do cinema e para quem a filosofia é expressão de um modo absolutamente particular de ver o mundo) e mais Nietzsche (para quem o singular é sempre dirigido por uma gama de valores que o antecede). De qualquer forma, a filosofia do cinema mostra em sua prática que longe de produzirmos acordos somos mais propensos ao dissenso.

No cinema esses dissensos ganharam um palco de destaque. Afinal, a exemplo de outras expressões da arte, como por exemplo, a pintura, no cinema a produção artística se fez acompanhar pela produção filosófica – reflexões sobre o cinema que encontram no *Cahier do Cinéma* uma arena privilegiada. Notadamente, um dos debates que atravessou as páginas daquela revista e que fez seus assíduos colaboradores tomarem rumos distintos, logo após uma estreita parceria, era sobre a natureza da arte. Do cinema mais especificamente. Estou me referindo ao debate sobre o cinema, por assim dizer, engajado. O famoso debate entre Godard e Truffaut.

Meu texto não tem a pretensão de estabelecer, nos limites de uma definição, a relação entre arte e engajamento. Tenciono mostrar que a análise da obra de arte não precisa colocar a arte e o engajamento em planos distintos para depois medir a relação que podem guardar entre si. Meu ponto é que no cinema, por assim dizer, o engajamento político e a estética não são sobrepostos. Política e cinema, nesses termos, não são modalidades estéticas dissonantes. Portanto, o desafio filosófico diante da sétima arte é reconhecer no bojo do seu desenho estético os elementos políticos que lhe habilitam a tocar nas questões centrais da existência no que diz respeito mais precisamente à existência coletiva.

Nessa perspectiva, entendo que a filosofia do cinema se faz também na prática de crítica de arte. A grande contribuição da filosofia é dispor de sua prática crítica para colocar em evidências na análise do cinema o modo pelo qual são desenlaçados esteticamente os temas políticos presentes na

sétima arte. Mais do que uma teoria política do cinema pretendo neste breve artigo mostrar a articulação do cinema e política a partir da prática de crítica filosófica do cinema com ênfase no tratamento do tema do racismo. Se fazer filosofia do cinema é uma prática de crítica, devemos proceder com uma crítica que articula política e estética em função da promoção de um olhar ainda mais radical sobre produção cinematográfica.

Os filmes que serão aqui objeto de minha análise são contemporâneos – recentes – e estão em registros estéticos diferentes. Alguns diriam gêneros. O filme *Corra* (GET OUT, 2017) é uma espécie de terror, ao passo que o filme *Infiltrado na Klan* (BLACKKKLANSMANS, 2018) é um filme policial. As propostas estéticas que os separam servem aqui para mostrar diferentes caminhos que a arte toma para tratar do tema do racismo sem necessariamente ser uma espécie de pura mimese do conflito racial. Sem decalcar a realidade, mas a criando como expressão estética. Arte que performa. Cinema. Farei agora uma apresentação crítica dos filmes para encerrar o presente artigo com uma discussão sobre diferentes formas estéticas de se articular o tema político do racismo.

Corra!

A cabeça de um alce na sala. Personagens sombrias que falam sempre para não deixar o segredo conspiratório aparecer: a fala que esconde. Ambientes silenciosos o suficiente para dar destaque a pequenos e ensurdecadores sons como a colher da personagem Missy Armitage que mexe o chá na xícara. Pessoas que como vultos trafegam pela casa; sempre à meia luz. Pessoas feridas, até à bala, que resistem em morrer para prorrogar a saga persecutória. Cenários clássicos dos filmes de terror americano compõem a atmosfera sufocante de *Corra!* Mas, o que rouba a nossa respiração não é a trama de terror, suspense, cujo enredo é didaticamente apresentado pelo diretor Jordan Peele; algumas vezes por meio do recurso ao *flashback*.

O que choca é quando o terror é metáfora. O solo do qual brota a metáfora é demasiadamente americano e, sem dúvida, brasileiro. A ideia de que é possível não ser racista numa sociedade racista abre o filme. Os argumentos, sabemos, são os mesmos com a diferença de um ao qual o

Brasil, diferentemente dos USA, sequer pode se reportar: eles elegeram um presidente negro. O pai de Rose (namorada da personagem principal e negra Chris) não seria racista porque votaria em Obama pela terceira vez, se possível. Ele não é racista, agora a partir de sua própria boca, pela consciência de que só tem dois empregados negros por os considerar da família e por ser bondoso e grato o suficiente para não os demitir; embora se sinta autorizado a explorá-los. Para a caricatura do racismo o diretor reservou o irmão de Rose; personagem que representa tantas pessoas e cujos comentários infames, racistas, são supostamente atenuados por seu perfil delirante e bêbado. A sua família reclama do seu modo pouco hospitaleiro em relação a Chris, mas não diretamente do seu racismo; como acontece, aliás, nas “sensatas” famílias brasileiras.

Num ambiente branco, exclusivamente branco, os negros entram como acessórios. Não apenas porque os funcionários são negros, que também é o que há de mais óbvio no Brasil, mas porque seus corpos são desejados de modo fragmentado. O corpo negro é fatiado em diferentes habilidades. Ele interessa apenas no que pode prover, fragmentariamente, ao branco. Além disso, apropria-se culturalmente da estética negra sem nenhum intuito de combater o racismo, mas para ratificá-lo porque faz da cultura negra apenas um adorno mercadológico sem nenhuma história.

Quando opta por deixar os negros lobotomizados, o diretor Jordan Peele retira de cena a dialética do senhor e do escravo e toda a ambiguidade do processo de escravidão, conforme narrou Hegel, para radicalizar a tese de que a dominação é estruturada na opressão. A lobotomia é a imagem metafórica mais potente da opressão. Ela mostra que longe de desejarem ser escravos (por uma espécie de artimanha inconsciente da sujeição) os negros foram torturados, agredidos e silenciados como numa história de terror em que a personagem não consegue falar porque lhe foi retirado o direito fundamental à liberdade. O sangue, abundantemente presente nos filmes de terror, mostra, contudo, que o direito à liberdade não se recebe, mas se conquista. Chris o conquistou.

Infiltrado na Klan

A frase que abre o filme dá o seu tom. É a sua estética. “Esse lance

é baseado numa paradas reais que rolaram mesmo”. O ponto central do filme é mostrar que a distinção entre a ficção e a realidade quando se trata do racismo é tênue. Talvez mesmo inexistente. De modo mais grave: a ficção não dá conta da realidade quando nos chocamos – num arco de tempo distante dos idos anos setenta retratados no filme – com imagens reais e atuais por meio das quais o diretor Spike Lee decide encerrar a trama ficcional. Após todos os afetos que a ficção nos despertara, como revolta e indignação, as imagens expostas depois da trama ficcional conseguem nos dilacerar ainda mais tanto por sua atualidade quanto por sua violência. A persistência do racismo é a sua face mais violenta. Desconforto. Sim, a arte quando nos desaloja cumpre um papel político que pode não ser a sua única vocação, mas de modo nenhum lhe é estranho.

E assim caminha o filme *Infiltrado na Klan*. Nem documental ou com um traço estritamente biográfico, nem estritamente ficcional. O seu hibridismo é que corta. Numa palavra: fere. É com a mistura de relatos de fatos reais com a ficção que o diretor Spike Lee costura um filme com a acidez de quem faz da ironia uma arma política.

O discurso do líder negro no grêmio estudantil é ímpar. Seu poder de persuasão atinge em cheio o jovem policial negro infiltrado Ron (personagem principal) que inicia o seu processo de reconhecimento do caráter político da discussão racial. Mais do que palavras, imagens. Neste momento, Spike Lee faz o discurso ressoar nos rostos – negros – com uma escolha fotográfica correta. Os rostos negros são exibidos num pano de fundo igualmente negro; ao invés do esperado tom branco. São tons negros que salientam os negros singulares dos rostos serenos e interpelados pelas palavras de empoderamento; proferidas pelo genial orador. O hibridismo do filme também está presente quando entre os rostos negros das personagens do filme que são, repito, dispostos num fundo negro (para desfazer a ideia de que não há diferentes singularidades no negro, diferentes negros) aparece a própria ativista e pensadora Angela Davis. Homenagem.

Mesmo o toque de suspense do filme é racial e, conseqüentemente, tem um propósito bem definido. A tensão que se instala nas cenas dos infiltrados, sobretudo nas cenas em que está presente a personagem do policial judeu, não está na iminência de se descobrir a escuta que os policiais portam. O suspense não é reificado por um objeto. Ele é precisamente racial. Afeto. Pelo menos, é o que acontece com a cena em

que um tenso diálogo se desenrola entre Flip e Felix com perguntas que visavam atestar se Flip era ou não judeu. Aliás, Flip – a exemplo do que acontece com frequência em casos de opressão – só se reconhece e se confia para Ron quando ele se dá conta de que o uso do termo judeu é empreendido com fins discriminatórios pelos membros da Klan. É o momento em que surge um pacto entre o judeu e o negro no filme.

É sobre a estupidez do racismo que *Infiltrado na Klan* se volta. Uma estupidez que não poderia ser melhor retratada senão pela escolha do telefone como um canal de comunicação entre um negro e um branco. É o branco David Duke que é ridicularizado quando na falta de uma percepção ocular ordinária da cor negra é incapaz de reconhecer um negro. Ideias, inteligência, discurso acurado, senso de humor e demais qualidades de Ron não são propriedades de nenhuma raça. No máximo podem faltar em indivíduos que usam um discurso da superioridade racial para esconder as suas lacunas psíquicas mais primárias.

Por fim, se a tensão entre um movimento negro reformista e um movimento negro, por assim dizer, revolucionário atravessa o filme a partir do embate entre as personagens de Ron e Patrice Duma, é no fim do filme que essas duas posturas políticas se reconciliam. Após uma forte discussão entre as duas personagens em que Patrice Duma se diz impossibilitada de se relacionar com Ron, por ele estar “dentro do sistema” (na polícia!), a sequência seguinte é conciliatória. Quando sentem a ameaça de um inimigo externo comum – os brancos da Ku Klux Klan – eles se unem e aparecem num mesmo plano, numa mesma linha, diferente da sequência anterior em que estavam em planos distintos. As personagens caminham juntas – o movimento negro reformista e o revolucionário caminham juntos – quando reconhecem que as suas diferenças são menos importantes diante do reconhecimento de que há uma única raça ameaçada, a negra.

Dois gêneros e um só tema: por uma crítica estética do racismo

Os gêneros de terror e policial são tanto comuns no cinema norte-americano quanto objeto dos mais variados arquétipos. Com frequência a linguagem icônica – entendida como uma espécie de manual de uso para orientar como desfrutar de determinado filme ou objeto – domina esses

gêneros. Mas, o que gostaria de destacar nos dois filmes analisados acima é que pouco importa o caráter icônico dos símbolos arrolados no filme. E não importa porque os símbolos estariam supostamente a serviço de uma causa; neste caso o racismo, que justificaria por si só seu uso. Não é essa a razão. Não se trata de sustentar que o engajamento justificaria o atalho do recurso aos arquétipos que marca o cinema produzido em massa e com o objetivo central de atingir uma maior audiência. Se assim o fosse, o engajamento seria compreendido aqui não apenas como separado da estética como justificando qualquer escolha estética. Palco profícuo para o debate se arte deve ou não se engajada.

Meu ponto é que a retirada ou esvaziamento do caráter arquetípico dos símbolos mobilizados normalmente nos dois gêneros supracitados promove um engajamento estético com uma narrativa em que a imersão no tema do racismo orienta a produção de símbolos. A escuta dos policiais (*Infiltrado na Klan*) e as cenas clássicas de terror (*Corra!*), por exemplo, não são reificações dos afetos que ganham em certas estruturas narrativas, demasiadamente exploradas pelo cinema, a capacidade de mobilizar as nossas emoções. Ainda para retomar o exemplo, não é raro que em filmes policiais a escuta de um policial infiltrado esteja no cerne das cenas porque poderiam ser descobertas a qualquer momento, ao passo que ela se torna pouco relevante diante da dramaticidade do modo como se desenrolam as questões raciais responsáveis por dar o tom de suspense no filme *Infiltrado na Klan*. A tensão está em se descobrir ser negro ou não e também em se descobrir uma origem judia ou não. É a própria raça que conduz a tensão policial. Em *Corra!* ocorre algo análogo, o terror se estrutura sobre as diferenças raciais. É condição de ser negro, e não propriamente estar em lugares ermos, classicamente explorados nos filmes de terror, que põe as personagens em perigo. Unicamente o fato de ser negro é que torna a pessoa objeto de perseguição. O clássico psicopata é substituído por uma conspiração branca que tem como foco os negros. Essas narrativas orientam esteticamente as nossas sensações para a compreensão de que a simples condição de ser negro torna a pessoa vulnerabilizada.

Nessa perspectiva, os filmes permitem que experiencemos sensações ligadas a processos históricos de vulnerabilização com enquadramentos que não se prestam apenas a copiar o racismo, mas o criam esteticamente para nos fazer perceber a crueldade da sua realidade. O cinema cumpre a função da arte quando ele, como nos ensinava

Merleau-Ponty, “não imita mais o visível, ela torna visível” (MERLEAU-PONTY, 1964, p.74). E os filmes aqui analisados o fazem por meio do recurso a uma montagem que privilegia um enfoque na tensão racial em detrimento dos elementos que compõem tanto o terror quanto o policial na sua forma mais clássica, quando não banal. O terror de *Corra!* é a própria existência do racismo, ao passo que o suspense policial de *Infiltrado na Klan* está assentado nas relações raciais. É articulação estética das diferenças entre as raças que move as tramas a se fundirem nos respectivos gêneros.

Com isso fica claro que não há uma separação entre a política e o cinema. Nem muito menos há uma sobreposição. É essa distinção que perde o sentido quando a arte borra as fronteiras entre a realidade e a ficção para mostrar o âmago das relações humanas por meio da construção de sensações dirigidas com vistas a tornar visível o que socialmente foi tornado invisível. Os filmes aqui analisados mostram que a arte não copia a realidade, mas cria as condições para que o que é essencial no real torne-se visível. É justamente a montagem, os enquadramentos, diálogos e cores que fazem os filmes retirarem as camadas da superfície de vida cotidiana para mostrar a vida como ela é. O real só se apresenta como tal no cinema quando ele é traduzido numa experiência estética.

Referências

COUTINHO, E. *A imagem autônoma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. São Paulo: Zahar, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: folio, 1964

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Trad. J. L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Lógicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1990.

A violência das imagens em movimento

Susana Viegas

1. Violência, ética e estética no cinema

É cada vez mais frequente o uso pedagógico das imagens em movimento na sala de aula. Em disciplinas díspares como Filosofia, Inglês ou História, o recurso a um determinado filme tornou-se numa prática comum para ilustrar ideias, conceitos ou mesmo épocas. Mas, se a sua presença está consolidada, inclusive como experiência filosófica por si mesma, urge uma reflexão sobre a experiência ética das imagens em movimento no sentido mais lato.

Por exemplo, como usar um filme como prática conceptual e pedagógica para debater o tema da ética, dos valores morais e dos direitos humanos e não-humanos? Pode um filme convencional transmitir valores éticos ou apenas valores estéticos? De que modo pode um filme igualmente desafiar os valores, as crenças e os ideais estabelecidos numa determinada sociedade?

A filosofia do cinema de dois dos maiores pensadores da Sétima Arte, o francês Gilles Deleuze (1925-1995) e o norte-americano Stanley Cavell (1926-2018), expõe uma reflexão sobre essa questão, ainda que de um modo algo secundário quando comparado, por exemplo, com a primazia dada às questões ontológicas e epistemológicas das imagens em movimento. Mas, recentemente, houve na filosofia do cinema e nos estudos fílmicos uma indesmentível “viragem ética” que veio reacender o interesse por esta temática (CHOI; FREY, 2014, p. 1). Para citar Robert Sinnerbrink:

A ética no cinema (e o cinema enquanto ética) representa muito mais do que uma ramificação menor da filosofia do cinema. É, do ponto de vista cultural, sem dúvida alguma o modo mais importante pelo qual o cinema pode ser compreendido filosoficamente. Contribui não apenas para a nossa compreensão

filosófica do mundo, como também potencia a nossa capacidade de lidar com formas complexas de experiências morais.(2015, p. 9, tradução nossa).

A ligação entre ética e cinema é maior do que poderemos julgar à partida uma vez que com o cinema, seja de ficção ou documental, é, ele próprio, uma abertura ao mundo, aos outros e à diferença. Por isso mesmo, testa as nossas crenças e preconceitos, abre os horizontes de integração, permitindo um debate informal sobre questões quotidianas aperfeiçoando, assim, a nossa capacidade imaginativa e empática.

A reflexão filosófica sobre a relação entre uma avaliação estética e ética torna-se bastante clara quando se debruça sobre o uso de imagens chocantes e violentas. Esta é, muito provavelmente, uma experiência que todos já tivemos enquanto espetadores: quando vemos um filme com cenas chocantes e violentas discutimos, ainda que informalmente, sobre a ética e os valores morais desse filme e dessas cenas em particular.

Questionamos, assim, os limites da estética e consolidamos o nosso próprio juízo estético. Mas, a violência em causa não tem necessariamente de ter um forte componente gráfico (mais previsível em filmes classificados como de terror/horror ou de guerra nos quais o horror estético se pode justificar genericamente) podendo ter contornos de violência psicológica, diferenciação de gênero ou de preconceitos raciais, etc. Importa para esta reflexão que sejam imagens que, radicalmente, excedam o horror estético por representarem, na mente dos seus espetadores, o limiar do tolerável e pensável numa determinada sociedade. Para além disso, este será um bom ponto de partida para uma reflexão sobre a ética e os valores morais no/do cinema pois conjuga a persuasão estética e ética com a necessidade de se pensar a autonomia ou intromissão de uma dimensão na outra—aquilo a que se denomina, respetivamente, de esteticismo e de eticismo.

Mas, como pode o cinema mais violento simultaneamente corromper e aperfeiçoar a mente dos espectadores? Este paradoxo surge, por exemplo, em *Laranja Mecânica* realizado por Stanley Kubrick em 1971. Alex (interpretado por Malcolm McDowell), a cumprir pena de prisão por assassinato e violação, sujeita-se a uma nova terapia experimental de condicionamento psicológico através da exposição a imagens extremamente violentas de modo a sentir aversão ao mero pensamento violento e agressivo. Neste caso, o uso da “ultraviolência” tem uma função clínica que

A violência das imagens em movimento

se prolonga no papel *voyeurista* dos espetadores que procuram entretenimento em gêneros de horror e de violência física e psicológica. Justamente Antonin Artaud, no seu teatro da crueldade, alertava já para a capacidade clínica da exposição emotiva a esses sentimentos negativos.

Tal como a filosofia na sua origem (socrática) era considerada como uma forma de corromper a juventude e de descrença nos deuses, assim também o cinema nos tem mostrado esta capacidade disruptiva do senso comum e do próprio bom senso que perfaz a opinião pública. Mais do que nos mostrar o que pensar de um determinado assunto moral ou dilema ético, centrado num circuito censório do que se deve pensar, um filme pode fazer-nos pensar fora desses modelos éticos estabelecidos, mostrando-nos como pensar de um modo diferente, neste caso, persuadidos esteticamente.



Figura 1 *Funny Games* (1997) de Michael Haneke

Neste aspecto, a própria experiência cinematográfica torna-se numa experiência crítica ética—caso dos filmes realizados por Michael Haneke, Claire Denis, Gaspar Noé e Lars Von Trier. Por exemplo, Haneke segue muito esta vertente prática de diálogo frontal com o espectador em *Benny's Video* (1992) e em *Brincadeiras Perigosas* (1997). O artifício da arte é exposto, a quarta parede é revelada. A exposição de violência física e psicológica

impõe-se como crítica social e política para a qual o realizador tem um dever moral, isto é, a responsabilidade de não a exhibir gratuitamente. Também Lars Von Trier provoca o espectador com cenas humilhantes e ofensivas que desafiam os códigos sociais burgueses em *Ondas de Paixão* (1996) e *Os Idiotas* (1998). Mas, o que fica depois do choque? O que resta desta prática artística?

2. Entre Esteticismo e Eticismo

Uma vez que um estudo empírico que determine se a violência no ecrã terá ou não uma relação direta e causal com comportamentos violentos na vida real permanece em aberto, nesta abordagem irei analisar de uma forma crítica, e não censória, a ética dessas imagens. Ou seja, que relações se estabelecem entre o artístico e o ético quando a obra representa elementos que perturbam a sua fruição estética, elementos tais como a violência física, a pornografia, a crueldade, a humilhação, a traição, a incitação ao ódio, etc.? Ou, por outras palavras, como analisar estes elementos colocando em diálogo duas posições antagónicas, o esteticismo, ou a total autonomia da obra em relação a outros valores que não os valores estéticos (avaliação de uma obra de arte unicamente pelo domínio que o artista revela da sua arte) e o moralismo, ou a valorização da obra pelos valores não-estéticos expressos?

A ética e a questão dos valores morais são de particular importância para o pensamento filosófico das imagens em movimento pois ao ver um filme não nos limitamos a vê-lo e a ouvi-lo, nem nos limitamos a avaliar a maestria ou a incapacidade com que um cineasta trabalha a sua arte (através dos planos, montagem, ritmo, direção de atores, diálogos, etc.). Nós reagimos aos temas abordados no filme e ao modo como são representados. É essa reação, ou esse estado de não-indiferença, que interessa analisar pois nesse momento em que refletimos e opinamos sobre os temas, de acordo com os nossos próprios valores morais, estamos a certificar ou a questionar os valores com que pensamos e agimos na vida real.

Que relações se estabelecem entre o artístico e o ético? Como já indicado, destacam-se duas posições antagónicas relativamente a esta questão. Por um lado, podemos defender uma posição de autonomia, o

esteticismo,¹ e, por outro lado, de intromissão de uma na outra, o moralismo ou eticismo. Por exemplo, Berys Gaut (1998, p. 182) defende o eticismo, uma perspectiva filosófica que legitima a intervenção de valores éticos nos valores artísticos, através da apreciação das qualidades morais representadas esteticamente e do seu impacto nos espetadores. Assim, um bom filme do ponto de vista moral deve conduzir ao aperfeiçoamento ético-moral do seu espetador ao passo que, pelo contrário, um mau filme do ponto de vista moral conduz necessariamente à corrupção ético-moral do seu espetador.

Mas, a ligação entre valores éticos e valores estéticos revela-se mais complexa pois não significa que a ética possa sobrevalorizar um filme que não apresente já evidentes qualidades estéticas.

Como pensar filosoficamente, por exemplo, obras ambíguas do ponto de vista deste debate como o filme realizado por Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade/Triumph des Willens* (1935)? É unanimemente avaliada como sendo uma obra de arte com qualidades cinematográficas inegáveis (do ponto de vista da maestria com que a realizadora trabalhou de uma forma inovadora cada plano, o enquadramento, a montagem e o ritmo), ainda que moralmente apresente imperfeições também evidentes (nomeadamente, a simpatia antisemita, a idolatria a Adolf Hitler, o engrandecimento dos valores Nazis, etc.), ponto de vista definido como imoralismo (posição que se opõe radicalmente ao moralismo). Podemos ainda acrescentar que Riefenstahl usou a técnica cinematográfica de uma forma totalmente adequada ao tema do seu filme: ou seja, tornou o assunto do filme poderoso e belo, definindo, assim, uma imagem do Nazismo, segundo uma ideologia já ela assente no poder e na beleza. O que perturba e nos deixa perplexos é que, neste caso, deixamos de associar o belo ao bem e não conseguimos sintetizar uma interpretação de uma obra através das categorias de belo e mal (DEVEREAUX, 2006, p. 347-361). Neste caso, um filme com valor estético pode conduzir à corrupção ético-moral do seu espetador.

¹ Para uma análise mais detalhada do autonomismo, mais ou menos radical, que não irei analisar veja-se o quarto capítulo de Gaut (2007, p. 67-89).

3. Ficção e ética imanente

De que modo pode a experiência estética estar na origem de uma transformação ética dos espetadores? Aplicando a perspetiva eticista de Berys Gaut ao que poderá ser uma ética imanente do cinema, é notório que esta ligação envolve necessariamente uma transformação ética do espetador através da experiência estética que lhe está na origem.

A ética do cinema não é apenas a ligação de empatia e identificação, ou de crítica das ações e escolhas morais ou imorais de uma determinada personagem. Ou seja, não se trata de procurar uma dimensão ética de alguns filmes, de um determinado tipo de personagem, de um determinado realizador ou de um determinado género, mas antes uma ética das imagens em movimento—em geral.

Na análise da situação de ceticismo e descrença que marca a segunda metade do século XX, seguiremos as leituras elaboradas por D. N. Rodowick (2009, p. 97-114) e Robert Sinnerbrink (2015) e aproximamos o pensamento filosófico de Gilles Deleuze ao de Stanley Cavell.

Na leitura que Deleuze faz do carácter ético do cinema, as novas imagens cinematográficas criadas no período posterior à Segunda Guerra Mundial podem devolver uma crença no mundo que tinha sido perdida justamente com a crise da imagem-ação, a imagem semiótica dominante do cinema clássico (regime da imagem-movimento): gradualmente, a narrativa centrada no herói deixa de acreditar na sua capacidade de ação efetiva e na resolução dos problemas (correspondendo à crise da imagem-ação ou crise da agência do herói). Surgem novas personagens que observam, mas que não agem, seja por incapacidade física (caso de Jeff (James Stewart) em *A Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock), seja pelo carácter intolerável e violento dos acontecimentos do mundo (perspetiva de Karin (Ingrid Bergman) em *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini).

Num primeiro nível, essa leitura ética deleuziana pode ser traduzida na interpretação que fazemos dos próprios argumentos e das personagens cinematográficas (por exemplo, nas decisões de Michel (Martin La Salle) em *O Carteirista* (1959) de Robert Bresson), através da caracterização de tipos de personagens e apresentação dos dilemas e das escolhas que vão fazendo ao longo da narrativa. Nesta perspetiva mais direcionada para o cinema de ficção, a leitura ética orienta-se pela questão de agência,

responsabilidade, livre arbítrio e dilemas éticos (relacionados, por sua vez, com as deliberações e atitudes das personagens) orientados por uma concepção de bem e mal, de justiça e injustiça.

Num segundo nível, essa leitura deleuziana contempla o próprio resultado nos espetadores, através da análise da mudança ética que ocorre durante e depois da experiência estética. Deste modo, uma ética no cinema transita para uma ética do cinema, tal como assinalado por Sinnerbrink. Assim, em *A Imagem-Tempo*, Deleuze afirma que só há uma verdadeira escolha ética a fazer, que é, justamente, escolher acreditar neste mundo tal como ele é (intolerável, impensável, cruel): “Precisamos de uma ética ou de uma fé, o que faz rir os idiotas; não é uma necessidade de acreditar noutra coisa, mas uma necessidade de acreditar neste mundo, de que os idiotas fazem parte” (DELEUZE, 2015, p. 272). Este é o poder transformador e existencial do cinema que devolve a ligação perdida entre homem e natureza, entre indivíduo e comunidade, acreditando novamente na efetivação da agência humana perdida com a crise da imagem-ação. E, uma vez que os dilemas éticos tanto podem ser questões individuais como questões coletivas, o cinema também ganha, nesta perspectiva deleuziana, uma dimensão política.

Por seu lado, para Stanley Cavell, o cinema permite-nos pensar aquela que é a principal questão que se apresenta à filosofia moderna: o ceticismo epistemológico sobre a existência de um mundo que nos seja exterior. Segundo Cavell, a origem fotográfica do cinema permite-nos pensar na existência de um mundo independente e exterior a uma qualquer subjetividade, a nós próprios. Ao ser um processo mecânico, o automatismo inviabiliza justamente que tenha sido criação de alguém, evitando, desse modo, segundo ele “o isolamento subjetivo e metafísico” (CAVELL, 1979, p. 21, tradução nossa). Assim, alguns filmes ilustram ainda a ética Emersoniana do perfeccionismo moral (CAVELL, 2005, p. 187-191) segundo a qual não temos necessariamente de agir, de fazer alguma coisa, pois este encontro ético, se provoca alguma transformação, é no sujeito cético e não no mundo visto, exterior e independente. Ou seja, sermos espetadores de um filme permite-nos transcender a dúvida epistemológica, ao revivermos o passado do mundo (que dita precisamente o fim do isolamento metafísico). Portanto, para Cavell há, inegavelmente, um aspeto filosófico e pedagógico na experiência estética de ver um filme.

4. Documentário e fabulação

Henri Bergson (2005, p. 99) defendia que nas comunidades humanas, por serem abertas e mais imprevisíveis, a fabulação ativava um ‘instinto virtual’ de criação de seres mitológicos e lendários que cimentava a coesão da comunidade. Ora, segundo Deleuze (2003, p. 233), deveríamos acentuar mais a dimensão política deste conceito. É justamente com essa intenção que cria a ideia de documentário de fabulação, reunindo nesta categoria aqueles filmes nos quais atores não-profissionais nos contam a sua própria história. Para desenvolver a sua ideia, Deleuze analisa *Pour la suite du monde* (1963) realizado por Pierre Perrault, ao qual juntamos os documentários de Robert Flaherty, Luis Buñuel, Pedro Costa, Adirley Queirós, os irmãos Maysles, Jean Rouch, Abbas Kiarostami, entre outros, por revelarem ambiguidades e dificuldade de catalogação e de formatação genérica.

Em comum têm, antes de mais, uma ideia de interferência e intrusão: ou seja, a câmara entra na vida particular de desconhecidos, de pessoas comuns e reais. “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos amos ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, porquanto dá ao falso o poder que o converte numa memória, numa lenda, num monstro” (DELEUZE, 2015, p. 236).

Por exemplo, *Las Hurdes* (1933) de Luis Buñuel. Esta curta-metragem apresentava-se como um “ensaio cinematográfico” de uma região de Espanha, Las Hurdes, e dos seus habitantes. Logo nas primeiras cenas, um narrador (em off) afirma que, por razões de objetividade para com os espetadores, sente ter o dever de mostrar o estranho e bárbaro festival que anualmente os habitantes de uma das vilas dessa região organizam na praça da igreja: os homens recém-casados devem arrancar a cabeça de um galo pendurado vivo numa das ruas. O narrador fala de objetividade, mas o tom da voz masculina é tudo menos objetiva, fazendo antes juízos de valor das pessoas e dos costumes, ridicularizando e humilhando as pessoas que em nada se parecem com os heróis anónimos de outros documentários clássicos (*Nanook, o esquimó* (1922), de Flaherty, exemplo a par de outros filmes deste realizador que procuram um *registro documental de um processo encenado*).

Nada há de mitológico ou de fabuloso nos rostos das pessoas pobres, rurais e analfabetas de *Las Hurdes*. Porém o desrespeito pelas pessoas

filmadas é apenas aparente, mascarado como uma reportagem objetiva dessa região. Aqui o realismo de Buñuel é uma caricatura do filme etnográfico seguindo a técnica de invisibilidade esperada pelo cinema direto e observacional como fora realizado em tantas tribos africanas pelo olhar civilizado e soberano do realizador europeu. Neste modelo há uma perpetuação de estereótipos—de como o pobre vive, de como é guiado por superstições, etc. Ou seja, o Outro é = Outro. Neste filme de Buñuel em particular, uma das cenas revela a evidente intromissão do realizador: uma cabra cai das escarpas e morre. A intromissão do realizador, a intromissão do cinema nesta cena é revelada quer a nível dramático e narrativo pela montagem, quer na posição da câmara, impossível de obter caso fosse uma queda natural de uma das cabras.

Assim, o registo documental de uma equipa de filmagens que encontra uma região e um povo, a voz *off* masculina segundo o registo objetivo e soberano, dão a este documentário um tom de credibilidade e de autoridade. Mas o filme apresenta-se como um ensaio—podemos mesmo dizer que se apresenta como uma perspectiva crítica—, ao modo como acreditamos ingenuamente, acriticamente, nas imagens indexadas como documentais. Buñuel foi um dos primeiros realizadores, juntamente com Dziga Vertov, a refletir sobre a dimensão ética do documentário e da possibilidade de manipulação dos factos, expondo o esgotamento de um género consagrado—neste caso, criando intencionalmente um retrato muito pouco encantador dessa região e dos seus habitantes.

Este processo de *devoir-outr* torna-se mais importante filosoficamente que a própria narrativa do género documentário. Como Jean-Louis Comolli afirma, um ator profissional sintetiza-se com a personagem que encarna, com uma personagem que se autonomiza dele, mas um ator não-profissional desdobra-se consigo próprio: este procede por uma “*auto-mise en scène*”, recuperando neste ponto a ideia de Claudine de France (COMOLLI, 2012, p. 422).

5. O Acto de Matar

O cinema documental/de realidade ganha um indesmentível valor social e histórico em casos limites nos quais seria impossível contar uma

'história' sem realizar um filme. Tal é o caso de *O Acto de Matar* (2012) realizado por Joshua Oppenheimer (corealizado por Christine Cynn e por um Anônimo indonésio) com a principal intenção de fazer um documentário que mostrasse os acontecimentos de 1965-66, na sequência do golpe de estado de Suharto, quando milhares de membros do Partido Comunista da Indonésia, PKI, foram perseguidos, torturados e mortos. Aliás, por detrás da sua atitude anticomunista estavam razões cinéfilas e económicas, uma vez que os filmes norte-americanos eram boicotados pelo Partido comunista, reduzindo-lhes significativamente o valor de bilheteira das salas de cinema clandestinas que controlavam (TEN BRINK; OPPENHEIMER, 2012, p. 2). Na verdade, o filme não procura tanto ser um documentário de um determinado período do passado da Indonésia, mas do seu estado presente.

Na comunidade onde vivem, os agressores não são vistos como criminosos, mas como verdadeiros heróis de guerra que libertaram o país da ameaça de comunistas e ateus durante o regime de Suharto, tendo tido sempre a proteção dos militares e gozando, hoje, de tal prestígio que ocupam cargos políticos ou militares. Nenhuma das imagens deste filme mostra as vítimas torturadas e mortas, mas antes a sua encenação, fruto de um contexto que impossibilitou esse recurso—não encontraram nenhum registo fotográfico ou cinematográfico dos acontecimentos que pudessem usar no filme como testemunho documental (material de arquivo normalmente usado neste tipo de documentário). Uma das soluções para prosseguir com o filme passaria por falar diretamente com os perpetradores que se mostraram mais disponíveis do que os familiares e amigos das vítimas para falarem sobre esses acontecimentos. Fazem de si próprios como perpetradores, mas também representam o papel de vítimas, encenando as torturas e mortes executadas.

É deste modo que dois desses agressores, Anwar Congo e Herman Koto, dois antigos líderes de um dos esquadrões da morte, passam a ser os atores do filme e nos contam a sua própria história e a história de um contexto político e social mais alargado tal como dele se lembram. É neste ponto que o convencional filme documentário se autonomiza de definições de género e reinventa o seu método de trabalho e relação com a realidade (OPPENHEIMER; UWEMEDIMO, 2012, p. 287-310). Ora, com esta decisão Oppenheimer enfrenta importantes questões éticas: como pode um filme 'controlado' pelos agressores ser um retrato fiel dos acontecimentos

A violência das imagens em movimento

fazendo justiça às inúmeras vítimas? Deve o realizador dar protagonismo a atores não profissionais que testemunhem com descrições na primeira pessoa de atos bárbaros e desumanos? Recorrer à encenação dos atos não será ainda uma forma de atenuar e expurgar a gravidade dos atos reais executados?



Figura 2 *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer

Os agressores, Anwar Congo e Herman Koto, escolhem recriar os seus atos de matar através de vários géneros cinematográficos, oriundos, principalmente, da indústria norte-americana, como o musical, o *western*, e o *film noir*. Neste caso, a auto-encenação da sua história percorre, por sua vez, todo um imaginário dos mitos e géneros lendários criados pelo próprio cinema clássico. É com visível orgulho pelos atos cometidos e pela sua cinefilia que Anwar Congo procura a simpatia de equipe de filmagem e dos próprios espectadores. O seu tom começa por ser bastante divertido, de um líder que brinca com a superioridade dos atos cometidos, procurando a nossa admiração. A própria equipe técnica ao permitir tal performance, com tal frieza, torna-se paradoxalmente tão manipulada como o espectador, ou no limite, cúmplice da leviandade exibicionista com que os crimes são recriados por Anwar Congo.

Mas não terá sido um dos objetivos de Oppenheimer o de mostrar a desumanidade de Congo e da sociedade atual que o aceita sem julgamento, que aceita os crimes horríveis que cometeu, através do modo como Anwar Congo aceita exibir a banalidade do mal para uma câmara? No final de *O Acto de Matar*, quando Congo revê na companhia dos netos as filmagens de uma das cenas da sua versão de um *film noir* em que se põe no lugar de uma das vítimas, ele questiona: ‘Será que as pessoas que eu torturava se sentiam como eu senti aqui?’ E logo responde que sim, que consegue sentir o medo e o terror que as pessoas que torturou sentiam. Dessa forma parece confirmar a sua capacidade para representar bem (uma das suas preocupações durante o filme, a de ser um bom ator), mas também da sua capacidade empática de imaginação, de se colocar no lugar do outro. Oppenheimer confronta-o com a realidade e diz-lhe: “Na verdade, as pessoas que você torturava se sentiam muito pior, porque você sabe que é um filme. Elas sabiam que seriam mortas.”

Deste modo, ser a estrela principal num filme de *gangsters* é como que o culminar de uma carreira de sucesso. Mas a performance, inicialmente fria e distanciada dos atos encenados, revela-se uma vã ilusão que não consegue manter. A realidade acaba por se intrometer de uma forma ambígua sem que possamos deslindar se não será mais uma representação bem conseguida de Anwar Congo, o ator. Quando Congo revê as filmagens das suas recriações, ele cede às imagens vistas de si mesmo no papel do Outro (da vítima). É assim que o pensamento do filme impõe-se ao seu próprio pensamento (e ao nosso como espetadores) mostrando-nos como pensar bem. Anwar deixa de ser o Outro, aquele que é retratado, que é visto como diferente e digno de ficar registrado justamente pelo seu caráter diferente, e torna-se um igual (NAGIB, 2016, p. 218-230).

Gilles Deleuze falava do poder de fabulação que este tipo de filmes tem, como modo de criar personagens que ficcionam a sua realidade ou como intervenção real num determinado evento. Em casos como *O Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira, e *No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa, para mencionar apenas dois conhecidos casos portugueses, o registo documental é usado como forma de dar visibilidade à criação de mitos. Realizadores como Michael Moore e Werner Herzog também lançam a ambiguidade sobre o caráter real e objetivo—no sentido de documental, não forjado e não ficcionado—das imagens.

Ora, o historiador de cinema Vicente Sánchez-Biosca analisou em concreto os casos dos documentários dos agressores nos regimes ditatoriais do século XX a partir da noção de “ponto de vista”: quem registou as imagens? Quem estava por detrás da câmara de filmar ou de fotografar? Para usar a sua expressão relativamente ao registo em filme ou em fotografia de atos de violência de um determinado regime político (que seguem uma longa linha temporal que vai desde o regime Nazi até às imagens de Abu Ghraib, passando pelas fotografias de cadastro—ou *mug shots*—tiradas pela PIDE ou pelos Khmers Vermelhos), estas imagens foram captadas pelos “funcionários da violência” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1997). No lado de cá de cada fotografia ou de cada imagem em movimento de uma testemunha-vítima de tortura está um agressor-criminoso—o lado que agora partilhamos ao percorrer esses arquivos. É também da natureza das imagens e da sua ambiguidade (entre ficção e não-ficção) que nos chega o seu caráter provocador relativamente à representação estética do choque, horror, violência e desumanidade de alguns atos. O próprio regime Nazi antecipou o poder cinematográfico que as imagens têm na imaginação de atos passados e, apesar de registrarem diversos aspetos do quotidiano nos guetos, proibiram o registo de imagens do processo nos campos de extermínio.

Assim, na impossibilidade de fazer um documentário sobre o massacre, os realizadores de *O Acto de Matar* decidem fazer um filme que documente esse processo de encenação (de escrita e realização das cenas) e das suas “consequências.” É deste modo que o filme ficcional destas recriações torna-se no filme imaginado dentro do filme documental (como *making of*).

Enquanto gênero, o filme que conseguiu fazer situa-se muito aquém dos limites do puro filme documentário, ou de não-ficção, admitindo alguns elementos ficcionais que, normalmente, não são incluídos num documentário sobre um determinado período histórico-político. O filme começa com uma cena onírica, de bailarinas num cenário idílico de uma cascata copiando o gênero musical. Mas rapidamente se demarca do gênero. O musical neste filme corresponde a um filme dentro do filme, ao filme possível de Oppenheimer. As bailarinas e os dois atores, Anwar Congo vestido de negro e Herman Koto num vestido azul-metalizado, são incentivados ao realismo e ao empenho nas suas performances com as palavras de ordem: “Isto não é uma farsa!”

Em conclusão: A persuasão estética

Todos os documentários têm um lado de ficção. É justamente esse lado ficcional que nos lança silenciosamente uma dúvida entre a verdade e a falsidade, e que não encontramos, por exemplo, numa obra narrativa ficcional. Mas o que documenta afinal *O Acto de Matar*? Os assassinatos de 1965/66? A imaginação cinéfila de Anwar Congo? A sua loucura e ilusão de grandeza? A encenação de um filme que dramatiza fatos históricos? A inteligência manipuladora e exibicionista de Anwar, ou a sua perturbação de pós-stress traumático? Diz-nos Errol Morris que este filme: “Começa como um mundo onírico, permitindo que os perpetradores encenem o que fizeram, e então algo de verdadeiramente inacreditável acontece. O sonho transforma-se primeiro em pesadelo e depois na cruel realidade” (OPPENHEIMER, 2013, tradução nossa).

Na fronteira ficção/não-ficção, não haveria diferença se Anwar apenas se referisse às suas vítimas imaginárias e ao modo como imagina que as mataria (caso nunca tivesse executado tais atos).² Mais importante, como salienta Berys Gaut (1998, p. 188), é preciso distinguir claramente os efeitos da obra de arte (neste caso, *O Acto de Matar*) dos efeitos de uma personagem representada como imoral e perversa (no caso, Anwar Congo). Do ponto de vista eticista, apenas a obra pode estar sobre escrutínio avaliativo, pois é esta obra de arte que, por sua vez, nos dá uma representação dessa personagem como moralmente perversa e criticável — e é esta visão que importa defender. Neste aspeto, com *O Olhar do Silêncio* (2014), Oppenheimer respondeu a algumas das críticas que foram feitas à primeira parte do seu projeto sobre a Indonésia (CRIBB, 2013; FRASER, 2014). Com o filme de 2014, o ponto de vista do cineasta identifica-se de uma forma mais clara com o da personagem principal, Adi Rukun, optometrista de profissão, irmão de uma das vítimas dos massacres. Adi confronta os suspeitos criminosos diretamente tornando a procura de arrependimento uma demanda pessoal. Adi não se deixa intimidar por perguntas incômodas nem deixa silenciar o passado. Ao contrário de Anwar Congo, Adi Rukun é um

² Gaut (1998, p. 187): “what a person imagines and how he responds to those imaginings play an important part in the ethical assessment of his character. (...) He stands ethically condemned for what and how he imagines, independently of how he acts or may act.”

herói no sentido pleno do termo. O optometrista visita alguns dos suspeitos do assassinato do irmão e, além de lhes observar a visão, questiona-os sobre o passado. Algumas das imagens do filme foram registadas por Adi (por exemplo, quando filma o pai), mas é a Oppenheimer que os acusados pedem para parar de filmar quando se sentem ameaçados pelo confronto.

Neste caso, não há uma distância documentalista e objetiva entre o realizador e o retratado, mas o próprio retratado aparece aqui na sua dimensão mais humana e real. Esta cena em concreto resulta como uma superação da crise da imagem-ação, pois passamos de um momento de identificação com a personagem, da ética no cinema descrita em *A Imagem-Movimento*—ou seja, através de juízos de valor sobre as personagens, sobre as suas escolhas e modo como as escolhas definem o seu carácter ou o seu modo de ser no mundo—para tomarmos a perspetiva de uma personagem que se torna, ela própria, o espetador dessas cenas intoleráveis. Neste segundo regime das imagens-tempo, o ecrã não é um filtro que neutraliza ou virtualiza a realidade, no sentido de diminuir o seu efeito no espetador, mas antes é potenciador de uma realidade: como meio de revelação da natureza insuportável do próprio mundo.

Assim, a questão ética do cinema e as questões de índole ética que são provocadas pela experiência do cinema são relevantes para o pensamento filosófico das imagens em movimento, na medida em que o pensamento filosófico tem de definir o melhor modo de falar sobre a própria experiência do cinema. Não deve apenas fazer questões gerais sobre o objeto cinematográfico (ontologia, tempo, etc.), mas questionar como se referir filosófico-conceitualmente a essa experiência estética. A verdade é que um filme pode ter intencionalmente um interesse por questões éticas sem o explicitar (cabendo à filosofia a sua “transcrição” ou tradução para uma outra língua), mas pode fazê-lo de um modo explícito através do seu meio (audiovisual). Isto não significa que o faça ao ser uma ilustração intencional de algumas teorias morais ou de alguns problemas e dilemas éticos. É justamente algo diferente destes paradigmas, já conhecidos pela filosofia e pela teoria do cinema, que encontramos nessa cena reveladora da subjetividade de Anwar. Neste caso, a filosofia não o terá de expor, pois a persuasão é aí puramente estética (e não abstrato-conceitual ou argumentativa).

Encontrar este ponto de equilíbrio entre uma linguagem excessivamente formal e argumentativa e uma excessivamente poética e

subjetiva não é tarefa fácil. Para Robert Sinnerbrink, a ideologia transmitida através deste meio implica sempre a criação de afetos. Ou seja, para além de manipulação, o cinema também permite uma certa autonomia na avaliação de ações e de escolhas que não precisam de ser explicitamente expostas (segundo uma determinada vertente ou teoria moral ou certos dilemas éticos). Os problemas morais e éticos estão lá, mas não de uma forma evidente e declarada, e ainda assim através de um objeto de arte pode haver uma experiência ética através da persuasão estética (SINNERBRINK, 2014, p. 58). Não são as palavras que têm efeito na sua empatia, não há sequer recurso à retórica que caracteriza a filosofia. Não há também autorreflexão, a acreditar nas palavras do realizador. Anwar não sente empatia nem como agente de tais atos sobre as vítimas, nem como ator, no papel de vítima. Apenas como espetador a sente.

Perguntávamos o que teria o cinema a contribuir para o pensamento filosófico. Se retirarmos a beleza das imagens de Riefenstahl e as despirmos de uma leitura meramente estética, ficamos apenas com as suas qualidades políticas e éticas. E, que outra forma de arte daria tanta atenção e liberdade a Anwar Congo fazendo-nos pensar nas suas razões? Congo ficciona a sua vida, os seus atos e o momento histórico que viveu pela conversação, pelo diálogo, pela encenação, tornando-se lenda: apenas porque essa é a verdade do cinema e não um cinema da verdade. Neste caso, a fabulação torna-se ainda mais importante pois o filme de Oppenheimer funciona como um memorial sem o qual as suas histórias e comunidades cairiam no esquecimento: porque não havendo registo dos acontecimentos históricos, apenas podemos recorrer às lembranças e encenações dos agressores. *O Acto de Matar* é, como o realizador afirma, um documentário da imaginação.

Assim, a questão ética do cinema e as questões de índole ética que são provocadas pela experiência do cinema são relevantes para o pensamento filosófico das imagens em movimento na medida em que o pensamento filosófico tem de definir o melhor modo de falar sobre a própria experiência do cinema. O interesse filosófico do cinema centra-se assim na complementaridade entre as duas formas de expressão. O cinema não pretende substituir o discurso filosófico, tal como a filosofia não pretende tornar filosófico o cinema, mas uma filosofia do cinema procura um ponto de acordo inovador e diferente em relação a outras práticas artísticas.

Referências

- BERGSON, Henry. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Trad. Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005.
- CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- CAVELL, Stanley. What Becomes of Thinking on Film? Stanley Cavell in Conversation with Andrew Klevan. In READ, R; GOODENOUGH, R. (Ed.). *Film as Philosophy, Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*. Hampshire/Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005, pp.187-191.
- CHOI, J.; FREY, M. Introduction. In CHOI, J.; FREY, M. (Ed.). *Cine-Ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship*. Abingdon and New York: Routledge, 2014: pp. 1-14.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et Cadre. Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2012.
- CRIBB, Robert. Review: An act of manipulation? *Inside Indonesia* 112. Apr-Jun. 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- DEVEREAUX, Mary. Beauty and Evil: The case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*. In CARROL, N.; CHOI, J. (Ed.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. London, Blackwell Publishing, 2006: pp. 347-361.
- FRASER, Nick. *The Act of Killing*: don't give an Oscar to this snuff movie. *The Guardian* 23. Feb. 2014.
- GAUT, Berys. The ethical criticism of art. In LEVINSON, J. (Ed.). *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998: pp. 182-203.
- GAUT, Berys. *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- NAGIB, Lucia. Regurgitated bodies: Presenting and representing trauma in *The Act of Killing*. In TZIOUMAKIS, Y.; MOLLOY, C. (Ed.). *The Routledge Companion to Film & Politics*. Routledge: Abingdon, 2016: pp. 218-230.

- OPPENHEIMER, Joshua. *The Act of Killing Press Notes* (Berlin: Wolf, 2013). Disponível em <http://abre.ai/bnFJ>.
- OPPENHEIMER, J.; UWEMEDIMO, M. Show of Force: A Cinema-Séance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt. In TEN BRINK, J.; OPPENHEIMER, J. (Ed.). *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London & New York: Wallflower Press, 2012: pp. 287-310.
- RODOWICK, D. N. The World, Time. In RODOWICK, D.N. (Ed.). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. University of Minnesota Press, 2009: pp. 97-114.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Funcionarios de la violencia: La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis. *Eutopías* n.183. 1997.
- SINNERBRINK, Robert. Cavellian Meditations: How to Do Things with Film and Philosophy. *Film-Philosophy* n.18. 2014: pp. 50-69.
- SINNERBRINK, Robert. *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*. London: Routledge, 2015.
- TEN BRINK, J.; OPPENHEIMER, J. (Ed.). Introduction. In TEN BRINK, J.; OPPENHEIMER, J. (Ed.). *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London & New York: Wallflower Press, 2012: pp. 1-11.

Filmografia

- BENNY'S Video*. Direção de Michael Haneke. *Veit Heiduschka*: 1992. Son., color., 110mm.
- BRINCADEIRAS Perigosas*. Direção de Michael Haneke. *Veit Heiduschka*: 1997. Son., color., 109mm.
- JANELA Indiscreta*. Direção de Alfred Hitchcock. Alfred Hitchcock: 1954. Son., color., 112mm.
- LARANJA Mecânica*. Direção de Stanley Kubrick. *Stanley Kubrick*: 1971. Son., color., 136mm.
- ONDAS de Paixão*. Direção de Lars von Trier. Peter Aalbæk Jensen/Vibeke Windeløv: 1996. Son., color., 158mm.
- LAS HURDES*. Direção de Luis Bunuel. Luis Bunuel: 1933. Son., p./b., 27mm.

A violência das imagens em movimento

- NANOOK, o esquimó.* Direção de Robert J. Flaherty. Robert J. Flaherty: 1922. Sil., p./b., 79mm.
- NO QUARTO da Vanda.* Direção de Pedro Costa. Ventura Film: 2000. Son., color., 179mm.
- O ACTO da Primavera.* Direção de Manoel de Oliveira. Manoel de Oliveira: 1963. Son., p./b., 94mm.
- O ACTO de Matar.* Direção de Joshua Oppenheimer, corealizado por Christine Cynn e por um Anónimo indonésio. Signe Byrge Sørensen: 2012. Son., color., 122mm.
- O CARTEIRISTA.* Direção de Robert Bresson. Agnès Delahaie: 1959. Son., p./b., 75mm.
- O TRIUNFO da Vontade.* Direção de Leni Riefenstahl. Leni Riefenstahl: 1935. Son., p./b., 114mm.
- O OLHAR do Silêncio.* Direção de Joshua Oppenheimer. Signe Byrge Sørensen: 2014. Son., color., 103mm.
- OS IDIOTAS.* Direção de Lars von Trier. Vibeke Windeløv: 1998. Son., color., 114mm.
- POUR la suite du monde.* Direção de Pierre Perrault. Fernand Dansereau: 1963. Son., p./b., 105mm.
- STROMBOLI.* Direção de Roberto Rossellini. Roberto Rossellini: 1950. Son., p./b., 107mm.

Ilustração e metaética em *Dogville*

Pedro Harres

1. Qualquer esforço interpretativo sobre *Dogville* (LARS VON TRIER, 2003) possui algumas dificuldades preliminares. Além do caráter enigmático e a complexidade do filme em si já ser um desafio, não se pode ignorar o fato dele ser o primeiro filme de uma trilogia até então inconclusa, bem como a multiplicidade de textos e análises já existentes sobre o filme. Sendo assim, pretendo iniciar com uma breve descrição do filme, para em seguida abordar essas dificuldades e já apontar o caminho que pretendo tomar em minha leitura.

Dogville é um drama filmado pelo diretor dinamarquês Lars Von Trier e lançado em 2003. Entre outros, conta com os atores Nicole Kidman, Paul Bettany, Stellan Skarsgård, James Caan e Lauren Bacall nos respectivos papéis de Grace, Thomas Edison Jr (Tom), Chuck, The Big Man e Ma Ginger. O filme também conta com narrações de John Hurt e foi indicado à Palma de Ouro em Cannes no ano de seu lançamento. A história se passa inteiramente no vilarejo de Dogville, nos anos da recessão americana. Um lugar pobre e afastado com poucos habitantes. O filme desenvolve a relação trágica de Grace, uma bela e jovem fugitiva de gângsteres de Chicago, com os demais habitantes do local. O que se inicia como uma acolhida amistosa termina em situações de abuso sexual, trabalho escravo, desrespeito, encarceramento e finalmente a entrega de Grace aos gângsteres que ela evitava. O filme culmina numa chacina de todos habitantes da cidade.

Como o próprio título do capítulo indica, o termo ilustração será usado diversas vezes e está entre as noções centrais da reflexão. É importante ressaltar que esse termo, cujas origens etimológicas¹ remetem ao latim “*illustratio*” e já carrega uma série de definições como

¹ Consultado no site <http://www.etymonline.com/index.php?term=illustration> em 12/11/2013

“manifestação”, “iluminação espiritual”, “representação vívida”, “iluminar”, “tornar claro”, “explicar”, “trazer à luz”, “adornar”, etc., é aqui entendido como o esclarecimento (ou a tentativa dele) através de um exemplo. Esse esclarecimento pode ser moral, político, espiritual ou ainda de outra natureza. A razão para essa escolha reside na aproximação com o que é aparentemente entendido pelo personagem Tom e pelo autor do filme para o termo.

A ideia de ler um filme que filosofa é um esforço em captar um sentido filosófico no mesmo, em que ele levaria adiante um debate filosófico. Nesse sentido, a leitura filosófica de filmes não pode ignorar as continuidades que um filme venha a ter. *Dogville* inicia uma trilogia incompleta chamada *USA: Land of Opportunities*, a terceira trilogia da carreira do diretor². O fato dessa trilogia possivelmente nunca se completar já coloca uma séria dificuldade para qualquer tentativa de interpretação do filme que busque dar conta de seu sentido por completo, ou seja, que busque de algum modo “fechá-lo”. Para avaliar a gravidade desse obstáculo, realizo uma pequena reflexão sobre trilogias a seguir.

Tanto na obra de Lars von Trier quanto no cinema em geral existem trilogias (ou mesmo continuidades) de vários tipos. Poderíamos distingui-las pelo grau de afinidade entre seus filmes, indo das mais desconexas às mais coesas. Entre esses dois extremos, poderíamos citar, de um lado, a famosa *Trilogia da Incomunicabilidade*³, de Michelangelo Antonioni, composta por filmes que nada possuem de comum além de uma afinidade temática, o que justifica o fato de terem sido agrupados e pensados como uma trilogia somente pela crítica e depois de sua produção. De outro, *O Senhor dos Anéis*⁴, de Peter Jackson, composta por três filmes produzidos conjuntamente, com uma unidade estilística, um mesmo título e uma única história que se estende pelos três filmes, de modo que se torna difícil pensar um filme isolado dos demais. No meio do caminho teríamos

² A primeira trilogia é sobre a *Europa*, composta de *The element of crime* (1984), *Epidemic* (1987) e *Europa* (1991). A segunda é a trilogia do *Coração de Ouro* com *Breaking the waves* (1995), *The Idiots* (1998) e *Dancer in the dark* (2000). A terceira teria *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) e *Washington* (até agora não produzido).

³ *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961), *O Eclipse* (1962).

⁴ *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel* (2001), *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres* (2002), *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei* (2003).

a *Trilogia das Cores*⁵, de Krzysztof Kieślowski, onde os filmes não compartilham da mesma história e até mesmo mudam de gênero, porém foram pré-concebidos para construir um painel reflexivo sobre os ideais da revolução francesa na França atual. Hollywood muitas vezes constrói trilologias, ou ainda séries de filmes (*Robocop*, *Alien*, *Missão Impossível*, *American Pie*, *Jurassic Park*, etc.), pautadas por objetivos e retornos mercadológicos. Nesse modelo, a existência do seguinte depende do sucesso de seu predecessor. O diretor costuma mudar de um filme para outro e os roteiros de cada filme são feitos com relativa independência, aparentemente prezando mais por uma exploração de uma marca do que a articulação de uma visão ou sentido ao longo dos filmes. Eu chamaria esse último caso de trilologias ou continuações acidentais.

A partir desses exemplos, seria possível detalhar esse grau de afinidade classificando as trilologias quanto a quatro aspectos: 1- a presença ou não de uma única história, personagens e elenco permeando os três filmes; 2- a unidade estilística e de gênero entre os filmes; 3- o fato da trilogia ser algo planejado na pré-concepção dos filmes ou ser “acidental”; e 4- o fato de todos filmes terem sido feitos por um único ou vários diretores. Quanto maior é esse grau, em teoria, mais difícil é pensar um filme separadamente dos demais.

Land of Opportunities preenche positivamente esses quatro quesitos. Desde o princípio, *Dogville* já fora anunciado como parte inicial de uma trilogia. O fato de eles usarem um estúdio vazio ao invés de uma cenografia realista parece conferir aos dois filmes feitos e ao suposto terceiro uma unidade de estilo. Até onde ela foi realizada, todos os filmes pertencem a um mesmo gênero. Essa trilogia envolve personagens recorrentes e supostamente cada história de um segmento resulta da resolução de Grace no fim da anterior. A trilogia repete elenco, embora possua a curiosa característica de repetir atores em papéis diferentes de um filme para o outro, o que pode gerar algumas reflexões acerca do meio cinematográfico ao se colocar o elenco dos dois filmes produzidos em perspectiva. Logo, se essa é uma trilogia com alto grau de afinidade entre seus filmes, pensá-los à revelia um do outro se torna perigoso. E o fato de

⁵ *A Liberdade é Azul* (1993), *A Igualdade é Branca* (1994), *A Fraternidade é Vermelha* (1994).

Lars von Trier ter desistido do roteiro da terceira parte *Washington* nos interdita até então a possibilidade de ver o desfecho da trajetória de Grace pela realidade americana e, por consequência, o sentido final dessa trajetória. Então, o que nos autorizaria a fazer alguma leitura de *Dogville* que pudesse afirmar algo conclusivo e com relativa segurança sobre o filme?

Uma comparação com a trilogia do *Senhor dos Anéis*, talvez, poderia nos mostrar em que sentido fazer o exercício a que me proponho não é uma tarefa inútil ou infrutífera. Na trilogia de Peter Jackson há um superobjetivo (destruir o Anel). Esse objetivo é explicitado no primeiro filme, direciona a ação de todos personagens e constitui um arco dramático que vai do primeiro ao terceiro filme. Os três filmes constituem uma saga no sentido mais clássico do termo. Já *Dogville*, *Manderlay* e supostamente *Washington*, apesar dos contornos épicos que Grace possa ganhar, não apresenta um superobjetivo de tal natureza. Poderíamos dizer que os filmes de Lars articulam uma trajetória do amadurecimento de Grace e nos fornecem, paralelamente, um retrato moral dos Estados Unidos. Logo, cada filme representaria uma etapa compartimentada do seu amadurecimento a se completar (um aprendizado) e, por consequência, mostraria uma faceta dessa sociedade com a qual ela se confronta. E como isso se dá?

Aqui entra em cena o caráter de parábola moral, visto tanto em *Dogville* como em *Manderlay*. Em cada filme, a história contada parece nos endereçar uma lição ética, uma “moral da história” a ser aprendida tanto por Grace, como pelos espectadores. Embora a natureza de tal lição seja ambígua e geradora de controvérsias, sendo essa uma das características que tornam tais filmes tão enigmáticos, ainda assim podemos encontrar um fechamento claro em cada um deles. Ainda que tais palavras não estejam escritas em tela, poderíamos dizer que, ao contrário do primeiro filme da trilogia do Senhor dos Anéis, a sensação que o fim de *Dogville* nos provoca é a de um “FIM” de fato, e não de um “CONTINUA...”

Se havia um sentido mais abrangente que só se revelaria no término da trilogia, jogando uma nova luz sobre os dois filmes anteriores, nunca saberemos. O que se pode observar, pelo menos ao passarmos de *Dogville* para *Manderlay*, é que isso não ocorre significativamente. Há uma tendência natural de interpretar o segundo filme à luz do primeiro, visto que o espectador já está familiarizado com os aspectos formais da trilogia

e o tom da narrativa, mas não o inverso. *Manderlay*, embora tome como ponto de partida a decisão de Grace de assumir o poder que seu pai lhe ofertou, não parece rediscutir os problemas de *Dogville*, mas investigar novos dilemas oriundos dessa nova condição.

Talvez pudéssemos pensar a concepção dessa trilogia à luz do esquema hegeliano da *Fenomenologia do Espírito* (HEGEL, 1807) e interpretar cada filme como um estágio no amadurecimento da consciência de Grace. Porém, tanto aqui como em Hegel cada uma das etapas possui seu próprio desfecho, que embora forneça o princípio do movimento seguinte, também permite que a pensemos como movimento isolado. Talvez uma prova factual de que a interrupção da trilogia não nos impede de pensar *Dogville* seja a vastidão de textos e leituras já existentes sobre o filme. Chama a atenção a diversidade de interpretações que ele suscita. E os textos não se resumem à filosofia ou à teoria do filme, havendo a presença de campos como psicologia, ciência política, estudos de gênero, linguística, sociologia e até mesmo economia. Por exemplo, o texto *Dogville or An Illustration of Some Properties of General Equilibrium* encontra no filme uma “ilustração de uma economia simples onde um agente possui apenas seu corpo como investimento inicial” (HARMGART & HUCK, 2008, p. 1)⁶. Ele faz um paralelo entre o desenvolvimento do filme e os diferentes e progressivos estágios no deteriorar das condições de trabalho de alguém num contexto ausente de instituições que o defendam.

Já no texto “*Dogville: A parable on perversion*” (ABELLA & ZILKHA, 2004), o filme é analisado à luz dos conceitos psicanalíticos contemporâneos de perversão. Nessa leitura, Grace seria uma aparente vítima masoquista a incentivar o sadismo dos demais ao seu redor antes da situação se inverter. E o espectador seria levado primeiramente a identificar-se com uma posição moral antes de se tornar, via identificação, um cúmplice do triunfo sádico da suposta vítima. Porém, segundo as autoras, essa não seria a única possibilidade de leitura. Podendo o filme ainda ser interpretado à luz de conceitos como narcisismo, psicologia de grupos, processos de idealização e ainda outros.

⁶ *An illustration of a simple economy where one agent has only her body as initial endowment.* (tradução nossa)

Várias outras leituras ainda associam *Dogville* e seu estilo às premissas e práticas do teatro de Bertold Brecht.⁷ Além da manifesta inspiração da história na música da Pirata Jenny, da *Ópera dos Três Vinténs* (BRECHT, WEIL, 1928), de fato o teatro do oprimido de Bertold Brecht fornece uma chave de leitura útil à compreensão das escolhas do diretor na realização.

Suas interpretações dentro de um escopo político são igualmente diversas. Alguns críticos e revisionistas tendem a interpretá-lo centralmente como a crítica política aos Estados Unidos que o diretor provocativamente afirma ser. Embora seja de fato possível pensá-lo dessa forma, essa abordagem me parece aquém da profundidade filosófica que *Dogville* suscita. Já outros, ao associá-lo ao pensamento de Hanna Arendt,⁸ Derrida⁹ e Girard,¹⁰ geralmente apontam para a falta de estruturas institucionais em *Dogville* para que uma vida política se exerça, e os problemas decorrentes que surgem das tentativas da esfera moral suplantar esse vácuo institucional. Essas são apenas algumas das leituras possíveis de *Dogville*. Como sabiamente observa Laura Scuriati na abertura de seu texto “*Dogville and the problem of objectification*”:

Dogville se apresenta como um texto quase inesgotável, permitindo uma série de convincentes e relevantes leituras políticas e filosóficas que, no entanto, não dão conta de sua complexidade e problematicidade por completo. (SCURIATI, 2009, p. 10).

Tendo em vista essa perspectiva e as leituras já existentes, as questões que se impõem a qualquer nova leitura de *Dogville* são: 1) Por que fazer mais

⁷ *Cinema of the Body: the Politics of Performativity in Lars Von Trier's Dogville. And Yorgos Lanthimos's Dogtooth* (KOUTSOKAKYS, 2002), *Dogville*, de Lars von Trier, e a utilização da obra de Brecht como modelo (CRUZ, 011)

⁸ *Dogville – Humiliation, love and politics* (HEUER, 2004).

⁹ *The Politics of Gift-Giving and the Provocation of Lars von Trier's Dogville* (NOBUS, 2007).

¹⁰ *Grace and Violence: Questioning Politics and Desire in Lars von Trier's Dogville* (SINNERBRINK, 2004).

uma leitura de *Dogville*? 2) Como essa nova leitura dialoga com as outras leituras já feitas?

Acredito que a chave de uma resposta adequada para a primeira pergunta encontra sua raiz na segunda. Não pretendo partir do zero, mas tomar as leituras brechtianas e éticas do filme como ponto de partida para lançar uma hipótese de leitura que, embora já mencionada em outros textos, ainda não a vi devidamente aprofundada: a hipótese de que *Dogville* não apenas versa sobre ética, mas também discute a própria possibilidade de um filme ou uma narrativa versar sobre isso adequadamente, entrando então no campo teórico da metaética. Minha hipótese metaética sobre *Dogville* o aborda em seu caráter fabulesco, ou ainda, pseudofabulesco. Embora não seja uma narrativa curta, ele parece nos indicar que há um sentido moral dirigindo a narrativa, que será desvelado em sua conclusão. O tom assumido pelo narrador reforça esse aspecto, e sobretudo, a escolha visual parece nos tolher de qualquer informação que não seja essencial para o desvelar desse sentido. Apesar das informações geográficas dadas pelo narrador, parece-nos que *Dogville* poderia ser qualquer cidade, em qualquer lugar. Suas linhas de giz substituindo as paredes dão a tudo um aspecto hipotético. Como se o cenário fosse um tabuleiro e os atores peças dispostas de uma forma específica a nos revelar algo. Essa característica, no entanto, entra em choque direto com as palavras finais do narrador; que nos recusa aquilo que esperaríamos de uma fábula:

Se Grace deixou *Dogville*, ou, pelo contrário, *Dogville* a deixou, e o mundo em geral, é uma questão de natureza mais ardilosa que poucos se beneficiariam perguntando e menos ainda fornecendo uma resposta. E tampouco será respondido aqui. (2003,164).

Se *Dogville* de fato é uma parábola moral, ele não se conclui ortodoxamente como as fábulas tradicionais, pois sua lição moral não se encontra explicitada. A seguir, perceberemos que a identificação dessa lição não somente não é óbvia como podemos até mesmo duvidar de sua existência. As leituras até então observadas não contemplam esse aspecto em que, a meu ver, ele problematiza seu próprio sentido e é central para sua compreensão.

2. Para iniciar a reflexão, exponho uma comparação que julgo esclarecedora sobre minha visão de *Dogville* em geral. Trata-se de pensá-lo à luz do uso expositivo que Wittgenstein faz de seus jogos de linguagem nas *Investigações Filosóficas* (1953). Jogos de linguagem são exemplos peculiares que Wittgenstein considerava em suas reflexões. Seu emprego é notadamente diferente do que geralmente se faz com exemplos em uma exposição tradicional. Ao invés de usá-lo de forma a fornecer uma instância particular de aplicação de uma tese geral, visando dar mais clareza à tese ao deixá-la mais próxima da realidade na qual ela se aplicaria; Wittgenstein elabora cuidadosamente situações que, se a primeira vista parecem estar a favor da tese em questão, em última análise acabam por expor as limitações ou mesmo a inadequação das posições apresentadas. Talvez a menção a um caso paradigmático possa nos fornecer uma imagem menos abstrata: ao discutir uma concepção primitiva de linguagem¹¹ extraída de uma passagem de Santo Agostinho, ele nos endereça as seguintes palavras.

Pensem numa linguagem para a qual a descrição dada por Santo Agostinho seja correta: a linguagem deve servir para o entendimento de um construtor A com um ajudante B. A executa a construção de um edifício com pedras apropriadas; estão à mão cubos, colunas, lajotas e vigas. B passa-lhe as pedras, e na sequência em que A precisa delas. Para esta finalidade, servem-se de uma linguagem constituída das palavras “cubo”, “coluna”, “lajota”, “viga”. Ao gritar essas palavras; – B traz as pedras que aprendeu a trazer ao ouvir esse chamado. – Conceba isso como uma linguagem primitiva completa. (1953:§2).

Salta aos olhos o caráter artificial do exemplo. Trata-se de algo forjado de modo a nem mesmo parecer com um uso real da linguagem. Porém, dada

¹¹ A visão agostiniana da linguagem poderia ser caracterizada como: às palavras correspondem (stand for) objetos e esses seriam suas significações. Ou seja, como se a houvesse uma espécie de conexão entre, de um lado, um termo e, de outro, uma coisa que seria sua significação. O significado da palavra mesa seria o objeto mesa, por exemplo.

a concepção de Santo Agostinho, ele é de fato coerente. Mas, em seguida, Wittgenstein aponta para a incapacidade da concepção dar conta de algo mais complexo do que o cenário nela esboçado, sendo, portanto, inadequada para dar conta da complexidade que é o uso real da linguagem. É interessante perceber que ele faz isso não só comentando o exemplo, mas expandindo-o através de considerações sobre como se daria o ensino de tal língua, ou numa tentativa de incluir numerais e cartelas de cor no jogo descrito. Portanto, jogos de linguagem são ilustrações artificiais, dinâmicas e que entram em conflito com aquilo que deveriam ilustrar.

Nessa instância de uso expositivo, *Dogville* é semelhante a um jogo de linguagem em mais de um sentido. Seu cenário, composto de linhas de giz e letreiros nos afasta da realidade que a história se propõe a representar, ressaltando o caráter artificial de sua proposta. Além disso, assim como os exemplos de Wittgenstein eram elaborados sob medida para acomodar as teses em questão, aqui também parece que as escolhas de Lars von Trier quanto ao estilo do filme, em boa parte inspiradas no teatro de Brecht, o tornam ideal para ilustrar e justificar uma posição moral. O foco nos personagens devido à ausência de cenários realistas, o diagrama inicial da cidade, lembrando um mapa ou jogo de tabuleiro, a ideia implícita de que aquela poderia ser qualquer cidade, os cartões explicativos entre os capítulos, as exposições do narrador, todos esses elementos deveriam facilitar nossa interpretação do que está sendo mostrado. Contudo, sua conclusão nos nega aquilo que esperávamos ver confirmado. E justamente Tom, um personagem preocupado com problemas morais e imbuído de um desejo de trazê-los ao plano visível, é o meio para expor tais limitações.

Os jogos de linguagem não explicam algo ou apresentam leis gerais, mas nos atentam para os problemas de uma concepção quando efetivamente aplicada. *Dogville* faz algo parecido, pois também não enuncia seu sentido último, mas mostra os limites de sua parábola e da pertinência prática de uma tentativa de ilustração moral.

3. Visto que as opções de estilo são justamente o que o aproximam de um jogo de linguagem, farei observações gerais a respeito do estilo incomum de *Dogville* para depois analisar seus elementos que foram adaptados do teatro de Brecht.

A direção do filme caracteriza-se por uma série de opções formais inusitadas, valendo-se de elementos teatrais e literários para compor sua

visualidade singular. Desde suas primeiras obras, o diretor acredita que a adoção de restrições técnicas durante a filmagem possibilita chegar a soluções estilísticas diferenciadas. À exceção do Narrador e trilhas pontuais, Lars von Trier parece prescindir de todo e qualquer recurso que não seja essencial ao contar de sua história, como se ele estivesse limando detalhes desimportantes para focar em seus personagens.

Dogville dispensa uma cenografia fotorrealista. Ele é visivelmente realizado dentro de um estúdio praticamente vazio. Portas, janelas, pedras, plantas e outros detalhes inexistem, sendo apenas referenciados pela voz do Narrador da história, pela mímica dos atores e pelo desenho de som. Os únicos objetos visíveis são aqueles com os quais os atores interagem, o que no jargão cinematográfico se chamaria objeto cênico. O filme abre mão da capacidade cinematográfica de mimetizar visualmente e nos transpor para um mundo, é um cinema nu. Isso confere ao filme uma visualidade áspera, de difícil apreensão, embora não desprovida de seus momentos de beleza. O estilo é notável por sua economia, pois, ao despir a cena de tudo que é supérfluo, foca no trabalho dos atores. *Dogville* conta apenas com as atuações e a história para manter o interesse do espectador. Essa opção, já radical, torna-se ainda mais corajosa ao se tratar de um filme de 171 minutos. Uma característica dessa escolha é evidenciar o caráter artificial da narrativa, outra é demandar do espectador uma certa dose de imaginação para preencher os espaços intencionalmente vazios. Além disso, o diretor optou por uma câmera na mão, operada por ele próprio. A lente parece roubar as cenas, ou ainda testemunhá-las, conferindo ao material filmado um curioso olhar documental. Essa sensação se reforça pelo uso de uma edição onde a movimentação e gestual dos atores é visivelmente interrompida pelo uso de cortes descontínuos dentro de cenas cheias de improviso. Se por um lado isso reforça o aspecto artificial da articulação da narrativa, por outro atesta a veracidade das tomadas usadas. Não é a primeira vez que o diretor opta por um filme com tais características, podemos aqui ver reminiscências de suas postulações do manifesto *Dogma 95*.¹² *Dogville* possui nove capítulos e um prólogo. Cada parte inicia com um cartão contendo um subtítulo descritivo e uma introdução narrada. O Narrador não é nenhum dos personagens da

¹² Manifesto criado por Trier e Thomas Vinterberg propondo regras de produção cinematográfica visando filmes antagônicos ao estilo de Hollywood.

história, mas uma voz onisciente e sarcástica que apresenta uma velada interpretação dos fatos por trás de sua aparente neutralidade e tom professoral. Ele não apenas descreve situações em detalhes visuais (que a cenografia e os diálogos por vezes ocultam), mas nos apresenta também pensamentos, desejos e emoções conflituosos dos personagens. Os textos dos cartões são antecipadores e explicativos do porvir, contendo uma obviedade quase jocosa. Ex: “PRÓLOGO (que nos introduz à cidade e seus residentes)”, “Capítulo - UM Em que Tom escuta armas de fogo e encontra Grace” (2003:1,8), etc. Há um didatismo em seu estilo que nos leva naturalmente a uma postura mais analítica quanto ao que está sendo mostrado e a entender a história como uma parábola, na qual um ensinamento será extraído dos fatos apresentados.

Diversas leituras de *Dogville* o interpretam à luz do trabalho de Bertold Brecht. E isso não se dá apenas pelo fato do filme ter sido inspirado numa canção presente em uma peça do mesmo. Seu estilo, bem como sua crítica ao mundo do trabalho, coincidem com técnicas e temáticas do dramaturgo alemão. Por exemplo, sobre a escolha de cenografia, o diretor teceu o seguinte comentário:

Eu também fui inspirado em algum grau por Bertolt Brecht e seu teatro muito simples, sem paredes. Minha teoria é que você esquece muito rapidamente que não há casas... Isso faz você inventar a cidade para si mesmo, mas o mais importante, faz você focar nas pessoas.

De fato, as semelhanças com Brecht não são poucas. Assim como o teatro épico brechtiano se opunha ao teatro dramático clássico, também *Dogville* parece se apresentar como exemplar de um formato alternativo ao cinema de Hollywood. Em ambos os casos, o objetivo não é meramente entreter o público, mas engajá-lo numa atividade intelectual em que sua criticidade deve ser exercida. Tanto o teatro épico como os filmes da trilogia têm preocupações políticas. Se Brecht focava seu olhar nas crueldades inerentes às relações de trabalho no sistema capitalista, não é por acaso que mais de uma das bibliografias apontam a questão do trabalho e da exploração como central dentro da lógica do filme.

Farei a seguir uma rápida elencagem de alguns aspectos do teatro épico e comentarei sua adaptação para o meio cinematográfico em *Dogville*.

Uso de cartões e capítulos: Brecht utilizava cartões separando atos e antecipando o conteúdo de uma cena (muitas vezes com uma boa dose de ironia) para que seu público pudesse refletir sobre o mostrado e não ser apenas surpreso por ele. *Dogville* usa esse recurso de maneira idêntica, conforme exposto na seção anterior.

Maquinário teatral visível: Brecht não se propunha a dar ao público a experiência de uma ilusão autônoma que escamoteia sua própria manufatura, mas uma peça que revela seu processo de criação e, assim, insere-se num contexto sócio-histórico. *Dogville* também é um filme cuja artificialidade se faz explícita, e faz com que reflitamos tanto sobre a história quanto sobre a representação que se faz dessa história. É um filme com uma camada metalinguística onde o discurso pensa a si mesmo.

Tempos de crise: a escolha por momentos históricos de crise econômica sempre foi uma constante nos textos brechtianos. *Santa Joana dos Matadouros* (1929-31) se passa em Chicago logo após o crack da bolsa. *O Círculo de Giz Caucásico* (1944) se passa em meio à crise da Revolução Russa. Lars von Trier, ao escolher a América no período da grande depressão, também escolhe um momento onde a condição extremada dos personagens exacerba alguns de seus aspectos mais selvagens ou cruéis. Este diálogo entre Tom e Chuck ilustra bem a questão: “- O que há para roubar em Dogville? - Estes são tempos perversos, Thomas Edison, em breve, haverá pessoas com ainda menos do que nós”(2003:3).

Intenções e motivações claras: visando uma compreensão social de seus personagens, não interessava a Brecht obscuridades psicológicas que atrapalhariam na apreensão do todo que a peça retrata. Isso não significa que seus personagens não fossem carismáticos ou complexos, apenas que suas motivações sempre são explicadas. Aqui, em minha opinião, *Dogville* desvia para um caminho próprio. Embora o personagem Tom resguarde certa ambiguidade, a oscilar entre um altruísmo idealista e um egoísmo de viés intelectualmente narcisista, é sobretudo a passividade e martirização de Grace frente aos abusos que sofre que, não apenas nos parece injustificada, mas chega a ser chocante. Algumas leituras do filme, não por acaso, a comparam a Jesus Cristo e discutem sua figura dramática dentro de uma matriz teológica.

Interpretação estilizada: nesse quesito há divergências entre as análises. Numa montagem de Brecht, os atores não deveriam tornar-se os personagens completamente, mas, antes, tecer um comentário sobre essa figura através da atuação. Luiz Cruz (2011:34) sustenta que o estilo de atuação de *Dogville* é naturalista, enquanto outros textos¹³ defendem que a atuação possui trejeitos e artificialidades que evidenciam o entendimento que cada ator tem de seu papel dentro da engrenagem que é *Dogville*. Confesso que o texto do filme me parece bem distante da linguagem coloquial, que é pré-requisito para um trabalho de atores 100% naturalista. No entanto, a partir disso, afirmar que Paul Bethany esteja criticando o personagem Tom através da atuação, não me parece algo perceptível. Essa divergência não coloca em xeque a influência geral que o trabalho de Brecht exerce sobre o filme.

Viés didático-marxista: aqui encontramos uma das mais intrigantes divergências entre o projeto Brechtiano e *Dogville*. As peças de Brecht são didáticas no sentido que elas servem para ensinar o público ou enviar uma mensagem sobre certos aspectos políticos ou econômicos da sociedade. São peças projetadas para educar os atores e o público. As peças geralmente mostram a sociedade burguesa negativamente e a correção da moralidade marxista. *Dogville* nos parece também didática, o tom professoral do narrador, a visualidade minimalista, os capítulos, tudo converge para uma lição. Porém, a defesa de um ponto de vista marxista não se evidencia. E tampouco uma lição de caráter puramente ético se esclarece. Apesar das mordazes reprovações e julgamentos proferidos pelo narrador, nenhuma posição moral específica é endossada como mais apropriada. *Dogville* não parece oferecer soluções.

Então, se *Dogville* adapta tantos preceitos do modelo brechtiano, por que ele não adota seus fins? Ou melhor, já que ele não adota seus fins, para que ele utiliza seus meios? Por que fazer uma obra cinematográfica que se estrutura como uma parábola repleta de didatismos, adapta Brecht, mas carece de um final que satisfaça essas características? Aqui entra em evidência um aspecto essencialmente modernista do *filme em questão*, a saber, que ele, enquanto obra de arte, discute a si mesmo e as possibilidades de seu suporte (no caso, o formato fílmico). Nesse sentido,

¹³ Texto já referido em <http://mubi.com/films/dogville/reviews/17616>.

o autor constrói uma espécie de “anti-parábola”. *Dogville* nos nega uma conclusão de cunho pedagógico porque contém uma crítica de seus próprios estratagemas didáticos no elaborar de sua parábola.

4. O próximo passo na exploração da hipótese apresentada no fim da última seção é caracterizá-lo enquanto parábola. Parábola é um recurso narrativo ou ainda um gênero literário de cunho educativo que se caracteriza pela ilustração de alguma lição ao seu público por meio da história contada. Entre seus exemplos mais célebres estão as parábolas da bíblia, contos folclóricos europeus como *Pedro e o Lobo*¹⁴ e as fábulas de Esopo. As parábolas¹⁵ geralmente evocam um ambiente, descrevem uma ação e mostram seus resultados. Seus personagens enfrentam dilemas morais ou realizam ações questionáveis. São relatos que simulam a realidade, ou a lógica da realidade (o mundo narrado aparenta funcionar como o mundo real) e costumam focar em acontecimentos cotidianos. Tendem a evitar detalhes estranhos ou circunstâncias anômalas que dificultem a percepção da lição desejada. *Dogville* não apenas preenche todas essas características como ainda possui uma protagonista que lembra personagens bíblicos, reforçando ainda mais esse caráter. A grande maioria das parábolas possui um cunho moral. Porém, existem parábolas de natureza política, como a *Revolução dos Bichos* (1945), de George Orwell, parábolas espirituais, como o *Livro de Jó* no *Velho Testamento* e até mesmo parábolas de cunho epistemológico/metafísico, como o *Mito da Caverna* de Platão. Devido à variedade de leituras e riqueza textual que *Dogville* possui, apontando diversos temas pensados pela obra, algumas considerações sobre outras alternativas quanto ao conteúdo dessa parábola são merecedoras de atenção.

Luiz Cruz defendeu uma visão de *Dogville* como um filme sobre trabalho. “Dogville não diz respeito a uma cidade em particular, mas sim a todas as cidades voltadas para a exploração do trabalho”. (2001, p. 61) Poderíamos nesse sentido considerá-lo uma parábola no viés sócio-político. Essa visão é coerente com sua interpretação do filme como uma obra essencialmente brechtiana (e não parcialmente, como tendo a pensá-la). Sem sombra de dúvidas, essa questão se apresenta ali e se desdobra ao

¹⁴ fábula popular russa.

¹⁵ Adaptado do verbete: [http://es.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A1bola_\(literatura\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A1bola_(literatura)).

longo dos capítulos. As condições de trabalho de Grace se deterioram a olhos vistos e o início desse processo é inclusive ressaltado pelo cartão: “Capítulo 2: No qual Grace segue o plano de Tom e inicia o trabalho braçal”(2003:27). E o fato do filme usar atores já excluídos do topo do Star System Hollywoodiano, como James Caan e Lauren Bacall, somado aos conhecidos maus tratos sofridos por Nicole Kidman durante a filmagem, podem nos fornecer, em um nível metalinguístico, um interessante ponto de reflexão sobre o meio cinematográfico e seu uso dos atores.

Porém, há uma série de escolhas feitas pelo diretor que parecem distanciar a obra dessa abordagem, pois uma parábola geralmente evita características que comprometam sua clareza. Então, por que em *Dogville* temos muitos “patrões” e apenas um explorado? E por que os “patrões” são pobres e Grace possui uma ascendência aristocrática? Ao contrário de criticar a exploração, o filme pode ser lido até mesmo como a justificando, pois mostraria que os pobres, quando em situação vantajosa, seriam tão ruins quanto a elite, ou talvez piores. Ainda: por que a chegada e exploração de Grace pela cidade é apresentada como um fato acidental, e não constituinte de sua ordem? Retomando a perspectiva brechtiana, que sempre tem por finalidade uma conscientização política esquerdista, por que nós não nos sentimos compelidos a mudar as relações de trabalho em nossa sociedade a partir do filme? Não quero com essas objeções refutar a ideia de que o filme discuta o trabalho, apenas quero apontar razões para não identificar essa questão como o sentido central de sua parábola.

Como argumento para afastar não só a leitura política mencionada acima como também as outras mencionadas no início do capítulo, gostaria de ressaltar que a discussão de Grace com seu pai (Big Man) no último capítulo do filme, que define o destino de todos cidadãos, é claramente moral. Trata-se de uma das cenas mais importantes, onde o desfecho se anuncia, e nela, questões políticas não são endereçadas. A razão que leva Grace a não perdoar aos moradores é o reconhecimento da arrogância moral envolvida em fazê-lo, pois tomaria a si mesma como superior a eles, dispensando-lhes um tratamento indulgente que não admitiria para si. Acredito que isso relegue o aspecto político do filme a um caráter secundário, ainda que rico em interpretações.

Também não são poucos os motivos para considerar *Dogville* a luz do imaginário cristão e da *Theologia ludens*¹⁶, e, portanto, uma parábola que possa conter uma dimensão espiritual. A parábola do *Livro de Jó* conta, sob o ponto de vista de um Deus onisciente, a história de um homem temente a Deus que é submetido a um doloroso teste de fé articulado pelo Diabo. Na leitura de Bradatan, “Em ambas histórias um Deus brincalhão se pergunta sobre a profundidade do comprometimento dos homens para com Ele (*Livro de Jó*) ou simplesmente sobre sua autoproclamada virtude (*Dogville*).” (2009:62).

E Grace, cujo nome se encaixa nessa interpretação perfeitamente, seria a ferramenta de teste: o visitante misterioso que deveria ser tratado com justiça e amabilidade. Além disso, temos: o fato da “graça” ser recebida na Igreja da cidade, até então vazia; a atitude de mártir de Grace diante dos maus tratos, cuja benevolência é comparável a Jesus Cristo; a existência de um juízo final, em que os moradores são julgados e condenados por uma instância de poder superior, o pai de Grace; o uso de um narrador onisciente; uma câmera capaz tanto de olhar a cidade “sob o ponto de vista de Deus nas alturas” e tudo reduzir a um jogo, quanto dissolver a solidez das paredes do mundo, de forma a revelar todos os segredos da sórdida conduta daqueles que estão sendo testados; e a possibilidade de vermos Deus manifestar-se numa tríade composta pelo Narrador, Grace e seu pai. Trata-se indubitavelmente de uma interpretação capaz de prover sentido a uma série de elementos do filme.

Se Lars von Trier nos endereçaria algum comentário subtextual sobre a natureza de Deus, irônico é o fato dele retratar uma divindade que, além de não perdoar ninguém, tem as três faces de um espírito sarcástico (Narrador), um gângster que compara homens a cães (Big Man) e uma candidata a mártir que termina por ordenar o assassinato de crianças frente aos olhos da mãe, pratica um pequeno genocídio e dá um tiro na cabeça daquele a quem havia jurado seu amor (Grace).

Também não podemos deixar de notar que a completa ausência de referências à fé ou iluminação espiritual como o problema ou saída para as pessoas de *Dogville* tende a afastar essa interpretação. Essa leitura também parece não contemplar um importante aprendizado do filme: o

¹⁶ Definição teológica segundo a qual Deus criou o mundo num ato de brincadeira, ou jogo. De forma que nós não passamos de brinquedos ou peças no jogo de Deus.

aprendizado de Grace. Ela aprende uma lição ética no filme e pratica os atos acima mencionados após abandonar sua atitude misericordiosa frente aos demais. Essa característica parece entrar em conflito com sua interpretação como entidade teológica que realiza o teste. Além disso, o parâmetro do teste que Deus aplicaria sobre os habitantes de *Dogville* é moral, não espiritual. No fim das contas, trata-se de um teste ético, não de fé.

Ainda há mais uma hipótese temática: a de que o filme ilustre uma posição metafísica acerca do homem. Busko Valim, em *O Dogmatismo de Dogville*, tece a seguinte crítica:

Em Dogville, Lars von Trier apresenta uma percepção pessimista da humanidade, onde impera o cinismo, a hipocrisia, a chantagem, a vingança, a mentira, e uma visão dogmática que, além de rejeitar qualquer alternativa, simplifica e naturaliza a maldade. (VALIM, 2004)

Indiferente ao descrédito atribuído quanto à pertinência de tal interpretação, cabe aqui considerar o que a torna possível. Um dos pontos observáveis é que, ao término da narrativa, não há um único personagem que possamos considerar bom. Os dogvillenses são maus, os gângsteres também, sabemos que Big Man atirou na própria filha e Grace ordenou um extermínio. A purgação dos males de *Dogville* é perpetrada por homens igualmente viciosos, apenas se distinguindo dos moradores por seu poder. Na discussão que antecede tal ato entre Grace e Big Man, podemos interpretar os argumentos de Big Man que levam Grace a mudar de atitude como metafísicos. Segue aqui um trecho intercalado com uma resposta de Grace:

A única coisa que você pode culpar são as circunstâncias. Estupradores e assassinos podem ser vítimas de acordo com você. Mas eu os chamo de cães e se eles estão lambendo seu próprio vômito a única maneira de detê-los é com um chicote!

- Mas cães só obedecem a sua própria natureza! Então por que não devemos perdoá-los?
- Os cães podem ser ensinados muitas coisas úteis, mas não se perdoarmos todas as vezes, que eles obedecem a sua própria natureza. (2003:229)

Tudo se resume à questão de como tomaremos o sentido da palavra “natureza” na discussão. Se ela é usada na acepção comum aos filósofos, tratar-se-ia claramente de um argumento metafísico. Mas se compreendida em seu uso cotidiano, mais associada aos costumes, a discussão recairia no âmbito moral. É importante notar que os personagens não são filósofos. Porém, o tom filosófico da conversa, que inclui perguntas como “Cada ser humano necessita ser responsabilizado por suas ações?”, e a escolha por diálogos não naturalistas no filme abrem possibilidade para essa visão. Essa é uma questão de difícil decisão, cujo reflexo certamente perduraria sobre todos filmes da trilogia. A primeira vista, *Manderlay* não parece negar a hipótese, mas também não trabalha no sentido de esclarecê-la. E *Washington* permanece uma incógnita. De modo que acho prudente mantê-la em aberto.

A leitura da parábola do filme como moral, finalmente, também encontra fortes indícios para sua aceitação. A começar pelo prólogo, no qual são apresentados os moradores e a preocupação de Tom é evidenciada através de seu discurso sobre engajamento moral. É importante notar que, nesse momento, o único conflito em curso é a busca de Tom por uma ilustração dos maus costumes da cidade, *Dogville* em si não possui nenhum problema, ela está assentada em seu *status quo*. Outro aspecto reside no fato de vários personagens exemplificarem posições morais para nossa avaliação. Os julgamentos que o narrador faz nos levam a formar uma opinião moral sobre eles. A reflexão dos personagens sobre temas como aceitação, recebimento, hospitalidade, misericórdia, estoicismo e arrogância nos diálogos também chamam nossa atenção. Os diversos atos vis praticados contra Grace ao longo de todo o filme, bem como a já mencionada presença de um “juízo final” após uma discussão sobre ética entre Grace e seu pai, também reforçam a leitura. Contudo, somente esses elementos seria pouco para nos assegurar a centralidade do tema. Outras abordagens possuem também numerosos indícios que as sustentam.

Algumas observações de Martha Nussbaum sobre como romances podem abordar questões morais, se transpostas para as relações entre ética e cinema, parecem-me iluminadoras para a presente questão quanto ao caráter da parábola da obra em questão:

Um texto pode fazer reivindicações, enquanto o seu estilo faz reivindicações bem diferentes. [...] Há tensões das mais interessantes: textos podem, em sua forma e maneira, nos desejos que expressam e nutrem, subverter ativamente seu próprio conteúdo oficial... (1990, p.35)

Penso que *Dogville*, enquanto parábola, realiza algo semelhante a isso, pois a narrativa é uma ilustração que contém uma outra tentativa de ilustração dentro de si. Trata-se do projeto de Tom, o aspirante a escritor e filósofo moral da cidade, que pretende mostrar aos moradores o quanto lhes falta engajamento moral. Essa ilustração interna, no entanto, revela-se desastrosa, pois ninguém reconhece sua maldade, e Tom era parte do problema que visava solucionar. Pretendo, nas próximas páginas, dedicar-me a isso em profundidade. Para o momento, basta mencionar que o projeto de Tom é manifestamente moral, havendo uma série de paralelos entre seu projeto e o filme como um todo. Ele lança as bases para que o *filme* critique sua própria proposta, tornando sua parábola enigmática e, no fim, negando-nos uma “moral da história” através das palavras lacunares do narrador que encerram o relato.

Por que Lars von Trier constrói uma parábola e não só nos nega seu resultado como, ironicamente, nos desencoraja a buscá-lo por conta própria? Isso parece indicar que seu sentido último não está contido na parábola em si, mas em outro lugar, talvez na reflexão sobre a possibilidade da mesma. Contudo, acredito que somente o espelhamento entre as duas ilustrações – e para isso elas precisam ser semelhantes – é o que permite ao filme dar sentido a essas palavras, numa reflexão sobre si mesmo. A forma mais coerente desse espelhamento se efetivar é se ambos esforços ilustrativos (o projeto de Tom e a parábola do filme como um todo) forem de mesma natureza, portanto, éticos.

5. Mesmo com a possibilidade levantada de que o sentido último que buscamos não esteja na parábola moral do filme em si, só nos resta

levar sua análise a cabo. Pois é somente por meio de sua investigação que poderemos negá-la ou confirmá-la e entender as razões para isso. Para tal fim, uma rápida análise com ênfase em aspectos morais de dois personagens se faz propícia. São eles: Grace e Tom. Acerca de Grace, cujo nome significa “graça ou presente de uma instância superior”, é uma bela moça que aparece em *Dogville* fugindo de gângsteres após um tiroteio ouvido por Tom. Ela é, na verdade, filha do chefe dos gângsteres, mas os habitantes de *Dogville* não sabem disso. Necessitando de abrigo e sem dinheiro algum, encontra na ajuda de Tom uma alternativa para sobreviver. Grace é uma pessoa educada e gentil. Severa consigo mesmo, busca constantemente corrigir sua conduta para o que julgue moralmente adequado, podendo inclusive punir-se.

Eu não mereço esse pão! Eu roubei aquele osso. Eu nunca havia roubado antes. Então agora, agora eu devo me punir. Eu fui criada para ser arrogante. Então tenho que me educar nessas coisas... (2003:15)

Para compensar o risco que correm ao acobertá-la e ser aceita definitivamente no local, ela decide prestar pequenos serviços aos demais habitantes. Mas após um período inicial de gentilezas e amizades, Grace é obrigada a trabalhar mais horas devido aos riscos adicionais advindos dos cartazes de “procura-se” pregados por autoridades externas na praça de *Dogville*. Fugindo da lei e de criminosos, ela está à mercê dos habitantes, com quem também está em dívida. Grace é sistematicamente explorada, abusada, humilhada, ferida, encarcerada, acorrentada, estuprada e escravizada pelos habitantes de *Dogville*.

Grace possui outras características que contribuem para que sofra abusos. Ela é excessivamente compreensiva, por demais disposta a entender as razões e motivos dos outros, mesmo sendo claramente injustiçada. Em momentos de reprimendas por parte dos moradores, ela tende a facilmente se sentir culpada e admitir suas falhas, enquanto pouco diz a respeito do comportamento questionável dos outros para com ela. Tende a perdoar a todos.

Um exemplo ilustrativo dessa característica é a cena em que Chuck, que no futuro irá estuprá-la, a censura por ter se afastado de uma de suas tentativas de assédio, responsabilizando-a por tê-lo seduzido e em seguida

ameaçando chantageá-la. Em resposta, ela se padece de sua frustração, promete que isso não se repetirá e tenta reafirmar amizade.

-Você esteve realmente sozinho aqui em cima não é? Você não tinha ninguém para te confortar. E eu deveria te pedir perdão...

-Chuck, eu tenho te tratado injustamente. Está tudo bem que você tenha pensamentos raivosos. (2003:80)

Em alguma medida, essa característica a faz cúmplice dos abusos que sofre, pois se recusa a se defender mesmo verbalmente e tampouco revidar fisicamente. Grace possui uma predisposição ao martírio. Tentando enxergar a personagem à luz de filosofias morais existentes, sua atitude ética poderia ser considerada como um misto entre uma conduta deontologista¹⁷ e uma busca por virtudes. Disposta a punir-se pelos seus deslizes, ela não parece querer apenas cultivar ideais cristãos, mas atrelar-se a esses valores firmemente, colocando tal busca acima de seu senso de autopreservação. Psicologicamente, ela pode ser vista como alguém tentando escapar das práticas violentas e criminosas, que é sua herança paterna, através da adoção de um estrito código de conduta para superar a culpa.

Quando finalmente entregam Grace aos gângsteres que a procuram, ela usa a gangue de seu pai para dizimar a cidade. Porém, isso não se dá de forma imediata, o primeiro impulso de Grace é perdoá-lhes à maneira de Jesus Cristo. Em seguida, seu pai a censura por arrogância moral. Pois, ao fazer isso, estaria tomando uma atitude indulgente e autoedificante, na qual a todos é permitido o perdão por seus erros, menos a ela mesma, cuja genuína perfeição moral buscada lhe exige toda sorte de punições por seus deslizes admitidos, preferencialmente pelas mãos de outros.

Nesse último momento, Grace toma a resolução que entende como seu novo dever moral: executar a justiça com o poder que tem. São as palavras do Narrador:

¹⁷ Deontologista é a conduta moral em que as escolhas são pautadas segundo uma noção de dever. De forma que o que devemos fazer é agir em conformidade com uma norma moral e não fazendo escolhas baseadas em suas consequências.

“E se alguém tivesse o poder de fazer justiça, era o seu dever de fazê-lo. Pelo bem das outras cidades, pelo bem da humanidade, e não menos importante, pelo bem do ser humano que era ela mesma, Grace.”(2003:156)

Ela executa sua vingança/julgamento com requintes de crueldade, forçando Vera, a esposa de Chuck, a assistir à morte dos filhos, comparando-os aos bonecos de porcelana de Grace que haviam sido estilhaçados por ela. Sua lógica para justificar tal ato é retributiva.

Passemos agora para Thomas Edison Jr. Tom, é um autoproclamado escritor e filósofo moral. Ele acredita ser mais sagaz que os demais habitantes da cidade. Seu misto de desocupação, pedantismo e interesse nos assuntos alheios faz dele uma companhia indesejável aos olhos dos demais. Ele sonha frivolamente com reconhecimento literário e humanístico em devaneios narcisistas.

Uma leitura possível do personagem Tom é que ele representa tão somente a parte da sociedade intelectualizada que, no filme, sempre repete as mesmas coisas, confunde os outros com seus discursos vagos; mente para dar coerência às suas teorias e tem medo de uma inserção mais incisiva nos problemas sociais; os exemplos estão presentes em várias seqüências, como por exemplo, quando ela é estuprada próximo dele.(VALIM, 2004)

Tom se revela ao longo do filme: manipulador, ao inserir Grace na comunidade; narcisista, pois sonha com reconhecimento; insensível ao sofrimento de Grace; preguiçoso enquanto escritor; egoísta, pois usa Grace para seus fins e não a percebe como um presente dado a Dogville, mas um presente a ele, além de no fundo colocar sua carreira fantasiosa de escritor acima de todos; tolo, pois seu projeto condena a cidade; hipócrita, pois é tão ruim quanto os demais, senão pior; arrogante, pois se considera intelectual e moralmente superior aos demais; covarde, pois não defende Grace dos abusos; e desonesto, pois mente para todos, inclusive, para Grace.

Ele tem se preocupado ultimamente com o engajamento moral da comunidade e seu espírito cívico. Em uma das primeiras cenas, pretende dar uma palestra na igreja para os demais habitantes sobre esses temas. Mas realiza tudo isso em função de um futuro romance que pretende escrever. Seus atos estariam em antagonismo direto com uma posição ética kantiana, pois ele claramente toma os outros como meios e não fins. Apesar de todos seus defeitos, acredita estar genuinamente agindo em prol de todos. Nesse sentido, poderia talvez ser considerado como uma espécie de utilitarista¹⁸ hipócrita. Pois seus atos tendem a almejar consequências que ele entende como o melhor para todos, ainda que tudo no fundo seja uma desculpa para ele poder escrever um livro.

Ao longo do filme irá desenvolver um amor correspondido por Grace, que nunca se consuma. Enxerga ingenuamente sua suposta perfeição moral como seu maior trunfo literário, uma prova de falta de conhecimento sobre seu trabalho e sobre si mesmo. No fim, trai a confiança de Grace ao sentir sua “perfeição moral” em risco, pois se sente tentado a abusar sexualmente dela como os demais. É ele quem liga para os gângsteres e é executado por ela com um tiro na cabeça.

6. Se *Dogville* como um todo nos parece uma ilustração até então enigmática, a história também possui uma ilustração interna, ou melhor, um projeto ilustrativo que fracassa tragicamente, mas nem por isso carece de clareza quanto a sua proposta inicial. Trata-se do mencionado anseio de Tom por mostrar aos demais habitantes como eles possuem uma baixa capacidade de aceitação para com o outro. Esse projeto, no entanto, carece de um exemplo segundo o Narrador.

[...] Se Tom quisesse provar em sua palestra no dia seguinte que os cidadãos de Dogville tinham um problema em receber, a ele faltava uma ilustração, um presente... Bill poderia estar certo, não havia exatamente chovido presentes nesse município em particular. (2003:08)

¹⁸ Utilitarista, em termos gerais, é aquele que mede as escolhas pelas suas consequências e guia-se pelo princípio de maximizar o bem ou a felicidade para todos. Ele aplica esse princípio nas escolhas conforme as situações.

Grace surge de maneira a se encaixar perfeitamente em seus objetivos. Uma forasteira indefesa necessitando de assistência e acolhida. A personagem entra em cena exatamente no momento em que o narrador pronuncia a palavra “illustration”. Nada poderia ser mais perfeito para seus propósitos. “Ela ainda servia à missão de Tom de educar Dogville sobre o tema da aceitação como uma luva..”(2003:37) Estas são suas palavras para os moradores na Igreja antes de introduzir Grace: “ Como parece que ninguém quer admitir que haja um problema, deixe-me ilustrar: Agora eu não vou usar algo que já aconteceu. Vou usar algo que está prestes a acontecer”. (2003:19)

Essa situação já coloca os personagens em relação ambígua, pois Tom está ajudando Grace e se julga moralmente irrepreensível. No entanto, ele não o faz pelo bem dela, ou ao menos, não inteiramente pelo bem dela, mas porque isso se encaixa em seus objetivos, que são eticamente discutíveis. Apenas por essa constatação já fica claro que, se ele é um filósofo moral, não pode ser um filósofo deontologista. De fato, seu esforço para, em apenas um gesto, educar a cidade, ajudar Grace e prover material para seu livro parecem enquadrá-lo, ainda que de uma maneira bastante vaga, dentro de uma perspectiva utilitarista, agindo em prol de todos. Nesse momento o personagem constrói uma armadilha para si mesmo, pois, se por um lado, apaixona-se por Grace e deseja o bem dela, por outro, conta com sua não-aceitação por parte dos outros moradores para que sua ilustração seja efetiva. Ele deseja coisas contraditórias.

A partir desse momento, suas ações ganham ambiguidade. Ele age de forma manipulativa, persuadindo os residentes a aceitá-la por certo período de teste e desenvolvendo estratégias com Grace para conquistar a empatia dos demais.

- Você faz isso parecer como se estivéssemos jogando um jogo...
- Estamos. Será que salvar sua vida não vale um pequeno jogo?
- O que você quer que eu faça?
- Você se importa com trabalho físico? (2003:26)

Não fica mais claro aqui se o que o motiva é o sucesso de sua ilustração (para o qual Grace deveria ser rejeitada) ou o desejo de beneficiá-la,

decorrente de sua paixão ou ainda seu anseio por material para a escrita de seu futuro romance.

Parece bastante evidente que o projeto de Tom é uma forma do filme refletir sobre o que está fazendo. Mas em que medida a ilustração de Tom se sobrepõe à parábola principal? Há na proposta de Tom, através de seu artificialismo e manipulação, uma espécie de experimento social posto em prática. Ele deseja um concatenar de acontecimentos a partir do qual possa extrair algo de imoral que acontece entre os moradores e assim validar seu ponto de vista. À primeira vista, esse projeto é bastante semelhante ao projeto do filme como um todo. Pois a produção de *Dogville* também pode ser vista como uma espécie de experimento social repleto de manipulações para gerar um efeito específico e expô-lo quase que radiograficamente. É interessante perceber que esses dois esforços ilustrativos somados, são o motor da obra. Pois, em certo sentido, o filme só se inicia porque o narrador ou o diretor quer nos contar “a triste história do vilarejo de Dogville”, porém a história só acontece porque Tom quer ilustrar algo para seus vizinhos. Os paralelos ganham até mesmo um contorno sombrio se considerarmos a reconhecida crueldade de Lars von Trier no trato de seu elenco.¹⁹ Nesse sentido, assim como Tom provoca sofrimento nos demais personagens, tendo em vista gerar um romance (uma narrativa); Lars faz algo semelhante com seus atores para o mesmo fim. Ambas ilustrações se denunciam mutuamente, tanto como artificiais e também eticamente discutíveis, e, além disso, fracassam.

Uma característica marcante das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein é seu caráter confessional, bem como a estruturação de partes de seu texto na forma de diálogos. O livro tem por objetivo combater uma série atitudes intelectuais caracterizadas por ele como

¹⁹ Björk rasgou o figurino e fugiu do *set* de filmagem em *Dançando no Escuro*, Nicole Kidman fez sessões de psicoterapia para superar o fim do processo, relatos do *set* mencionam o fato de Lars ter pedido aos demais atores a hostilizarem durante 100% do tempo de filmagem. Existem até rumores de que ele teria inventado uma falsa notícia de que parentes de Nicole haviam se acidentado, porém a proibia de deixar o *set* por normas contratuais. Willem Dafoe, ator de *Manderlay* e *Anticristo*, reconhece que o diretor possui uma tendência a tirar os atores de sua zona de estabilidade, porém também observa que são nesses momentos que as coisas mais interessantes e inesperadas surgem.

tentações filosóficas. Para tanto, ele usa os diálogos no intuito de expor essas tentações com duas ou mais vozes. De maneira geral, uma voz (da tentação) expõe e defende a atitude, enquanto outra voz (da correção) revela a inadequação da posição defendida. O livro teria um aspecto confessional no sentido de que ali estariam descritos os “pecados” intelectuais não só do autor, mas tendências fortes na mente de qualquer filósofo que, se não propriamente combatidas, levariam-no à postulação de quimeras para falsos problemas.

Além da confissão em entrevista de Lars von Trier de que Tom representa um aspecto seu, poderíamos entender todo o filme, analogamente, como uma confissão e um combate às tentações moralistas do diretor. Nessa analogia, caberia a Tom o papel de voz da tentação, a engendrar experimentos morais, manipular aqueles ao seu redor e buscar a exposição e educação dos demais através de suas teorias. O fato de o Narrador em certo momento mencionar que Tom teve a ideia para o primeiro capítulo de uma trilogia deixa tudo bastante evidente. Já a voz da correção seria o Narrador a ridicularizar os anseios, ironizar os nefastos resultados que advêm das manipulações e nos negar, ao fim do relato, aquilo que Tom certamente gostaria de fornecer aos seus vizinhos e a nós: uma “moral da história”.

A analogia, contudo, tem seus limites. Se nas *Investigações Filosóficas*, as vozes se digladiam constantemente e a tentação é sistematicamente castrada, em *Dogville*, o Narrador se limita a fazer objeções jocosas, deixa Tom e sua tentação livres para colher maus frutos e, somente na cena final, ao nos desencorajar a pensar o ocorrido como uma parábola moral, mostrar a inutilidade daquele esforço. Porém, existem características que tornam os experimentos do diretor Lars von Trier e do personagem Tom distintos: o fato de que Tom não controla todas as variáveis de seu processo, ao passo que o diretor, devido ao caráter coletivo da realização cinematográfica, jamais obtenha controle absoluto sobre um filme, é quem domina a situação; o fato de que a ilustração de Tom se delinea clara desde o princípio, ao contrário da do diretor, que gera tantas dúvidas.

Essa ilustração interna, não se endereça, obviamente, apenas aos moradores da cidade, mas também a nós. Se na principal, acompanhamos a trajetória e o aprendizado de Grace, aqui é a conduta dos cidadãos que

está sendo avaliada. Como se as duas se complementassem na avaliação do todo.

O fracasso de sua ilustração interna não se dá porque os moradores superam as expectativas de Tom e aceitam Grace gentilmente. Mas porque, apesar de todos os abusos infligidos a Grace, abusos esses cuja intensidade vai muito além de qualquer predição de Tom, os moradores simplesmente não reconhecem sua imoralidade e responsabilizam Grace pelos tristes acontecidos. Seu fracasso se torna ainda mais grave na medida em que sua ilustração não apenas fracassa em seu objetivo explicativo, mas condena toda a cidade ao extermínio e prejudica gravemente aquela que ele pretendia ajudar: Grace. O utilitarista, visando o bem de todos, prejudicou a todos. De fato, se há uma pessoa que é inegavelmente responsável pelo trágico fim de Dogville é Tom.

Qual seria o sentido dessa ilustração interna? Não há dúvida de que a narrativa não precisaria dela para existir. Com pequenos ajustes de roteiro, Grace poderia chegar a Dogville e ser aceita sem o esquema de Tom, e ainda assim teríamos seu aprendizado e um retrato nada piedoso dos habitantes e suas condutas. Então por que ela está ali? E mais ainda, por que ela falha de forma tão extrema? O que faz com que ninguém reconheça a maldade de seus atos, nem mesmo Tom?

Minha intuição é a de que há uma conexão entre a resposta para essas perguntas e a forma como *Dogville* termina. As palavras professorais, porém inconclusivas, do Narrador dão à imagem vertical de todo o estúdio sem mais as linhas traçadas, (apenas os corpos e o desenho do cão Moses, único sobrevivente da chacina), o aspecto sintomático de um quadro negro apagado. Se *Dogville* quer nos dizer algo a respeito de sua própria possibilidade de nos ilustrar algo, uma investigação mais aprofundada das perguntas acima se exige.

7. Tendo feito essa reflexão sobre a ilustração fracassada de Tom, a pergunta retorna: mas qual é a lição ética que a parábola do filme ilustra? As parábolas geralmente funcionam através do aprendizado de seu protagonista. E Grace, sem sombra de dúvida, assume uma posição ética diferente no capítulo final. Após a conversa com o pai, ela decide avaliar e punir os habitantes de Dogville com a mesma severidade que puniria a si mesma. E não o faz porque assim será mais feliz, mas por uma questão de justiça. A ideia do dever não se afastou de seu horizonte moral, apenas se

alterou o valor alçado a tal posição em sua conduta. Não há como negar que essa mudança provavelmente evitará que ela sofra o tipo de abusos que sofreu em Dogville, pois ela reagiria retributivamente antes.

E o que nós extraímos desse aprendizado de Grace? Seu aprendizado é válido para nós? Sem dúvida nos padecemos de seu sofrimento, mas conseguimos de fato nos identificar com suas atitudes? Apenas aprendemos que não devemos ser por demais misericordiosos se não quisermos ser humilhados? Que não devemos “oferecer a outra face?” A atitude que ela toma evidencia um aprendizado bem mais radical.

Grace provocou um genocídio. Algo injustificável em qualquer circunstância. Nem mesmo um bebê foi poupado, apesar do cachorro Moses ironicamente ter sobrevivido. Grace agiu certo? Considerando racionalmente não parece haver como concordar. Sobretudo se a considerarmos cúmplice dos maus tratos ocorridos. Coisa que ela não percebe.

Talvez Tom nos forneça algo diferente. Poderíamos nos identificar com seu pretenso altruísmo? Talvez sim, ainda que dificilmente nutríssemos os mesmos objetivos pessoais que ele, como ilustrar algo ou gerar material para escrever uma ficção. São motivações pouco universalizáveis aparentemente, porém condizentes com um diretor de cinema. E o que ele aprende? Suas palavras finais nos apresentam uma dificuldade a respeito.

Bingo Grace! Bingo! Tenho de te dizer que tua ilustração acabou com a minha! É assustadora, sim! Mas tão clara! Você acha que eu posso me permitir usá-la como inspiração na minha escrita? (2003: 162)

Ao considerarmos a última frase, fica claro que, assim como os outros, ele não percebe que agiu de forma antiética, ou mesmo que haja algo de errado em usar pessoas. No entanto, sua frase anterior faz alusão a um esforço ilustrativo da parte de Grace, que acaba de chacinar toda Dogville. O que ele pode ter percebido nesse ato?

Dada a situação de risco de vida, é plausível pensar que ele não tenha percebido nada, mas está apenas usando sua palavra predileta como um eufemismo da matança na tentativa de sair dali vivo. Porém, tendo ele

entendido ou não, Lars von Trier colocou tais palavras em sua boca, chamando-nos a atenção para tal aspecto. Que ilustração poderia ser essa?

Minha interpretação é a de que os cidadãos de Dogville, mesmo numa situação limite, continuam a não perceber qualquer imoralidade. Até mesmo frente às metralhadoras eles não esboçaram reconhecimento, reagiram com medo e súplicas, mas não ouvimos um único pedido de desculpas para Grace ou tentativa de compensação.

É importante salientar que essa omissão nada tem de acidental. Considerando o tamanho do elenco em cena e o método de direção de *Dogville*, repleto de improvisação com atores, palavras de desculpas certamente foram proferidas, nós, no entanto, não as ouvimos. Ou Lars instruiu seus atores para evitá-las, ou ele deliberadamente as excluiu na edição de imagem e som. Não há arrependimentos.

Isso reforça a ideia de que, mesmo na hora da morte, eles enxergavam os algozes como os “bandidos maus” e se percebiam como inocentes vítimas. Nesse viés, podemos entendê-los como “moralmente incuráveis”, já que são incapazes de reconhecer seus erros em qualquer instância intersubjetiva, de modo que qualquer tentativa de ilustrar-lhes algo não pode funcionar. A pergunta final de Tom mostra que ele, entendendo o ponto da ilustração ou não, não percebe como ela se endereça a ele também. É, portanto, também “moralmente incurável” e condenável à morte.

Existem, então, três razões que levam ao filme como um todo a implodir sua parábola e seu propósito moralizante a partir disso.

1) O fato de que, no filme, o esforço ilustrativo de Tom não resulta num único fruto positivo ou qualquer mudança moral. Mesmo no caso de Grace, que mudou de posição, isso se deu devido a um argumento de seu pai, não a uma ilustração. E considerando o genocídio que encerra a história e as consequências problemáticas da nova posição moral de Grace que *Manderlay* irá mostrar, podemos afirmar com segurança que nenhum personagem se torna moralmente melhor. Além disso, *Dogville* simplesmente carece de uma posição moral para ser endossada em seu rol de personagens. Não sendo possível haver frutos positivos da parábola do filme como um todo, não haveria sentido em concluí-la.

2) Se considerarmos que Tom de fato compreendeu a ilustração de Grace quanto aos outros, mas não como ela se aplica a ele, isso mostra a impossibilidade de alguém perceber as críticas de uma ilustração como

pertinentes a si mesmo, mesmo num caso muito claro, onde ele está envolvido na situação. Quais as chances de se obter um resultado contrário e positivo com espectadores de uma obra cinematográfica, infinitamente mais distantes? Trata-se de uma posição cética a respeito da possibilidade de uma ilustração moral ser efetiva mesmo quando entendida. O que solapa o sentido do filme tentar fazê-lo.

3) Existe um ponto abordado por Abella e Zilkha (2004) em seu texto de viés psicológico mencionado anteriormente: a controversa participação do público nos assassinatos do fim do filme. O massacre da vila possui uma dimensão catártica e uma potência capaz de arrancar aplausos de platéias. Após ver todos os sofrimentos de Grace e passar três horas acumulando asco pelos habitantes, é fácil se sentir aliviado com o fim da cidade. A direção de Lars efetivamente nos engaja emocionalmente na matança (ou ao menos tenta). Não poderia *Dogville* estar nos preparando uma armadilha?

Em algum nível, estaria sugerindo que tenhamos, com essa atitude, uma desconsideração pela vida do outro tão ruim quanto a atitude daqueles que foram mortos? É uma dúvida incômoda aqui levantada. Seríamos nós como os habitantes de *Dogville*? E seríamos capazes de nos reconhecer em pessoas de tamanha torpeza? Caso não formos capazes, não seria a posição antes apresentada sobre a ineficiência da ilustração (2), também evidenciada numa instância fora do filme em si?

Concedo que as razões 2 e 3 sejam questionáveis. Devido ao fato da Ilustração de Grace só se revelar nos últimos minutos e não ter a mesma exposição que as anteriores, ela pode ser vista como um esforço de “ler demais” na tentativa de dar sentido ao diálogo final. Porém qualquer interpretação alternativa que tome a questão da ilustração como central ao filme deve prover algum sentido a ela, pois o termo nunca é usado de forma acidental, muito menos nas últimas cenas.

Quanto ao sentimento catártico que temos na cena final, pode-se alegar que ele se dá pela sensação de justiça cumprida, e não pela severidade da punição, da qual podemos discordar. Porém, dada a realidade que o filme desenha, onde ela é cumprida por gângsteres, sabemos que se eles forem punidos, será de forma extrema. E também fica a dúvida se, assim como Grace, não poderíamos estar mascarando nosso senso de justiça atrás de um desejo vingativo e egoísta.

Ainda assim, penso que a razão 1 já seria suficiente para *Dogville* abandonar seu propósito de ilustrar um ponto moral com sua parábola. Mas ainda sobre as outras, vale lembrar que, diferentemente de textos filosóficos tradicionais, em filmes sempre pode haver zonas propositalmente lacunares onde as coisas são apenas sugeridas e se situam para além da verificabilidade. Nesses momentos, o esforço interpretativo não deve ser medido pelas provas que obtém, mas pela capacidade de gerar um painel coerente dentro do qual seja capaz de dar sentido ao filme de forma completa.

Dependendo das razões que estivermos dispostos a aceitar, podemos ter duas versões para o sentido da história, ou seja, para aquilo que faz o narrador não nos endereçar uma lição moral. Aceitando apenas 1 ou 1 e 3, teríamos base suficiente para sustentar a posição metaética de que *ilustrações são ineficientes enquanto recursos para correção no sentido moral*, devido à incapacidade dos homens vinculá-las à sua conduta. Aceitando também 2, poderíamos formular uma concepção pessimista e mais abrangente de que os homens em si mesmos seriam moralmente incorrigíveis, podendo essa conclusão ser considerada metafísica, na medida em que exporia uma propriedade intrínseca à natureza humana. É interessante notar que ambas recaem numa incapacidade do sujeito perceber seus erros à luz do que lhe é dito ou mostrado. O que se diferencia entre elas é a abrangência dessa incapacidade.

A respeito da primeira versão (metaética), alguém poderia observar que *Dogville* nos permitiria dizer algo apenas a respeito das ilustrações morais no cinema. Tendo a discordar dessa restrição, a ilustração problemática de Tom não é essencialmente cinematográfica, mas narrativa. Se Tom recorresse a um meio cinematográfico para se comunicar com os vizinhos (uma ilustração fílmica dentro do próprio filme), digamos um documentário sobre o ocorrido com Grace no convívio deles, aí então poderíamos dizer que se visa fazer uma crítica específica ao meio. Porém, da forma como está, isso não se justifica. Considerem ainda o exercício de adaptar todo o filme *Dogville*, da maneira mais fidedigna possível, para o teatro (a peça ficaria bem brechtiana). Nesse caso, ele continuaria tendo uma ilustração dentro de outra ilustração. E a mesma posição sobre a ineficácia da ilustração em geral poderia ser sustentada com as mesmas cenas. É importante perceber que alguém que restringisse todas as reflexões que um filme faz sobre diversos assuntos como reflexões

acerca de tais assuntos quando aplicada ao meio cinematográfico estaria, em uma postura solipsista, indo em direção contrária ao próprio projeto dialógico da percepção desse meio como capaz de nos endereçar posições filosóficas para além de si mesmo.

Sobre a conclusão metafísica, há de se admitir que é um pouco mais especulativa que a primeira. No entanto, não creio que isso traia o sentido propositadamente lacunar de *Dogville*. Ela também é coerente com a interpretação metafísica da conversa entre Grace e seu pai sobre a “natureza dos cães”. Vale notar que essa posição provavelmente teria mais futuro numa leitura de *Manderlay* do que a conclusão metaética, pois a palavra ilustração inexistente no filme seguinte, enquanto a torpeza moral abunda. Além disso, à primeira vista, tampouco há um personagem que evolua moralmente ao longo de *Manderlay*. De forma que seria a posição metafísica uma candidata mais apta a problema central da trilogia do que a posição moderada.

Ainda se poderia objetar que a razão 1 é suficiente para a adoção de ambas alternativas, pois não constituiria base empírica suficiente para tais generalizações. Trata-se de uma exigência indevida. Contra esse argumento, devo objetar que um filme como *Dogville* é um microcosmo provido de sentido, a base empírica fornecida pelo filme é toda a base que ele dispõe: uma ilustração e 20 personagens. Devemos atentar para a qualidade dos exemplos que uma obra cinematográfica fornece para sustentar suas posições e não lhes exigir uma quantidade de casos que extrapole as possibilidades de seu formato. O filme deve poder filosofar sobre seus próprios termos.

Dogville exige muito de seu expectador na medida em que nos confronta com sua complexidade e não explicita suas conclusões. A quantidade de interpretações que ele possui é sintomática disso. Não é por acaso que, apesar do esforço aqui feito para encontrar um sentido que o articule do início ao fim, terminamos com duas alternativas, resguardando sua ambiguidade e abertura. Uma possibilidade de solução para esse impasse consistiria na expansão da presente pesquisa, de forma a abarcar o segundo filme da trilogia, *Manderlay*. Não devemos com isso crer que a presente leitura carece de saldos positivos, visto que ambas alternativas efetivamente abarcam *Dogville* em sua totalidade. Além disso, o presente detalhamento de como uma obra cinematográfica da complexidade de *Dogville* critica a ilustração, que é notadamente a principal forma que o

cinema tem de nos endereçar conteúdos filosóficos, é algo valioso para futuros aprofundamentos e reflexões. Sejam eles nessa pequena comunidade interdisciplinar que se propõe a pensar o cinema de Lars von Trier, ou mesmo a comunidade mais ampla de filósofos que se debruçam sobre o cinema.

Referências

- ABELLA, Adella & ZILKHA, Natalie. (2004) *Dogville*: a parable on perversion. *The International Journal of Psychoanalysis*. 85 (6): 1519–1526
- ANDERSEN, Nathan. (2003) Is film the alien other to philosophy? *Film-philosophy*. 7(23), ago. Disponível em: <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n23anderson> Consultado em 16/10/13.
- BAGGINI, Julian. (2003) Aliens ways of thinking: Mulhall's on film. *Film-philosophy*. 7(24), ago. Disponível em: <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n24baggini> Consultado em 28/11/13.
- BRADATAN, Costica. (2009) 'I was a stranger, and ye took me not in': Deus ludens and theology of hospitality in Lars von Trier's *Dogville*. *Journal of european studies*. 39: 58-78
- CAVELL, Stanley. (1979) *The world viewed, reflections on the ontology of film*. Cambridge, Harvard University Press.
- CAVELL, Stanley. (1981) *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*. Cambridge, Harvard University Press.
- CAVELL, Stanley. (1997) *Contesting Tears: The Hollywood melodrama of the unknown woman*. Chicago, University Of Chicago Press.
- CAVELL, Stanley. (2004) *Cities of words: pedagogical letters on a register of the moral life*. Cambridge, Harvard University Press.
- CRUZ, Luiz. (2011) *Dogville, de Lars von Trier, e a utilização da obra de Brecht como modelo*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- HARGART, Heike & HUCK, Steffen. (2009) *Dogville* or an illustration of some properties of general equilibrium. *The economist's voice*. 6(1): 1-3
- HEGEL, Georg. (1807) *Fenomenologia do Espírito*. Rio de Janeiro, Vozes.

- HEUER, Wolfgang. (2004) "*Dogville*" – *Humiliation, love and politics. A film review in dialogue with Hannah Arendt*. Consultado em: 12/11/13. Disponível em <http://abre.ai/bnFx>.
- KOUTSOKAKYS, Angelos. (2002) Cinema of the body: the politics of performativity in Lars Von Trier's *Dogville* and Yorgos Lanthimo's *Dogtooth*. *Cinema: journal of philosophy and the moving image*. 3: 84-108
- MULHALL, Stephen. (2008) *On film*. Nova Iorque, Routledge.
- NOBUS, Dany. (2007) The politics of gift-giving and the provocation of Lars von Trier's *Dogville*. *Film-philosophy*. 11(3): 23-3
- NUSSBAUM, Martha. (1990) *Love's knowledge*. Nova Iorque, Oxford University Press.
- RYLE, Gilbert. (1968) *Jane Austen and the Moralists* em *Critical Essays on Jane Austen*. Londres, B.C. Southam.
- SCHMERHEIM, Phillip. (2013) *Skepticism films: knowing and doubting the world in contemporary cinema*. Dissertação de mestrado. University of Amsterdam, Amsterdã.
- SCURIATI, Laura. (2009) *Dekalog 5: on Dogville*. Nova Iorque, Columbia Press.
- SINNERBRINK, Robert. (2004) Grace and violence: questioning politics and desire in Lars von Trier's *Dogville*. *Scan: journal of media arts culture*. 4 (2): 1-7
- VALIM, Busko. (2004) *O dogmatismo de Dogville*. Revista espaço acadêmico. (38), jul. Disponível neste [link](#). Consultado em 16/10/13.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1953) *Investigações filosóficas em Wittgenstein - vida e obra*. São Paulo, Nova Cultural Ltda.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1983) *Philosophical investigations*. 4. ed. Inglaterra, Wiley- Blackwell.

Páginas da web

- Entrevista com Lars von Trier. Disponível em <http://abre.ai/bnFA>. Consultado em: 10/10/13.
- Resenha sobre *Dogville*. Disponível em <http://abre.ai/bnFD>. Consultado em: 12/09/13.
- Dicionário etmológico. Disponível em <http://abre.ai/bnFE>. Consultado em 12/11/13

Filmes

- ANTONIONI, Michelangelo. (1960) *L'Avventura*. Itália, Produzioni Cinematografiche Europee.
- ANTONIONI, Michelangelo. (1961) *La Notte*. Itália, Nepi Film.
- ANTONIONI, Michelangelo. (1962) *L'Eclisse*. Itália, Cineriz.
- JACKSON, Peter. (2001) *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. Nova Zelândia, WingNut Films.
- . (2002) *The Lord of the Rings: The Two Towers*. Nova Zelândia, WingNut Films.
- . (2003) *The Lord of the Rings: The Return of the King*. Nova Zelândia, WingNut Films.
- KIESLOWSKI, Krzysztof. (1993) *Three Colors: Blue*. França, MK2 Productions.
- . (1994) *Three Colors: Red*. França, MK2 Productions.
- . (1994) *Three Colors: White*. França, MK2 Productions.
- VON TRIER, Lars. (1984) *The Element of crime*. Dinamarca, Det Danske Filminstitut.
- . (1987) *Epidemic*. Dinamarca, Elementfilm A/S
- . (1991) *Europa*. Dinamarca, Alicéléo
- . (1995) *Breaking the Waves*. Dinamarca, Zentropa Entertainments.
- . (1998) *The Idiots*. Dinamarca, Zentropa Entertainments.
- . (2000) *Dancer in the dark*. Dinamarca, Memphis Film.
- . (2003) *Dogville*. Dinamarca, Zentropa Films.
- . (2005) *Manderlay*. Dinamarca, Zentropa Films.

PARTE III

Cinema e a Natureza Humana

A filosofia de *Westworld* e o problema do livre-arbítrio¹

Marco Azevedo

Ana Azevedo

A filosofia e a ficção científica têm algo em comum: o gosto por discutir temas como a inteligência artificial e o problema da consciência. Em geral, quando há um personagem androide na história, haverá também uma discussão sobre sua habilidade de sentir e pensar por si mesmo, e se isso seria suficiente para que repensássemos sua condição e sua relação com a raça humana. E assim como estamos constantemente debatendo acerca dos direitos humanos, gostamos também de imaginar se estaríamos igualmente preocupados com os direitos dos *robôs*. A série de televisão *Westworld*, criada pelos diretores Jonathan Nolan e Lisa Joy, baseada em um filme de 1973, originalmente escrito e dirigido por Michael Crichton, apresenta aos espectadores vários temas intrigantes, mas um deles se destaca: poderíamos considerar que os *hosts* (os anfitriões) são pessoas assim como nós? Na série, já com duas temporadas completas, um imenso parque temático tecnologicamente avançado, ambientado no antigo oeste americano, serve de local para o entretenimento de ricos que desejam

¹ Este texto foi escrito tendo por base o capítulo escrito pelos autores para o livro “Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing”, organizado por William Irwin (editor da série “Pop Culture and Philosophy” da Wiley), James B. South e Kimberly S. Engels (SOUTH; ENGELS, 2018). Há passagens que foram traduzidas, mas de um modo geral o texto foi modificado e ampliado. O título deste capítulo também foi alterado. Uma versão reduzida e adaptada do capítulo publicado em *Westworld and Philosophy* está publicada online com o título: “Maeve’s Dilemma in Westworld: What Does It Mean to be Free?”, em IAI News: *Changing How the World Thinks*. An online magazine of big ideas (Londres, 12 abril de 2018). Acesso em: 07 de Março de 2019. Disponível em: <https://iainews.iai.tv/articles/maeve-dilemma-in-westworld-what-does-it-mean-to-be-free-auid-1058>

extravasar suas fantasias mais selvagens. Lá eles são recebidos por robôs que interpretam personagens de época. Os visitantes sabem que seus anfitriões são robôs, apesar de sua extraordinária semelhança física e comportamental. Todavia, ao contrário dos robôs vistos em outras histórias, filmes e seriados, esses robôs não têm consciência de que são na verdade autômatos sintéticos, arquitetados e construídos em um centro de engenharia cibernética por modernas máquinas de impressão 3D. Cada robô possui um papel para interpretar no parque. Eles são programados para viver e reviver o enredo de seus personagens. Envolvem-se em tramas com os visitantes, podendo serem destruídos por eles por motivos fúteis, sendo, porém, incapazes de retaliação por algum mecanismo inibitório inserido em suas programações. Estariam os humanos de *Westworld* maltratando os anfitriões ao tratá-los como suas propriedades, já que eles seriam, na verdade, tão vivos e conscientes como nós? No final da primeira temporada, descobrimos que, pelo menos para os personagens Arnold e Ford, a resposta é: sim.

Na série, a diferença entre a natureza dos humanos e robôs mostra-se nas palavras que empregamos para nos referirmos a eles: os robôs são chamados de *hosts* pois foram construídos com o propósito básico de entreter os humanos que visitam o parque. Através da primeira temporada, vemos a história de dois deles à busca de sua consciência: Dolores, a inocente que se torna tirana, e Maeve, a robô que inicialmente vive a narrativa de uma mãe solteira e, depois, é redesignada à narrativa de uma dona de bordel. No último episódio da primeira temporada, ambas tornam-se conscientes de sua condição de maneiras diferentes; no entanto, ao passo que a jornada de Dolores traz muito do que está proposto na teoria do psicólogo Julian Jaynes da mente bicameral (veja a seguir), teoria assumidamente reaproveitada pelos criadores e roteiristas da série, a de Maeve pode ser ilustrada por outras abordagens conhecidas na filosofia, mas não contempladas na série (algo que abordaremos ao longo deste capítulo).

A jornada de Maeve

A princípio, Maeve parece ser uma mulher forte, determinada e confiante. No entanto, apesar de sua aparência humana, seu corpo e

cérebro são feitos de tecido artificial cuidadosamente tramado por estupendas máquinas de tecnologia futurista. Por ser um anfitrião, a mente de Maeve é na verdade um *script*, projetado e desenvolvido por uma equipe de produção e por engenheiros de computação. Seu caráter distinto não é pensado para ser, de forma alguma, o de um *self* autônomo. Ela não passou por nenhuma série de experiências e situações pessoais que fizeram, por fim, que ela se tornasse irreverente, destemida e maliciosa, tal como ela própria dá a entender no primeiro episódio; ao invés disso, esse conjunto de características foi cuidadosamente pensado por seu criador e programado para ser executado em seu corpo artificial. Foi assim que Maeve “nasceu”. Embora ela tenha memória de ter nascido de uma mãe, de ter tido uma infância e uma adolescência, Maeve na verdade foi já inserida “adulta” no cenário em que desempenha seu papel de forma recorrente, seguindo o desígnio de seus produtores. Além disso, não apenas lhe faltam experiências e memórias. Ao menos segundo entendem seus próprios criadores, falta-lhe livre-arbítrio. Maeve não possui uma vontade consciente e livre, em que pese julgue possuí-la

No entanto, um dia, Maeve começa a ter pensamentos por si mesma, pensamentos que não foram programados para a ocasião. Uma garotinha começa a surgir em seus sonhos e memórias. Maeve sente que conhece e se importa com a garotinha, mas não sabe exatamente por quê. Esses pensamentos a perturbam muito, o que a leva a investigá-los. É assim que Maeve é levada a atravessar o “Labirinto”, uma jornada roteirizada pelo Dr. Arnold Weber para que seus robôs pudessem desenvolver autoconsciência. No fim, ela descobre que é de fato um androide vivendo em um parque temático, e que, antes de ser designada ao posto de dona de bordel, ela era uma mãe solteira vivendo em uma área rural com sua filha – uma criança de quem ela lembra, mas não sabe de onde a conhece. Ao saber que sua vida é uma mentira e que ela é uma prisioneira no parque, Maeve decide imediatamente escapar para o “mundo exterior”. Nós, os espectadores, torcemos por sua personagem enquanto a vemos manipular anfitriões e humanos, forçando-os a ajudá-la a escapar do parque, apenas para descobrir no final que tudo isso também havia sido planejado por um engenheiro – e não apenas qualquer engenheiro, mas pelo criador do parque, a mente por trás de quase todas as narrativas dos anfitriões.

Mesmo assim, Maeve não desiste de seu plano de fugir. Após lutar contra os seguranças com a ajuda de anfitriões aliados por ela

programados e de alguns humanos coagidos, ela entra no trem que transporta os visitantes para o exterior. Este é o ponto mais distante do parque que qualquer anfitrião jamais alcançou; mas ela está calma e determinada. No entanto, no momento em que senta na poltrona do trem, ela vislumbra ao seu lado uma mãe humana com sua filha, e, imediatamente, aquela memória da garotinha ressurge. Nesse momento, Maeve já sabe que é uma robô construída para viver narrativas criadas por terceiros, e que não há de fato nenhuma relação verídica com aquela criança – pois elas não compartilharam experiências e sentimentos como pessoas reais o fariam –, e ela sabe muito bem que não pode considerar a menina como sua filha de fato. Ela sabe que não a gestou, e sabendo que seu comportamento foi programado, em que sentido ela a teria “criado”? Mas então, por que ela não consegue evitar sentir um apego enorme à menina? Seria isso também resultado de sua programação? Mesmo assim, por que ela *sente* que é seu dever encontrar e resgatar a garotinha? Mesmo que a ela saiba que a menina muito provavelmente não se lembrará mais dela ou sequer sentirá algum afeto especial, há algo dentro de Maeve que a faz desistir de seu plano no último segundo. Ela, então, desce do trem e retorna ao parque, determinada a encontrar sua “filha”. Segundo os próprios criadores do seriado, Jonathan Nolan e Lisa Joy, é neste momento que Maeve ganha consciência².

Como mencionado acima, no final da temporada, as duas anfitriãs rebeldes, Maeve e Dolores, adquirem *consciência*, porém de maneiras diferentes. Dolores também percorre o Labirinto, mas ao passo que Maeve adquire consciência no momento em que decide ficar no parque por sua filha, Dolores passa por uma árdua jornada de anos e anos tentando compreender uma voz que ressoava dentro de sua cabeça soprando-lhe dicas. A voz, descobre-se então, era do próprio Dr. Arnold, um dos fundadores do parque, que acreditava que os anfitriões poderiam tornar-se “autoconscientes”. Arnold tomou Dolores como sua favorita, e usou-a “experimentalmente” para provar sua teoria. Quando Dolores dá-se conta de que a voz que escutava esse tempo todo era dela mesma, ela toma sua primeira decisão consciente e voluntária. Embora isso possa estar aberto à interpretação, tomaremos, para os fins deste artigo, que quando a voz do

² Nolan e Joy confirmaram isso em entrevista após a exibição do último episódio da temporada.

Dr. Arnold se tornou a voz de Dolores, o que a ficção pretende indicar é que aquilo que antes era apenas programação agora tornou-se consciência, uma forma de consciência análoga à consciência biológica que a própria série supõe ocorra como seres humanos.³

Maeve, todavia, não recebia nenhuma voz em sua cabeça. Ela percebia *flashes* de memórias da menininha que identificou como sua filha, como se fossem "visões de uma vida passada". Maeve apenas adquire consciência no momento em que *muda de ideia* quanto a algo que queria fazer. Não foi, portanto, algo que ela descobriu sobre a sua própria existência. Iremos discutir posteriormente acerca da diferença entre esses dois momentos de descoberta; agora, deixem-nos falar um pouco sobre o que esses exemplos têm em comum, a saber, o problema do livre arbítrio e sua conexão com o conceito de pessoa.

Determinismo e livre arbítrio: o que precisamos para ser livres?

Para falarmos de livre arbítrio, precisamos primeiro falar do determinismo. Como o filósofo Ted Honderich sugere (2004, p. 305), podemos tomar o determinismo como uma coleção de pontos de vista, alguns dos quais são claros e conceitualmente adequados, de que nossas decisões — e as consequências que podem surgir delas — são efeitos de sequências causais ordinárias. O determinismo dita que nada escapa das teias da causalidade. Ora, se uma sequência de eventos prévios determina nossa decisão de agir, então nossa vontade não é livre (no sentido de “não previamente causada ou determinada”). Alguns deterministas chegam até mesmo a dizer que a mera ideia do “livre arbítrio” não passa de uma ilusão.

Os cientistas, por sua vez, concordam amplamente que algum tipo de determinismo é verdadeiro; que tudo que acontece, incluindo as ações humanas, resulta de causas anteriores e eficientes. No entanto, de acordo com alguns filósofos, uma pessoa poderá ser considerada livre somente se puder escolher dentre uma ou mais opções. Os filósofos chamam a isso de

³ Aqui vale a comparação com o que Freud diz a respeito de quando o “Isto” (*Es*) torna-se “Eu” (*Ich*) (no original, “Wo Es war, soll Ich werden”) (FREUD, 1964).

“princípio das possibilidades alternativas”. Ao que se sabe, foi o filósofo Harry Frankfurt quem cunhou a expressão (1971). A formulação usual do princípio guarda conexão com a teoria da responsabilidade moral: alguém somente pode ser responsabilizado por ter feito ou ter deixado de fazer alguma coisa caso tenha podido fazer o contrário.⁴ Isto concorda com a visão comum de que uma pessoa deve ser capaz de voluntariamente negar a execução de um ato antes que possa ser considerada livre. De certo modo, essa pressuposição contradiz a crença determinista de que nossa vontade está sempre restrita por causas precedentes. Alguns filósofos, como Isaiah Berlin, alegam que o determinismo é incompatível com os conceitos que usamos quando falamos aquilo que caracteriza a essência de nossa forma de vida⁵. Quando elogiamos ou culpamos pessoas ao responsabilizarmos elas por seus atos, assumimos que estão no controle de suas ações e que poderiam ter escolhido fazer diferente. De acordo com Berlin, as pessoas não acreditam no determinismo porque, se acreditassem, seu comportamento racional deixaria de fazer sentido. Nossa forma de vida somente faz sentido porque acreditamos na falsidade do determinismo.

Berlin é um libertariano (aqueles que consideram o livre-arbítrio incompatível com o determinismo). Seu argumento, todavia, não pretende refutar o determinismo. O que Berlin está nos dizendo é que acreditar no determinismo é incompatível com nosso modo de vida. Os compatibilistas, por sua vez, são filósofos que se opõem a deterministas e libertarianos como Berlin. Harry Frankfurt (1969), um compatibilista, alega que o importante não é o fato de estarmos sempre sujeitos à influência determinista de causas prévias, e sim se nossa vontade foi de fato coagida. Para compreender o ponto de vista de Frankfurt, precisaremos explicar uma diferença que ele sugere haver entre dois tipos de indivíduos muito

⁴ Harry Frankfurt alega que o princípio é na verdade falso, ou seja, é falso que não se pode responsabilizar moralmente alguém se for verdadeiro que ele não poderia ter feito o contrário. David Copp é um dos que defendem ao menos uma versão do princípio. Ele sugere que há três possíveis formulações diferentes e que ao menos segundo uma delas o princípio é defensável (COOP, 1997).

⁵ Sir Isaiah Berlin afirmou isso de forma original no artigo "Historical Inevitability", uma conferência ministrada na *London School of Economics* em 1953 e publicada em diversos volumes (BERLIN, 2000).

diferentes.

Frankfurt (1971) acredita que podemos separar os seres que conhecemos em duas categorias, de acordo com seu estilo ou modelo de agência. Esses seres podem ser meros queredores (*wantons*) ou *peessoas*. Em linhas gerais, queredores são seres que seguem seus próprios desejos sem questioná-los, pois possuem apenas aquilo que Frankfurt chama de "desejos de primeira ordem". Alguns de nossos desejos ordinários são bons exemplos: quando estamos cansados, queremos descansar; quando estamos com fome, queremos comer; quando sentimos saudade de uma pessoa, queremos encontrá-la. Temos desejos de primeira ordem mais complexos, como, por exemplo, quando queremos que nada de ruim aconteça a nós ou a nossos entes queridos. Tais desejos de primeira ordem são muito parecidos com as coisas que os anfitriões de Westworld querem, pois tais desejos podem ser facilmente programados em suas mentes artificiais. Maeve deseja seduzir seus clientes. Ela também quer que Clementine seduza os clientes melhor do que ela. Ela provavelmente não quer que nada de ruim aconteça a Clementine. Por outro lado, pessoas são seres pensantes, que refletem sobre seus desejos e ações e, portanto, têm também "desejos de segunda ordem". Alguém que quer socar o próprio amigo tem um desejo de primeira ordem, mas alguém que deseja poder livrar-se do desejo de socar o próprio amigo tem um desejo de segunda ordem. Frankfurt explica que apenas uma pessoa, e não um queredor, pode ter desejos acerca de desejos. Bem, é isso justamente o que nos leva ao dilema de Maeve.

Como explicamos no início do capítulo, embora Maeve seja impassível quanto a querer escapar do parque, ela não consegue esquecer da existência da filha. Nós, espectadores, conseguimos ver o que há por trás de sua carapuça durona: nos pequenos gestos e expressões faciais, a atriz Thandie Newton interpreta belamente a tragédia de sua personagem ao dar-se conta de seu dilema. Se ela acredita ser uma pessoa com desejos próprios mesmo já tendo lhe sido provado que ela é, por natureza, uma androide, por que não poderia também ser o caso de que sua filha também pudesse ter desejos próprios, ou mesmo lembrar-se de sua mãe e com isso desejar reencontrá-la?

Muitos fãs ficaram confusos após assistir o final da temporada. Para eles, não parecia óbvio que Maeve havia alcançado consciência no momento em que decidiu sair do trem para permanecer no parque. Já que

os criadores confirmaram isso, temos um problema em mãos: o que a levou a tomar essa decisão? A julgar pelo seu olhar desejoso ao observar uma mãe com sua filha no vagão do trem, Maeve pode provavelmente ter desejado retomar essa relação de afinidade que uma vez mantiveram. Ou pode ela ter sido tomada por um sentimento maternal que ao final a impossibilitou de tomar qualquer outra decisão que não a de ser reunida à sua filha.

Uma diferença marcante entre pessoas e queredores é que pessoas se importam com aquilo que desejam. Nós, pessoas, tendemos a nos sentirmos muito preocupados com coisas como "que tipo de pessoa sou eu?", "o que vou fazer?" ou "posso fazer algo pelos outros?". De acordo com Frankfurt, apenas pessoas podem comandar suas vidas por desejos, pensamentos e atitudes sobre seus próprios desejos, pensamentos e atitudes. Em outras palavras, a habilidade de importar-se depende de ter uma mente reflexiva.

Portanto, o que Maeve estava tentando fazer quando optou por ir atrás de sua filha foi algo que tomamos como sendo essencialmente humano, de acordo com as ideias de Frankfurt sobre o que pensamos sobre nós mesmos enquanto pessoas. Vejamos, Maeve tinha dois desejos: sair do parque e encontrar sua filha. Mas desses dois desejos ela poderia escolher apenas um deles. Já que sabemos que um desejo foi programado, pois o seriado nos mostra que ela foi programada para desejar sair do parque (e chegou perto disso), então Maeve parou de ser comandada por essa programação ao menos naquele momento – o que nos remete às vozes comandantes da teoria da mente bicameral (veja adiante). Dali para frente, ela poderia escutar seus próprios pensamentos por trás de sua programação. Essas foram as reflexões que Maeve passou a ter. Além disso, quando ela viu a mãe com a filha, ela pode ter sentido culpa por ter deixado sua filha indefesa para trás, mesmo que ela saiba agora que ela era também uma androide. Ora, esse desejo não seria possível se ela não tivesse refletido sobre seus desejos anteriores.

Ao que parece, a autoconsciência é também uma capacidade que torna as pessoas suscetíveis a uma divisão interna por meio da qual podem objetificar a si mesmas. É por intermédio dela que as pessoas se tornam capazes de avaliar as forças motivadoras pelas quais são impelidas, tornando-as capazes de escolher quais aceitar e a quais resistir. O que importa nisso tudo é, se pessoas são ativas ao invés de passivas em seus

motivos e escolhas, se os motivos e desejos que de fato lhes levam a agir são aqueles com os quais eles eventualmente se identificam.

Nesse espírito, podemos empregar as ideias de Frankfurt para avaliar o comportamento dos *hosts*. Todos os outros anfitriões, exceto Maeve e Dolores, são incapazes de refletir sobre suas ações, seguindo automaticamente aquilo, por constar em suas programações, a que foram pré-determinados a sentir. Nas últimas cenas de Hector e Armistice, fica claro que Maeve alterou suas programações a fim de que eles a ajudassem a escapar do parque, algo que eles fizeram até o final, sem questionar se queriam participar daquilo ou mesmo pestanejar frente aos riscos da operação. Todos esses anfitriões não passavam de meros queredores. Frankfurt, em seu artigo, admite que talvez vários daqueles que chamamos “pessoas” (incluindo crianças pequenas e mesmo certos adultos) não sejam pessoas no sentido que ele prefere empregar. De nossa parte, não importa se a escolha de Frankfurt em empregar “pessoa” para identificar esses seres capazes de comportamentos guiados por vontades de segunda ordem tenha sido adequada. É bem possível que ordinariamente usemos “pessoa” com um sentido diverso, não coincidente com a ideia de um ser dotado de desejos e vontades de segunda ordem. Independentemente disso, a distinção de Frankfurt mostra-se bastante útil para pensarmos sobre o conceito de *consciência* e seu papel distinto na promoção e produção daquilo que entendemos por *agência* livre. É aqui que vemos uma correspondência interessante entre a distinção de Frankfurt e a teoria que de fato guiou os diretores Nolan e Joy, a controversa teoria da mente bicameral de Julian Jaynes.

Pessoas bicamerais e o caráter irreflexivo dos anfitriões de Westworld

O título do décimo e último episódio da primeira temporada faz referência explícita à famosa, porém controversa teoria da Mente Bicameral (JAYNES, 2000). Criada pelo psicólogo americano Julian Jaynes, embora tenha servido como prato cheio à inspiração dos criadores da série televisiva, a teoria foi largamente rejeitada por psicólogos, filósofos e historiadores. Em sua descrição do que chama de “seres

bicamerais”, Jaynes alude a algo que nos lembra os queredores de Frankfurt. Dentre os filósofos, uma exceção foi Daniel Dennett (1986), que defendeu Jaynes, especialmente dos ataques que lhe foram desferidos, dentre outros, por Ned Block (1981, 1995).

A teoria de Jaynes é de fato polêmica e difícil de aceitar de forma literal, já que ela contradiz muito do que pensamos saber sobre os povos antigos e seu comportamento. O aspecto mais polêmico da teoria é sua alegação de que, há algo em torno de três milênios atrás (mais precisamente, no período “micênico” da Grécia antiga), os seres humanos tinham suas mentes divididas em duas (daí o nome “bicameral”). De uma dessas partes, que Jaynes supunha estar localizada no hemisfério direito do cérebro, emergiam comandos, representados fenomenologicamente na forma vozes, fisiologicamente direcionadas aos neurônios do hemisfério motor, o esquerdo. Tais vozes comandantes emergiam justamente como resultado de situações estressantes (na verdade, para Jaynes, a tomada de decisões não é apenas um evento que mobiliza situações de estresse: para ele, em sua essência, decidir *é* estressar-se⁶). Jaynes supõe que essa forma de comportamento tenha inicialmente evoluídos nos animais humanos como solução ao problema da eventual ausência de um líder ou comandante real capaz de mobilizar grupos a se comportarem da forma exigida por certa situação de perigo. Animais se comunicam, frequentemente por emissões vocais. Todavia, na ausência de um líder, os grupos eram mais vulneráveis a perigos e a predadores. Sem um líder, os animais são obrigados a decidir. Ouvir vozes comandantes teria sido uma evolução capaz de solucionar problemas de decisão, isto é, a evitar o estresse.⁷

⁶ Conforme Jaynes, “a tomada de decisões (e eu gostaria de remover todos os traços de conotação consciente da palavra ‘decisão’) é precisamente o que é o estresse” (JAYNES, 2000, p. 93).

⁷ Um experimento citado por Jaynes fornece uma evidência interessante a essa teoria. Quando dois macacos são unidos por arreios, de modo que apenas um dos macacos possa pressionar uma barra pelo menos uma vez a cada vinte segundos para evitar um choque periódico nos pés de ambos, dentro de três ou quatro semanas este macaco desenvolverá úlceras, ao passo que o outro macaco igualmente chocado não. Ou seja, é o estresse decisório que provoca úlceras no animal, e não os choques elétricos sucessivos. Em suma, guiar-se por um comando

Enfim, com o tempo, o que era a voz de um comandante real passou a ser ocupada por uma alucinação vocal de um suposto líder ou ser todopoderoso, o qual já não precisava mais estar presente para ser ouvido. Com os anos, esses humanos da era micênica passaram a acreditar em tais vozes como sendo de um Deus, e passaram a segui-las cegamente – algo que supostamente lhes evitava o estresse, promovendo-lhes paz e alívio. Jaynes, contudo, não considerava que esse fenômeno já correspondia ao que hoje chamamos de “consciência”. Tratava-se de uma forma de comportamento ainda pré-consciente, já que, de acordo com Jaynes, a verdadeira consciência apenas virá a emergir quando esses seres passam a deixar de ouvir essas vozes. A consciência somente pôde emergir após esse período bicameral, em que comandos ainda eram ouvidos na forma de alucinações auditivas. Ela emerge apenas no momento em que, como ocorreu com Dolores, tais vozes deixaram de ser reconhecidas como estranhas e passam a ser reconhecidas como produtos do próprio agente, como expressões fenomenológicas de uma “conversa consigo mesmo”. Jaynes supõe que esse acontecimento possa ter sido resultado da hipertrofia do sistema neural necessário para interpretar tais comandos vocais alucinatórios. Ocorre que o funcionamento mental dos seres bicamerais, sendo mediado por linguagem, levou-os a desenvolver em um dos hemisférios cerebrais (usualmente no hemisfério esquerdo) regiões especializadas em decodificar tais mensagens vocais e transformá-las em atos motores. Assim, o que antes era um sistema bicameral deixa, por conta dessa hipertrofia funcional, de sê-lo. A linguagem passa assim a funcionar como um órgão (ou sistema) de percepção. É desse modo que os seres que sucedem os seres bicamerais passam a funcionar mentalmente; ao invés da modalidade literal de comunicação dos antigos, agora a comunicação dá-se por meio de estruturas e símbolos linguísticos internalizados. Durante algum tempo, milênios talvez, os humanos teriam vivido uma época de transição, até que seus descendentes tenham passado a ser ensinados a comportar-se sob uma nova modalidade de funcionamento mental, o funcionamento consciente.

Nota-se, assim, que o que Jaynes entende por consciência não é o

é menos estressante do que decidir. Mas para animais nômades que não vivem sempre em grandes bandos, talvez a comunicação bicameral tenha emergido como solução evolutiva. Essa é a hipótese de Jaynes.

mesmo que muitos filósofos, como Ned Block, entendem. Consciência, para Jaynes, difere de percepção e mera sensiência. Ao agirem de forma consciente, os indivíduos passam a emitir vozes para si mesmos. Um novo espaço mental surge em suas mentes. Mas é também nesse momento que os indivíduos passam a experimentar algo inusitado. Ao não deixarem de ouvir a voz de seus comandantes ausentes, e ao deixarem de alucinar os comandos de seus Deuses, os indivíduos passam a perceberem suas próprias emissões linguísticas, agora representadas internamente. É nesse momento que surge a eles a noção de comandarem a si próprios (algo inconcebível e funcionalmente inoperável enquanto eram apenas animais queredores ou seres bicamerais). É nesse momento que a atividade de reflexão, que o pensamento, surge como um evento no mundo. Sua representação surge internamente na forma de um solilóquio. Nota-se, assim, que os seres bicamerais são um pouco mais complexos do que meros indivíduos queredores. Trata-se de um terceiro tipo de ser. Eles se comportam, ao final, do mesmo modo que queredores Frankfurtianos, com a diferença de que, quando passam por experiências estressantes, desencadeiam um mecanismo útil, algo que falta aos meros queredores. Nessas circunstâncias, comandos vocais emergem como o que hoje chamaríamos de uma alucinação, representados como vozes de um Deus ou de alguma criatura superior, porém, à sua imagem – algo não muito diferente do que Dolores ouviu ao longo da primeira temporada do seriado.

Como dissemos antes, a teoria bicameral de Jaynes é muito pouco aceita no mundo acadêmico e uma das alegações é que as evidências em seu favor ou são parcas, ou são equívocas. Elas não parecem ter a força de levarmos a ter de abandonar outras explicações históricas e psicológicas, mais simples ou mais convencionais. Dennett, porém, tem um ponto interessante em favor de Jaynes. Segundo Dennett, deveríamos entender a hipótese de Jaynes mais como um experimento mental do que como uma descrição real de como as coisas efetivamente se sucederam. Dennett compara a teoria de Jaynes a teorias genealógicas em filosofia, como a teoria do estado de natureza de Hobbes (DENNETT, 1986, p.5). Igualmente, para os fins dessa reflexão, pouco importa se os humanos bicamerais existiram de fato ou não; pois podemos fazer recurso à essa teoria à semelhança de como fez Robert Ford no seriado. Assim como Ford tomou a teoria de Jaynes instrumentalmente para desenhar a mente

de seus anfitriões, podemos usá-la como o propósito de imaginar que tipo de seres seriam esses a fim de pensarmos sobre se poderiam ou não agir livremente, embora determinados, e qual a diferença entre seu comportamento e o dos seres que Frankfurt descreve como “pessoas”. É nessa comparação que podemos comparar o pensamento consciente, ou aquilo que falta aos seres bicamerais e que, de algum modo, emerge em personagens como Maeve e Dolores, como essa capacidade que pode nos pôr a querer ou não aquilo que reconhecemos como um desejo (de primeira ordem), de modo tal que nossa vontade possa guiar-se por aquilo com o qual reflexivamente nos identificamos.

Na teoria de Jaynes, os seres bicamerais não são ainda seres conscientes. Numa linguagem Frankfuriana, não são ainda pessoas. O que eles possuem mentalmente são apenas percepções de seu ambiente, além da capacidade de raciocinar de forma não consciente (tal como fazem os animais, algo que vários filósofos, como Montaigne e Hume, reconheceram). O que eles não conseguem é perceber suas próprias percepções. Com isso, o que lhes falta é a habilidade de produzir pensamentos conscientes. O filósofo Ned Block, um crítico mordaz da teoria de Jaynes, alega que um dos erros de Jaynes é confundir estados fenomenais ou “consciência fenomenal” de “consciência de acesso”. Com isso Block critica tanto Jaynes como Dennett, acusando-lhes de reduzir o fenômeno da consciência a uma “construção cultural”. Para Block, ao contrário de Jaynes, seres bicamerais, por certamente possuírem estados fenomenais, são certamente conscientes (BLOCK, 1995). O que tais seres não possuiriam seriam apenas acessos conscientes a esses estados. Jaynes, por sua vez, diria, ao contrário, que os seres bicamerais possuem acessos a seus estados fenomenais. Tais acessos seriam, entretanto, acessos neurais não conscientes; o que eles não possuiriam são acessos conscientes ou autoconscientes a esses estados.⁸

Deixando de lado essas críticas de Block, tomemos como adequada a interpretação feita por Dennett: se os seres bicamerais possuem percepções e exibem comportamentos racionais (embora não percebam isso – pois, para tanto, seria necessário que fossem capazes de ter percepções de percepções, algo que exigiria deles uma função que não

⁸ Veja, em defesa de Jaynes, o artigo de Gary Williams (2011), "What is it like to be nonconscious? A defense of Julian Jaynes".

desenvolveram ou que, como no caso dos anfitriões de *Westworld*, estejam impedidos por natureza), o que eles não possuem é atividade consciente, ou, o que é o mesmo, consciência de sua própria atividade mental. Assim, o que não possuem são, como diria Frankfurt, as percepções "de segunda ordem" daquilo que percebem ou imaginam.

Alguns filósofos alegam que percepções não podem simplesmente serem reduzidas àquilo que acontece em nossos neurônios, pois percepções possuem uma qualidade subjetiva fenomenal (ou *qualia* – o que, no contexto *sci-fi*, equivale à senciência) e neurônios não são entidades que possuem tais qualidades. Reduzir a atividade mental àquilo que ocorre em e com nossos neurônios seria incorrer em um tipo de falácia, o erro categorial.⁹ Entretanto, entendemos o que queremos dizer por uma qualidade subjetiva fenomenal quando tentamos entender, empaticamente, o que significaria estar nesses estados. Trata-se do exercício que Thomas Nagel entendia como o exercício de pensar “o que é ser algo” (*what is like to be*), como quando nos perguntamos como seria experimentar os estados “internos” de outro ser (eventualmente muito diferente de nós, como um morcego) (NAGEL, 1974). Já que percepções possuem *qualia*, é possível imaginar como seria passar pelas experiências perceptuais de um ser alienígena, por meio desse esforço imaginativo empático. Podemos, por exemplo, imaginar empaticamente como um gato percebe um pássaro em um galho de árvore ao ouvi-lo cantar, ou como ele o percebe através de sua visão ou audição. Todavia, diante de modalidades perceptuais suficientemente alienígenas com respeito a tudo o que conhecemos ou estamos acostumados a perceber, nossa capacidade imaginativa atinge um limite. Isso talvez explique nossa dificuldade em entender como funcionariam mentalmente os seres bicamerais de Jaynes, já que estamos imaginariamente acostumados a pensar em seres como nós, dotados de percepções conscientes. Imaginar o funcionamento mental de seres humanoides capazes de perceber e agir racionalmente (porém, apenas de modo não consciente) parece afrontar nosso senso comum. Mas não é tão difícil imaginar o que se passa na mente de um animal incapaz de pensamentos mediados por linguagem. Imagine-se, por exemplo, pensando sobre o que se passa na mente de seu gato quanto ele se encontra

⁹ A alegação de erro categorial foi originalmente empregada por Gilbert Ryle, em *The concept of mind* (1949), contra a teoria de Descartes.

parado, acordado, olhando para algo: não poderia estar ele justamente não pensando em absolutamente nada?

Estados conscientes, como estados de percepção, possuem igualmente uma qualidade fenomenal. Porém, não há motivo para acreditarmos que gatos, por exemplo, pensam de forma consciente ou que reflitam sobre aquilo que percebem. Nossos estados conscientes também são constituídos por experiências fenomenais, mas isto não é o que marca a diferença entre nós, humanos, e os animais (e os hipotéticos seres bicamerais). O que nos torna diferentes é o fato de que podemos pensar sobre o que acontece "dentro de nossas cabeças" (note que isso é apenas uma metáfora!), ao passo que animais, ao que sabemos, são incapazes disso – ou pelo menos são incapazes de fazê-lo do modo como fazemos, isto é, de modo consciente e não meramente senciente. Em *Westworld*, os criadores tentam persuadir seus espectadores de que os *hosts* não possuem essa capacidade de reflexão, embora possuam alguns sentidos (perceptuais), e possam comunicar-se por meio da linguagem. No entanto, mesmo que possuam tais habilidades linguísticas, são ainda incapazes de usar tais habilidades para pensar sobre o que acontece “dentro de suas mentes”. Os anfitriões de *Westworld* são, portanto, como as pessoas bicamerais de Jaynes. Percebem e reagem ao seu ambiente, e pressupõe-se que possam reagir também à fala de outros da mesma maneira. Porém, não possuem ainda pensamentos internos sobre aquilo que percebem e fazem.

Deixando o trem: a escolha de Maeve por ser livre

A misteriosa mudança de atitude de Maeve no último episódio faz parecer que ela passou por um dilema – mas este, por sua vez, parece algo que esperaríamos de uma *pessoa* (nos termos de Frankfurt). Sua atitude final revela uma preferência de valores. Uma vez que entende que sua filha, embora uma androide como ela, esteja em algum lugar no parque, Maeve também se dá conta do quanto se importava com ela, e assim opta por abandonar sua fuga pré-programada. Essa última decisão de Maeve marca uma mudança crucial em sua mentalidade, pois, como sustentamos acima, agora ela não é mais uma queredora ou mesmo um ser bicameral. Mas ela

poderia não estar ainda consciente de que, neste momento, age de modo verdadeiramente livre. No caso de Dolores, quando ela se torna consciente, uma cena elaborada mostra aos espectadores da série o que acontece dentro de sua mente: ela ouve uma voz em sua cabeça gradualmente tornando-se sua própria voz, o que sugere que, agora, ela ouve sua própria consciência dizendo-lhe o que fazer, ao invés de uma voz enigmática de um ente que percebe como alienado de si.

Maeve, no entanto, não passa por nenhum rito desse tipo, ou pelo menos a série opta por mostrar-nos apenas o que acontece "por fora": não viajamos dentro da mente de Maeve tal como está representado na cena de Dolores. Maeve apenas decide ficar no parque após ver uma mãe com sua filha dentro do trem. É isso o que nos remete à teoria de Frankfurt: de acordo com ele, para superarmos a autoalienação, devemos encontrar coisas com as quais podemos nos identificar completamente, como um conjunto de objetivos estruturados com os quais podemos organizar nossas vidas. Neste sentido, Maeve decide organizar sua vida em torno da consciência de que possui uma filha e, dessa forma, reflete sobre o que estava fazendo (abandonando a filha ao abandonar o parque); e, assim, opta por ficar. Isso se dá porque Maeve sabe *quem ela quer ser como pessoa* (ou quem ela não quer ser – por exemplo, o tipo de mãe que abandona a filha em um ambiente hostil mesmo ciente dos riscos que a garota sofre).

Tais fins são coisas acerca das quais não podemos fazer muito além de aceitar. São fins cuja rejeição é impensável para nós. Frankfurt chama a esses fins de "necessidades volitivas":

De maneira muito ampla, importar-se com algo é volitivamente necessário para você, não estando em seu poder desistir de se importar quando quiser. Não está em seu poder mudar esse fato sobre você quando bem entender. (...) [N]ecessidades volitivas nos dão razões poderosas para agir e um conjunto de valores ao redor dos quais podemos estruturar nossas ações (FRANKFURT, 2006).

Quando um agente está restringido por necessidades volitivas, há coisas que não pode evitar desejar ou não pode fazer a si mesmo querer. Tais limites volitivos moldam e definem a sua natureza como pessoa.

Assim, Maeve mostra uma mudança substancial de atitude no que concerne a seus próprios desejos, se formos compará-la com ela mesma no início da série. Nesse aspecto, ela se assemelha ao que Frankfurt define como um "indivíduo livre", ou seja, uma pessoa que começa a agir comandada por um desejo com o qual pode se identificar. Maeve se identifica com o desejo materno de reencontrar sua filha, e isso é mais substancial do que apenas desejar encontrar-se com ela.

Westworld, de todo modo, é uma peça de entretenimento sem compromissos acadêmicos. É muito provável que os criadores do seriado não tenham se inspirado no conceito de necessidade volitiva nem na distinção entre queredores e pessoas de Frankfurt ao projetarem o comportamento dos *hosts*, ao menos não do mesmo modo que fizeram com teoria de Jaynes. Acontece que muitas vezes é possível entender melhor uma temática cinematográfica quando tentamos explicá-la com teorias diferentes daquelas que os criadores dizem ter empregado para dar coerência à história, assim como também é possível entender melhor um problema de filosofia quando o tomamos à luz de uma obra de entretenimento genial. Esperamos ter mostrado que a abordagem compatibilista de Frankfurt ajusta-se muito bem para interpretarmos o que ocorreu com a mente de Maeve, um dos personagens centrais do seriado, e desse modo para ampliarmos a reflexão sobre os temas de filosofia da mente que parecem tê-lo iluminado.

Referências

- BERLIN, Isaiah. **The Proper Study of Mankind: An Anthology of Essays**. Henry Hardy e Roger Hausheer (Eds). New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- BLOCK, Ned. "On a confusion about a function of consciousness". **Behavioral and Brain Sciences**, 18, 1995, pp. 227–247.
- BLOCK, Ned. "Review of Julian Jaynes's *Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral*". **Mind in Cognition and Brain Theory**, 4, 1981, pp. 81–83.

- COOP, David. Defending the principle of alternate possibilities: Blameworthiness and moral responsibility. **Nous**, 31(4), 1997: 441-456.
- DENNETT, Daniel. "Julian Jaynes software archaeology". **Canadian Psychology**, 27, 1986, pp.149-154.
- FRANKFURT, Harry. "Alternate Possibilities and Moral Responsibility". **The Journal of Philosophy**, 66(23), 1969: pp. 829-839.
- FRANKFURT, Harry. "Freedom of the will and the concept of a person". **The Journal of Philosophy** 68(1), 1971, pp. 5-20.
- FRANKFURT, Harry. **Taking ourselves seriously & Getting it right**. Stanford, California: Stanford University Press, 2006.
- FREUD, Sigmund. New introductory lectures on Psycho-analysis. Em FREUD, Sigmund. **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**, vol. XXII. Londres: Hogarth Press, 1964.
- HONDERICH, Ted. "After Compatibilism and Incompatibilism". Em CAMPBELL, Joseph Keim; O'ROURKE, Michael; SHIER, David. **Freedom and Determinism**. Bradford Book, MIT Press, 2004.
- JAYNES, Julian. **The Origins of Consciousness in the Break-Down of the Bicameral Mind**. New York: Mariner Book, 2000 (publicada primeiramente em 1976).
- NAGEL, Thomas. "What is it like to be a bat". **The Philosophical Review**, 83(4), 1974, pp. 435-450.
- RYLE, Gilbert. **The Concept of Mind**. New York, Barnes & Noble, 1949.
- SOUTH, James B.; ENGELS, Kimberly S. **Westworld and philosophy: If you go looking for the truth, get the whole thing.** (The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series). Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2018.
- WILLIAMS, Gary. "What is it like to be nonconscious? A defense of Julian Jaynes", **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, 10(2), 2011, pp. 217-239.

Seria *All of Me* um filme dualista? Um esboço para uma leitura “animacionista”

Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta

All of Me (dir. Carl Reiner, 1984) foi um sucesso de crítica e bilheteria à época, o maior sucesso de Steve Martin nos primeiros anos da década de 80¹. O filme fora planejado pelo estúdio Universal para reviver sua carreira, assim como aquela de Lily Tomlin². Apesar disso, a importância de *All of Me* parece ter ficado circunscrita ao contexto de seu lançamento — ele não é um filme que seja particularmente lembrado hoje em dia. Na aproximação recente entre filosofia e cinema na vertente analítica, apenas Christopher Falzon e Murray Smith abordaram *All of Me*, o que é sintomático desse esquecimento.

Christopher Falzon aborda o filme em um capítulo do livro *Philosophy Goes to the Movies* (2002), que inclusive faz referência ao filme em seu título (“*All of Me — The Self and Personal Identity*”). Só que aquilo que *menos* é discutido nesse capítulo é o filme propriamente dito (outros filmes são comentados mais extensamente, inclusive). Falzon alega que ao longo de seu livro irá fazer leituras filosóficas de filmes³, mas não é isso

¹ Cf. KAPSIS, 2014, p. xiv.

² Cf. POLLOCK, 2014, p. 27.

³ A concepção de Falzon sobre o que seja uma leitura filosófica é bastante interessante. No mundo fílmico, “ideias, temas e preocupações filosóficas encontram uma corporificação concreta” (FALZON, 2002, p.5) através de pessoas, eventos e ações ficcionais — elas seriam “ilustradas em uma forma concreta” (FALZON, 2002, p.5). A leitura filosófica seria a contrapartida por parte do espectador da ilustração que o filme faria ou mesmo seria; fazer uma tal leitura seria “trazer à tona algo que está acontecendo dentro dos filmes” (FALZON, 2002, p.7), “dizer alguma coisa sobre seu conteúdo filosófico e intelectual” (FALZON, 2002, p.6) — e não impor um significado. Essa leitura não esgotaria o que haveria para se dizer de filmes, porque eles seriam muito mais do

que entrega ao leitor nesse capítulo. O capítulo não vai além de uma apresentação de textos e autores clássicos de filosofia *a partir* de filmes, tendo-os somente como ponto de partida. O ponto central de Falzon sobre o filme em questão é que “[a visão dualista] é o entendimento da relação do eu (*self*) com o corpo por trás de *All of Me* de Carl Reiner” (FALZON, 2002, p.62). Sua interpretação nunca é justificada por uma análise mais aprofundada com elementos de *All of Me*. Ele apenas resume os eventos do filme.

All of Me não é o assunto central de *Film, Art and Ambiguity* (2006) de Murray Smith. O artigo é uma resposta ao empreendimento da leitura filosófica de filmes como proposto por Stephen Mulhall⁴. Uma resposta negativa, diga-se de passagem. Para atacar tal empreendimento, Murray Smith pretende oferecer uma leitura filosófica de *All of Me* — “fazer da película⁵ o objeto *primário* de análise” (SMITH, 2006, p. 39). Sua intenção é mostrar que a abordagem da leitura filosófica é limitada, pois faria perder de vista a complexidade da obra de arte, a qual não seria captada — e talvez mesmo impossível de se captar — através das lentes da filosofia. Sua estratégia é explorar as conexões entre experimentos mentais e filmes narrativos ficcionais. *All of Me* é usado por Murray Smith para mostrar o papel diferente que um e outro cumpririam em seus respectivos domínios.

que ilustrações filosóficas (Cf. FALZON, 2002, p.6). Mais do que introduzir problemas filosóficos para o neófito, Falzon pretende contribuir com a experiência cinematográfica ao iluminar certos aspectos dos filmes com filosofia (Cf. FALZON, 2002, pp. 14-15). Para isso, alegadamente, “a devida atenção é paga à particularidade, à efetividade desalinhada e desordenada dos filmes eles mesmos” (FALZON, 2002, p.6).

⁴ Exemplos de tal empreendimento podem ser encontrados à mancheia nesta mesma coletânea: para citarmos apenas dois, a leitura de Mitieli Seixas do filme *Persona* (1966, dir. Ingmar Bergman) no capítulo “Persona: identidade, memória e esquecimento”, ou a leitura de Gustavo Coelho do filme *Ikiru* (1952, dir. Akira Kurosawa) em “Niilismo, morte e ansiedade em Viver (*Ikiru*, 1952)”, neste volume.

⁵ Optamos por traduzir “film” por “película”, e “movie” por “filme”. As razões de nossa escolha são especificadas em *Como traduzir “movie” e “film”? Um travelling por palavras*, introdução à tradução do texto de James Conant que consta neste volume.

Ele tem Falzon como interlocutor quando faz suas considerações sobre o filme. É contra o pano de sua interpretação dualista que Smith adianta a sua própria: “o ônus de minha análise da película foi a de mostrar que ela não é *simplesmente* dualista” (SMITH, 2006, p.38). Ele pretende mostrar que as coisas não são tão simples como pretende Falzon. Há uma espécie de tensão interna em *All of Me*, que chega às raias do paradoxo em sua conclusão: “ele parece comprometido [...] tanto com dualismo quanto com monismo fisicalista” (SMITH, 2006, p. 38). O filme seria dualista — e nisso Murray Smith concorda com Falzon — mas *também* monista. *All of Me* seria, por assim dizer, *paradoxalmente* dualista. Smith procura sustentar sua interpretação através da análise de três sequências do filme.

Mas seria *All of Me* um filme dualista? Essa é a pergunta geral que nos guia neste artigo. Ao invés de uma resposta definitiva, procuraremos compreender a leitura dualista mais desenvolvida disponível — a interpretação de Murray Smith do filme. Na primeira seção do artigo, apresentaremos como *All of Me* pode parecer dualista por conta de sua história. Também caracterizaremos com brevidade o teor de nossa leitura alternativa (“animacionista”). Na segunda seção, prosseguiremos à reconstrução da leitura de Murray Smith, encaixando-a na argumentação mais geral sobre a leitura filosófica de filmes. Na terceira seção procuraremos mostrar certas insuficiências dessa leitura. Ao tentar respondê-las, ofereceremos outras interpretações possíveis de certos detalhes, como também atentaremos a outras nuances que escaparam a Smith. Por fim, na quarta seção, sintetizaremos as observações feitas na seção anterior em um esboço da leitura “animacionista”. Interpretaremos a sequência inicial de *All of Me* na esteira dessa leitura. Apontaremos rapidamente o que a leitura “animacionista” completa precisa responder.

1. *All of Me* dualista? Apresentação da questão e sumário do filme

Como nossa proposta aqui é questionar justamente o consenso vigente sobre *All of Me* de ser um filme dualista — consenso esse que parece sustentado pela impressão geral que a história produz —, o ônus da prova está conosco. É preciso lidar simultaneamente com a

interpretação vigente e a primeira impressão que o filme gera. Para tanto, analisaremos em detalhes a leitura de Murray Smith. Sua leitura concentra-se basicamente na situação de Edwina antes da transferência de alma, e em três sequências do filme: a sequência da “disputa” pelo corpo de Cobb, logo após a “possessão” de Edwina, junto com aquela do tribunal; a sequência do “*honky mook*” (algo como “branquelo miolo mole”⁶), e, por fim, a sequência da dança de encerramento, com o retorno da convenção do espelho. Murray Smith considera que o filme apresentaria o corpo tanto contribuindo positivamente para a expressão da mente através das sequências da “disputa” e do tribunal, quanto contribuindo negativamente através da situação de Edwina e da sequência do “branquelo miolo mole”. Haveria uma certa incompatibilidade entre essas duas contribuições do corpo. Além do mais, a sequência da dança traria em si um certo paradoxo. Smith pretende mostrar com o resultado de sua análise do filme que interpretar o filme filosoficamente seria encará-lo como sustentando posições contraditórias sobre se corpo e mente são uma ou duas coisas. Fazê-lo seria perder uma complexidade intrínseca a *All of Me* enquanto dramatização de certos aspectos de nossa (concepção de) identidade pessoal.

Reconstruiremos a leitura de Murray Smith de modo a mostrar que levar a sério a ideia do corpo como *veículo* expressivo dissipa as incompatibilidades percebidas por ele. Procuraremos mostrar que em *All of Me* está em jogo a exploração de diferentes imagens filosóficas da corporeidade. Esboçaremos os contornos de uma leitura alternativa do filme. *All of Me* não seria *nem* dualista, *nem* monista; quer dizer, não trataria de corpo e mente como *duas* coisas, ou *uma* coisa apenas, porque consideraria a corporeidade *dinamicamente*. O filme abordaria o corpo humano como um corpo *animado*, no espírito do dizer wittgensteiniano de que o corpo humano é a melhor imagem da alma humana (PI II, iv). Seu tema seria o corpo humano como dotado de *animação*, exatamente no sentido em que Maxine Sheets-Johnstone fala:

⁶ Uma conjunção de gírias bastante americanas (e insultuosas). “Honky” é uma gíria derogatória usado por negros contra brancos, uma réplica correspondente a “nigger”. “Mook” é uma gíria usada para descrever alguém estúpido, acerebrado. A palavra foi popularizada por *Mean Streets* (dir. Martin Scorsese, 1973).

Animação encapsula o que é fundamental à vida, a maneira vibrante e vivaz com que as criaturas viventes vêm ao mundo e a maneira vibrante e vivaz que se vai quando elas morrem; ela engendra dinâmica, a essência da vida em todos os seus contornos cinéticos variados e vitais; ela articula em sentido linguístico preciso a totalidade vivente das formas animadas, e é, deste modo, propriamente descritiva da vida ela mesma. O que é fundamental é que nós somos, de fato, formas de vida *animadas* [...] (SHEETS-JOHNSTONE, 2011b, p. 453)

É nesse sentido que nossa alternativa pode ser chamada de “animacionista” (na falta de um termo melhor). *All of Me* abordaria a mente humana não como uma substância imaterial, mas como *anima*, inextricavelmente ligada ao movimento corpóreo, como um “princípio vital” (termo usado, aliás, por Hoskins) do corpo humano em interação habilidosa com seu ambiente.

Nosso interesse principal aqui é *All of Me*. Por isso, recomendamos ao leitor a visualização prévia do filme. O que é dito no artigo pode enviar uma futura visualização (o famigerado *spoiler*), não apenas quanto à história, mas sobretudo quanto ao impacto de certos detalhes do filme. A experiência do leitor é a pedra de toque aqui. Seria uma pena adulterar tal experiência e sufocar a voz do gênio (como diria Emerson) — uma outra leitura de *All of Me* pode assim definhar antes mesmo de nascer. Alguém que não viu o filme (ou mesmo que não tenha interesse *algum* em vê-lo) poderá tirar algum proveito com o artigo porque ele tangencia a questão da leitura filosófica de filmes em geral.

Um sumário de *All of Me* ajuda-nos a entender a força da leitura dualista. O filme conta a história de Roger Cobb (Steve Martin). Ele está *nel mezzo del cammin* em vários sentidos: completa 38 anos, não consegue se decidir pela carreira de advogado ou por sua paixão por jazz, ou mesmo se decidir a dar o passo adiante em seu relacionamento e pedir sua namorada em casamento (é incapaz de falar a palavra, inclusive!). Os dias de Cobb não parecem muito diferentes da véspera de seu aniversário, mostrada na sequência inicial sem falas (apenas a música título em versão

instrumental): cansar-se entre o escritório e o tribunal, tocar jazz exausto e sem ânimo; não estar de corpo e alma em nenhuma das duas atividades. Seu aniversário não promete ser um dia muito diferente. A caminho do escritório encontra seu amigo Tyrone Watell (Jason Bernard), jazzista negro e cego, que toca na rua para complementar o pouco que ganha com música. Cobb lhe diz que abandonará o jazz para dedicar-se inteiramente ao direito, o que faz o músico ameaçar-lhe jocosamente de que contará ao mundo que é um “branquelo miolo mole” por fazer uma má escolha. No que parece apenas mais um trabalho burocrático, Cobb é encaminhado à mansão de Edwina Cutwater (Lily Tomlin) para fazer ajustes em seu testamento. Edwina é uma ricaça que passou a vida toda acamada, incapaz de usufruir de sua fortuna. Só que ela possui um plano: pretende que sua alma seja transferida para o corpo da filha do cavaliário, Terry Hoskins (Victoria Tennant), cuja alma alegadamente será “transmigrada” para o universo). O procedimento será levado a cabo com a ajuda de um guru, Prahka Lasa (Richard Libertini), que veio diretamente do Tibete para isso. Cobb foi convocado por Cutwater, não por conta de seu testamento, mas para organizar a festa (contratar músicos, bufê, etc.) que celebraria seu “retorno dentre os mortos”. O advogado, ofendido por estar ali por tão pouco, desentende-se com Edwina ao questionar a sanidade de seu plano, e acaba por sair da mansão sob os gritos dela.

De volta ao escritório, Cobb é surpreendido pela presença de sua cliente. Ela adiantou-se para terminar o assunto do testamento, já que pode morrer a qualquer momento. O guru está lá também, assim como Terry Hoskins — e uma tina “afinada com a força vital” de Edwina. É por meio dela que se dará transferência da alma de Cutwater para o corpo de Hoskins. O advogado bate boca com Edwina (novamente), e desembesta para fora. A discussão parece propiciar o passamento de Cutwater, já que ela fica nervosa e morre na sequência. Em meio à confusão reinante, a médica que acompanha a ricaça empurra o guru que entoava um mantra, que perde o equilíbrio e cai em cima do chefe de Cobb, que, por fim, derruba a tina pela janela do escritório. Por ironia do destino, a tina cai na cabeça de Roger Cobb. A transferência acontece, mas não conforme o planejado. Edwina passa a manifestar-se no corpo de Cobb. Ela tem controle sobre o lado direito de seu corpo, e volta e meia consegue falar por sua boca. O filme representa a presença de Edwina através do *voiceover* de Lily Tomlin, enquanto dialoga mentalmente com Cobb, da linguagem

corporal e da voz de Steve Martin, enquanto movimenta o corpo do advogado, e da imagem de Tomlin emoldurada por superfícies espelhadas (espelhos, painéis metalizados, etc.). Logo após a “possessão” de Edwina, ambos tentam entender direito o que está acontecendo. Edwina e Roger “disputam” o controle do corpo, tentando fazê-lo mover-se em direções diferentes. O resultado é a performance indescritível de Steve Martin.

O filme, a partir daí, narra as desventuras de Cobb e Cutwater na tentativa de refazer a transferência, só que para o corpo de Terry Hoskins. Apesar disso, a vida de Cobb prossegue. Ou quase. Seu chefe lhe tornará sócio da firma, na condição de que o defenda em seu processo de divórcio. Caso perca, promete-lhe que não poderá exercer sua profissão no mundo livre (a cortina de ferro ainda vigorava). Não bastasse isso, sua namorada, que incidentalmente é filha do chefe, ameaça romper com ele caso represente seu pai contra sua mãe. O quiprocó com Edwina deixa pouco tempo para preparar a defesa, o que faz Cobb varar a noite. O resultado é mais uma das cenas mais marcantes do filme. Exausto, o advogado praticamente desmaia de sono, deixando Edwina no comando de seu corpo. O detalhe: no meio do julgamento. Edwina tenta fazer o *melhor* para se passar por um advogado do sexo masculino, com resultados questionáveis. O desastre é temporariamente evitado: Cobb é acordado por Cutwater, e acaba aproveitando uma linha de defesa iniciada por ela. Essa linha é falsa, mas Edwina não o sabe. Cobb “dá com a língua nos dentes”: gaba-se para ela que é uma mentira, e que julgamentos não têm nada a ver com justiça. Cobb tenta resistir, mas Cutwater conta a verdade ao juiz por sua própria boca. O advogado acaba expulso do julgamento, desmoralizado, sem emprego e sem garota.

Edwina também não fica em situação melhor. Terry Hoskins, a herdeira da fortuna, tenta fazer de tudo para que a transferência de alma não aconteça (seduzir Cobb, mandar o guru que não fala uma palavra de inglês sozinho para o aeroporto, etc.), chegando ao ponto de barrar a entrada do advogado na sua recém herdada mansão. Mas isso não impede Roger Cobb de buscar a justiça pela primeira vez em muito tempo. Cobb infiltra-se com a ajuda de Wattell na mansão como um músico contratado para a festa planejada. O guru vai junto, devidamente disfarçado e levando sua fiel tina. Já dentro da mansão, o guru transfere a alma de Edwina para a tina. O grupo pretende emboscar a falsária herdeira no estábulo. Só que as coisas dão errado (de novo). A tina voa pelos ares com o coice do cavalo

Seria *All of Me* um filme dualista?

favorito de Hoskins, e cai dentro de um balde d'água: a tina está amassada e precisa de reparos; a alma de Edwina passa a animar o corpo d'água dentro do balde. Cobb sai correndo com o recipiente. Hoskins manda guardas deterem o homem com o balde. O advogado bola um estratagema: transfere a água com Edwina para uma jarra, deixa-a com Wattell, e enche o balde com água da torneira. Mas Hoskins frustra-o — ela vira o conteúdo da jarra em um canteiro de flores. Inofensivo, é permitido que Cobb fique para a festa. O advogado julga que Edwina está irremediavelmente presa nas flores. Ledo engano. Enquanto lamenta-se para o amigo músico, Cutwater fala através de Wattell. O jazzista bebeu da jarra achando que era gim!

O guru termina de consertar a tina, e devolve Cutwater para o corpo de Cobb. O grupo prepara-se para uma última investida. Esperam a noite cair, e invadem furtivamente o prédio principal da mansão. A confusão arma-se quando Hoskins surpreende o grupo no flagra com um revólver. Desarmada, revela que, caso fosse presa novamente, pegaria prisão perpétua. Seria a sua terceira (e derradeira) vez. Prender Hoskins é prender o corpo almejado por Edwina. Chegam a um acordo. O guru transfere a alma da farsante para o corpo de seu cavalo favorito (de cuja alma o filme não revela o destino), e a alma de Edwina é passado do corpo de Cobb para aquele de Hoskins. A presença de Cutwater em seu novo corpo é representada por meio da performance de Victoria Tennant, sobretudo pelo seu modo diferente de falar. Ainda assim, o final do filme volta a usar a convenção do espelho, quando finalmente Edwina realiza o seu sonho de dançar. Com um movimento panorâmico da câmera acompanhando o movimento circular do agora casal, Tennant é substituída por Tomlin. Vemos Steve Martin e Lily Tomlin no espelho dançando ludicamente enquanto os créditos sobem.

All of Me parece ser dualista exatamente porque sua história envolve *inúmeras* transferências de alma e menções a tal procedimento. Corpo e alma parecem duas *coisas* diferentes, porque, segundo a lógica do filme, 1) almas parecem estar dentro de corpos como líquidos dentro de recipientes (a água no balde e na jarra); 2) almas parecem controlar os corpos de “dentro”, sendo algo diferentes deles; 3) os mais diferentes

corpos (de Cobb, de Wattell, de Hoskins, sem contar o corpo d'água) podem hospedar a mesma alma (Edwina); 4) almas parecem permanecer as mesmas independentemente dos corpos que a hospedarem (como aquela de Edwina), e, por fim, 5) almas parecem subsistir independentemente do corpo (Hoskins menciona uma certa transmigração para o universo; torcemos, aliás, que esse tenha sido o destino da alma do cavalo).

2. Reconstrução da leitura de Murray Smith

Todo o artigo *Film, Art and Ambiguity* é uma reação à famosa passagem de Stephen Mulhall sobre o empreendimento da leitura filosófica de filmes:

Eu não busco essas películas por ilustrações acessíveis ou populares das visões e argumentos desenvolvidos propriamente por filósofos; eu vejo-as, antes, como elas mesmas refletindo sobre e avaliando tais visões e argumentos, como pensando séria e sistematicamente sobre elas exatamente nas mesmas maneiras que os filósofos fazem. Tais películas não são matéria bruta para a filosofia, nem uma fonte para sua ornamentação; eles são exercícios filosóficos, filosofia em ação – cinema como filosofar (MULHALL, 2008, p.4).

Murray Smith quer resistir à ideia de que filmes filosofariam da mesma maneira que filósofos. Segundo ele, haveria pelo menos duas estratégias para a aproximação de cinema e filosofia: uma estratégia *expansiva*, que procuraria encontrar certas características que ambos teriam em comum, sem a pretensão de que haveria um conjunto fechado delas para algo contar como filosofia (ou filosófico); e uma estratégia *reduzora*, que partiria de um conjunto fechado de características e buscaria identificá-las no cinema. Smith considera que Mulhall adota a segunda estratégia, uma vez que filmes refletiriam “sistematicamente” sobre “visões e argumentos”.

Sem entrar no mérito se essa de *fato* é a estratégia de Mulhall⁷, Murray Smith observa uma dificuldade óbvia com ela — um filme é uma narrativa visual ficcional, e narrativas não são argumentos. Para uma tal estratégia, “o que é necessário é uma análise de como uma narrativa pode entregar os constituintes básicos do argumento — premissas, um padrão de inferência, e uma conclusão” (SMITH, 2006, p.34). Apesar de traçar os elementos necessários para uma estratégia redutora, Smith alega que não a adotará. Isso não significa, como veremos, que sua argumentação ao fim e ao cabo não traia um certo reducionismo.

Partindo de uma estratégia que julga ser expansiva, Murray Smith procura aproximar filmes de experimentos mentais. Eles não são estritamente argumentos, mas seu caráter filosófico está longe de ser disputado. Por isso, para fins de argumentação, Smith pensa narrativas ficcionais como experimentos mentais (ambos nos apresentariam situações contrafactuais, afinal). Sua ideia é mostrar que os experimentos mentais filosóficos e aqueles cinematográficos teriam papéis diferentes a cumprir em cada domínio⁸. É nesse esforço que suas considerações sobre *All of Me* inserem-se. O filme é escolhido para ser comparado com um certo experimento mental filosófico, a saber, aquele de Bernard Williams da troca de corpos entre o imperador e um camponês⁹. Esse experimento, por sua vez, espelha aquele de Locke¹⁰ em que a mente de um príncipe é transferida para o corpo de um sapateiro — mas para extrair a moral inversa, como se fosse um “contra-experimento mental” (SMITH, 2006, nota 13, p. 41). Como resultado do experimento, Locke extrairia a diferença entre identidade pessoal e identidade corporal ou biológica, uma vez que a primeira *não* dependeria do corpo. O que Williams faz é armar um *modus tollens* que seria respondido por seu experimento mental — se identidade pessoal é independente do corpo (como quer Locke), então o

⁷ Para uma defesa bem argumentada do aspecto filosófico da leitura filosófica de filmes, e, mais especificamente, para uma reconstrução cuidadosa da estratégia de Mulhall, recomendo o texto de Jônadas Techio “Cinema como filosofia? Uma introdução ao debate, e uma análise de *Rashomon* como caso-teste”, neste volume.

⁸ Para essa formulação de filmes como experimentos mentais cinematográficos, Cf. WARTENBERG, 2016, p. 430.

⁹ Cf. WILLIAMS, 1999, pp. 11-12.

¹⁰ Cf. *An Essay Concerning Human Understanding*, II, 27, 17.

cenário do experimento mental é inteligível. O eu de uma pessoa passaria a se manifestar no corpo do outra, e vice-versa. Ora, sua ideia é mostrar que *não* conseguiríamos imaginar o que é pedido pelo experimento. Como imaginar as coisas ditas pelo imperador e a maneira com que as diz expressas pela boca do camponês, e vice-versa? Como imaginar suas observações espirituosas ditas em grunhidos, ou as rudezas do camponês em tom empolado? Como imaginar a face do camponês expressando a sagacidade algo arrogante do imperador, ou a face do imperador a desconfiança ordinária do camponês? Dado que supostamente *não* conseguimos, a moral é que “pode haver algo como uma impossibilidade lógica do truque do mágico ser bem sucedido” (WILLIAMS, 1999, p.12). Como explica Wartenberg, “o caso [do experimento mental] viola um importante critério para identidade — a saber, continuidade corporal — e, por isso, não pode de fato ser levado a cabo” (WARTENBERG, 2016, p. 432).

A comparação entre *All of Me* e o experimento mental de Williams é posta por Murray Smith em termos de suas premissas, uma escolha terminológica infeliz, já que evoca, contra as intenções explícitas deste último, a estratégia redutora (por evocar argumentos) — o filme compartilharia *da mesma premissa* que o experimento mental de Bernard Williams¹¹. Mas qual seria ela? O cenário de ambos não é o mesmo. De fato, não há uma troca de corpos em *All of Me*, mas sim a manifestação de dois eus em um corpo (Edwina no corpo de Cobb, mas também naquele de seu amigo Wattell)¹². Mesmo pensando o filme como um experimento mental, é preciso observar que o original de Williams é um “experimento mental *fracassado*” (WARTENBERG, 2016, p.432), idealizado pelo seu autor para *não* funcionar, mais um *ensaio* de experimento mental do que

¹¹ Cf. SMITH, 2006, p. 36.

¹² Um filme em que há de fato troca de corpos é o brasileiro *Se Eu Fosse Você* (dir. Daniel Filho, 2006). Mas isso não significa, como acusa Wartenberg, que “Smith está simplesmente errado quando ele diz que é o experimento mental idêntico em ambos casos” (WARTENBERG, 2016, p.435), pela simples razão de que Murray Smith não diz isso. Ele se pergunta: “o que a película faz com o cenário que ela compartilha com o experimento mental no ensaio de Williams?” (SMITH, 2006, p.38). Parece que ele usa “premissa” e “cenário” intercambiavelmente, o que é razão de confusão.

um experimento propriamente dito. Já *All of Me* parece funcionar muito bem, obrigado. Smith não chega a explicitar *qual* seja a premissa em comum exatamente, mas podemos ter alguma ideia em seu resumo da história do filme: o plano de Edwina era transportar sua mente para o corpo de Terry Hoskins (“mudar-se”, por assim dizer), e então “Cutwater simplesmente reclamaria seu próprio patrimônio, agora ‘alojada’ (“*housed*”) em um corpo novo e saudável. Todavia [...] um contratempo faz com que a mente de Cutwater entre no corpo de Cobb, o qual é então ‘coabitado’ por Cobb e Cutwater” (SMITH, 2006, p.36). A partir das palavras entre aspas, Murray Smith parece considerar que a premissa comum seja a imagem do corpo como alojamento para o eu, como algo que o abriga. A tina preparada por Prahka Lasa para a transferência do eu de Edwina (que servirá de “receptáculo para sua força vital” de acordo com Hoskins), assim como o balde e a jarra em que ela acaba momentaneamente — todos recipientes — parecem ser a materialização literal dessa imagem. O corpo como um recipiente para o eu, um objeto material estático e inanimado, portanto. No experimento mental de Williams, o exercício de imaginação *pode* parecer exequível exatamente porque tomamos a troca de corpos como se fosse meramente uma troca de alojamentos.

All of Me também procuraria implodir a imagem que é seu ponto de partida, mas com uma diferença — o filme pareceria mostrar que é possível completar o exercício de imaginação de Bernard Williams¹³. A

¹³ “A película mostra de fato que é possível imaginar o cenário que Williams diz que não se pode simplesmente por usar a voz de um ator quando a boca do outro ator está se movendo para registrar a presença da mente do primeiro ator no corpo do segundo” (WARTENBERG, 2016, p. 435). Não é bem assim. Primeiro, como o cenário de *All of Me* não é o mesmo do experimento mental (como assinalado pelo próprio Wartenberg), imaginar o cenário do filme não é estritamente imaginar o cenário de Williams, mas antes — e apenas — sua premissa. Não obstante, esse cenário parece facilmente imaginável dado como sua premissa seria representada no filme. Segundo, a dublagem como a descrita nunca ocorre em momento algum do filme — Steve Martin (ou qualquer outro ator) nunca é dublado com a voz de Lily Tomlin. Ou temos o *voice over* da atriz, ou temos o ator cujo personagem “hospeda” Cutwater interpretando sua presença por expressar-se diferentemente do que vinha fazendo, por exemplo, com uma voz em falsete (no caso de Steve Martin e Jason Bernard) ou simplesmente de

sequência crucial para essa aproximação seria a sequência da “disputa” logo após Edwina “mudar-se” para o corpo de Cobb. Smith presta atenção a um detalhe da sequência — a maneira como Steve Martin representa a presença de Edwina Cutwater por meio de expressão (voz e linguagem) corporal *caricaturalmente* feminina. É aqui que *All of Me* exploraria uma dimensão implícita no experimento mental ao mesmo tempo em que — e *exatamente porque* — iria além dele: “essa é a cena em que a comédia física implícita no experimento mental se estabelece” (SMITH, 2006, p.36). A dimensão cômica estaria em imaginar o alegadamente inimaginável, que não se estabeleceria no experimento mental de Williams ele para diante de um suposto limite quase lógico. A caricatura de feminilidade performada por Steve Martin seria o análogo da maneira com que o imperador se manifestaria no corpo do camponês¹⁴, e vice-versa:

a única maneira com que o corpo de Cobb pode dar expressão à mente e caráter de Cutwater é através de gesto caricatural. Em outras palavras, se olharmos para a película atrás de uma resposta implicada à questão de Williams, concernente às perspectivas de uma mente deslocada expressando-se em um corpo

maneira empolada (no caso de Victoria Tennant, ao final). Note-se também a confusão daquilo que Wartenberg diz (porque certamente não incorre nela ao ver filmes). Nós realmente ouvimos Lily Tomlin em *voice over*, mas ficcionalmente quem fala (em voz baixa, como se diz) é Edwina Cutwater. Não é a mente de Lily Tomlin que está no corpo de Steve Martin, mas a mente de Cutwater no corpo de Roger Cobb. Steve Martin simultaneamente representa Cobb e a presença de Edwina no corpo de Cobb. Essa maneira confusa de expressão diz muito sobre a corporeidade como que parasitária dos personagens cinematográficos (e a gramática de como falamos deles), mas não entraremos muito em detalhes sobre isso no artigo.

¹⁴ Como bem observado por Murray Smith, o contraste imperador-camponês é replicado no filme pelo fato de Edwina ser uma rica herdeira e Cobb, um advogado filho de um barbeiro (cf. SMITH, 2006, p. 36). Edwina chega a chamar Cobb de camponês em duas ocasiões: quando o enxota da mansão com uma taça arremessada (“E nem pense em voltar, seu camponês!”), em tom sério, e quando revela sua presença no corpo de Wattell, em tom jocoso, em auto-paródia.

Seria *All of Me* um filme dualista?

alheio, a resposta é: “imperfeitamente, e com dificuldade” (SMITH, 2006, p.36)

A sequência inicia com a queda da tina de transferência do escritório de advocacia direto na cabeça de Cobb. É como se o eu de Edwina tivesse sido despejado de um recipiente (a tina) para outro (o corpo de Cobb) — ou como se Edwina tivesse sido despejada de uma morada e passasse a compartilhar outra já “habitada”. Se o corpo fosse meramente recipiente para o eu, então o eu poderia mudar de recipiente sem problema algum, até mesmo indefinidamente — seria como mudar de alojamento. A absoluta maleabilidade do eu implicada por essa imagem parece ser representada no filme quando, mais adiante, Edwina “ocupa” o balde e a jarra. Não é o que vemos aqui, todavia.

O eu de Edwina não se adapta como água ao recipiente que seria o corpo de Cobb. Os gestos caricaturais aos quais se vê reduzida evocariam a incongruidade entre a mente de Cutwater e o corpo de Cobb — “o ‘encaixe’ desajeitado de uma mente em um corpo alheio” (SMITH, 2006, p.37). A sequência posterior do julgamento espelharia nesse sentido aquela da “disputa”. Steve Martin faz uma performance caricaturalmente masculina de Edwina tentando passar-se por Cobb ao tentar imitar como seria sua expressão (linguagem e voz) corporal. Aqui, não é apenas um eu desajustado tentando expressar-se, mas é um eu desajustado tentando ocultar seu desajuste por expressar (dissimular) um ajuste inexistente — o resultado é catastroficamente cômico. Como descreve Smith, “na cena do tribunal, nós vemos a mente ‘deslocada’ (de Cutwater) imitando a mente ‘nativa’ (“*home*”) enquanto a última está inconsciente” (SMITH, 2006, p.37). Atentemos para o interessante (e revelador) ato falho de Smith ao dizer que Edwina imita a *mente* de Roger Cobb ao tentar imitar sua linguagem corporal. A importância disso será revelada na quarta seção. *All of Me* parece mostrar que, *mesmo* nessa situação de desajuste como representada nessas duas sequências, situação que está longe de ser aquela usual para seres corporificados como nós, o corpo participaria constitutivamente da expressividade do eu. O filme apontaria o que Murray Smith chama de “significação ‘positiva’ do corpo à identidade

pessoal — o corpo como veículo expressivo da identidade” (SMITH, 2006, p.37)¹⁵.

Mas essa não seria a última palavra *All of Me* sobre o assunto. Ele também parece problematizar exatamente essa significação positiva atribuída ao corpo através de uma espécie de retorno da imagem implodida. É nessa linha que vai a interpretação de Murray Smith da sequência do “branquelo miolo mole”, assim como da situação de Edwina *antes* de “cohabitar” o corpo de Cobb. Nessa sequência, Wattell ameaça Cobb jocosamente de que vai contar ao mundo que ele é um branquelo miolo mole por abandonar o jazz. Cobb diz ao amigo que não deveria chamar outras pessoas assim, especialmente quando ele mesmo é branco (Wattell é visivelmente negro). O jazzista em seguida toca no sax um trecho de Auld de Lang Syne em tom choroso, e exclama: “Oh, meu Deus, eu sou [branco] mesmo!”. Essa sequência abordaria uma certa desconexão entre a identidade corporal de Wattell e aquele de seu eu: “embora ele seja negro (*black*), ele próprio não tem acesso a, nem evidência de, essa parte de seu ser físico a partir da qual a noção social de ‘negritude’ (*blackness*) é construída. Pode muito bem ser uma ficção no que lhe diz respeito” (SMITH, 2006, p.37) Por ser cego, o jazzista não pode ver a cor de sua pele, o aspecto fenotípico que fundaria seu reconhecimento social como negro. As pessoas lhe reconheceriam como negro, mas ele mesmo não poderia se reconhecer assim (ele não é capaz de se *ver* negro). Um aspecto de sua identidade corporal (sua etnia) lhe escaparia. A piada de Cobb parece apontar que, na perspectiva da primeira pessoa, Wattell *não* teria

¹⁵ *All of Me* parece parodiar a imagem rejeitada do corpo como recipiente durante a breve estadia de Edwina no balde d’água. Após tentar se comunicar com ela, Steve Martin (ou seria Roger Cobb?) olha para a câmera, e exclama desconcertado: “Eu estou falando com um balde!”. Seu desconcerto representa a possibilidade permanente no cenário dessa imagem de que nossa comunicação não alcance um eu, mas meramente um recipiente. Como saber se realmente o corpo-repente está “habitado” por um eu ou não? Como saber que não estou falando com um balde glorificado? Essa pergunta parece traduzir intelectualmente, por meio da imagem do corpo como recipiente (uma imagem cética sobre outras mentes, diga-se de passagem), a possibilidade bastante concreta (e angustiante) de nossa comunicação não ser bem sucedida, de não conseguirmos alcançar significativamente outro eu, isto é, de não conseguirmos nos conectar a outra pessoa.

como *saber* que é negro — ou que *não* é branco. A expressão de seu eu através do corpo se daria *a despeito* desse aspecto étnico. Sua inacessibilidade como que alienaria o eu de Wattell desse aspecto de sua identidade corporal. Eis que a imagem do corpo recipiente insidiosamente retorna. Ela parece dar conta da disparidade entre as perspectivas de primeira e terceira pessoa. De “dentro”, Wattell não consegue determinar se é branco ou negro, porque (eis o pulo do gato) seu eu *não* seria nem um nem outro. É apenas “de fora”, na perspectiva de terceira pessoa que uma etnia seria atribuída a ele, porque (o pulo do gato!) etnia só diria respeito a algo de externo ao seu eu — ao seu corpo. É como se Wattell estivesse em um caixa fechada, sem orifícios, e não pudesse identificar-lhe a cor, mas somente outros eus poderiam a partir de suas caixas, essas sim com aberturas. Nesses termos, a cor de sua pele contribuiria tanto para a expressão de seu eu quanto a cor de um tanque contribuiria para o tanquista dispará-lo — em nada.

A situação de Edwina questionaria ainda mais claramente o papel positivo do corpo como veículo expressivo. Ela decide “se mudar” para outro exatamente porque seu corpo “original” *não* era suficiente para expressar quem ela era. Apesar de “uma vida inteira acorrentada por fragilidade e saúde debilitada, cadeiras de roda e leitos de inválidos”, como ela mesma diz, o que deseja realmente é viajar, cavalgar, dançar, atividades que demandam um corpo saudável. Seu corpo doente *limita* suas possibilidades de ação — e tudo o que ela mais quer, ela não pode. É como se *seu corpo* estivesse interposto entre *ela* e seus propósitos, como uma pedra no meio do caminho. Ao invés de um aspecto de seu corpo não ser corporificado na expressão de seu eu, como no caso de Wattell, o corpo de Edwina como um todo não apenas *não* contribui para essa expressão, mas positivamente *prejudica-a* a ponto de quase *impedi-la*. A imagem do recipiente retorna ainda mais forte. O corpo de Edwina é como uma caixa que aprisiona seu eu. A caixa possui aberturas que permitem divisar o que outros eus podem fazer com as suas, mas ela mesma é tão pesada que não permitiria Edwina efetivamente fazê-las. O corpo de Edwina é como aquelas cruéis caixas mongóis¹⁶ (reais ou não) em que o condenado era

¹⁶ A célebre fotografia de uma mulher encaixotada aparece no volume 41 da *National Geographic*, de 1922, na p. 472. Lê-se em sua legenda: “uma mulher mongol condenada à morte por inanição”.

trancado para morrer de inanição. Não seria de estranhar (dada sua dramaticidade) se Edwina se visse como *condenada* a seu corpo. A moral, segundo Murray Smith, seria que “em ambos os casos, há discórdia, ao invés de integração, entre o eu interior e o eu corporal” (SMITH, 2006, p. 37). Sua afirmação é exagerada. Não haveria integração plena de corpo e do eu no caso de Wattell, mas não parece correto dizer que ocorreria seu oposto (des-integração). Mais acertado seria dizer que nos dois casos *não* haveria a integração plena, mas haveria uma integração *quase* plena com Wattell, cujo corpo seria *sobretudo* um veículo positivo de expressão, e des-integração com Edwina, cujo corpo seria *sobretudo* um impedimento à expressão de seu eu.

Apesar de compartilharem a mesma premissa — presumivelmente a imagem do corpo como recipiente do eu — o experimento mental de Williams e aquele cinematográfico implodem-na de maneira diferente. Williams pretende que seu experimento mental seja no final das contas inimaginável. A falta de êxito desse exercício revelaria que a imagem do corpo como recipiente seria, mais do que falsa, inconcebível. Quando pressionados para distinguir o eu de um ser humano de seu corpo — como no caso do experimento mental fracassado — chegaríamos a um ponto que não saberíamos mais o quê distinguir¹⁷. No caso de *All of Me*, o experimento mental é levado a cabo, mas com uma espécie de reviravolta. A imagem do corpo como recipiente parece pressupor uma exterioridade do corpo em relação ao eu. Tal como mais adiante a água que aloja Edwina pode estar tanto no balde quanto na jarra (ou mesmo no estômago de Wattell), há uma certa contingência na relação do eu e do corpo. Não há nada que faça deste corpo que (presentemente) aloja o eu o corpo *do* eu, tal como nada faria este balde ou esta jarra que porventura contenham uma porção d’água o balde ou a jarra *da* água. O corpo *de Cobb* não é o corpo *de Edwina* — ela não está em *seu* corpo. Isso revelaria, por contraposição, o ajuste que ordinariamente teríamos com nossos corpos, uma intimidade que vai de encontro a tal imagem. As duas sequências mencionadas recusariam a imagem do corpo como recipiente. Só que *All of Me* não para aí. Através de Edwina acamada e da sequência do “branquelo miolo mole”,

¹⁷Cf. WILLIAMS, 1999, p. 11.

Seria *All of Me* um filme dualista?

o filme parece aceitar a imagem implodida. Ou seja: o filme parece aceitar e negar a imagem do corpo recipiente.

Murray Smith conclui sua consideração sobre *All of Me* com a sequência da dança final. O intérprete reage ao retorno da convenção do espelho após Edwina “mudar-se” para o corpo de Terry Hoskins. Segundo ele,

Essa é uma conclusão paradoxal. Por um lado, a película parece insistir na centralidade de um corpo particular (de Tomlin) à mente de Cutwater (é difícil imaginar Tennant dançando com o exato tipo de ludicidade inconvençãoal [*free-form playfulness*] que caracteriza os movimentos de Tomlin). Por outro lado, a película estabeleceu, via a convenção do espelho, que a mente de Cutwater (ou “alma”, como poderíamos muito bem dizer aqui) persiste na sua forma original mesmo quando habita outro corpo, a mente original manifestando-se nos reflexos vistos no espelho. O paradoxo, assim, reside no fato de que a alma persistente de Cutwater só pode ser representada através de seu corpo! A película parece comprometida, assim, tanto com dualismo quanto com fisicalismo monista. Pode-se dizer ainda que se baseia no paradoxo *da identidade pessoal*: identidade pessoal ao mesmo tempo exige, e ainda assim é independente de, o corpo. Ou, pelo menos, *All of Me* dá expressão às inconsistências em nossas suposições sobre identidade pessoal que esse paradoxo, como o enunciei, resume e condensa. (SMITH, 2006, p.38).

É a presença desse paradoxo que marcaria definitivamente a diferença de *All of Me* em relação ao experimento mental de Bernard Williams. O experimento mental filosófico visaria ao esclarecimento conceitual por dissolver uma confusão sobre identidade pessoal. Seu papel seria primariamente epistêmico¹⁸ — tanto que suas consequências cômicas não são sequer desenvolvidas. Caso a proposta do filme fosse essa, então ele

¹⁸ Cf. SMITH, 2006, p.36.

não pareceria realizá-la muito bem. Afinal, ao invés de dissolver uma confusão conceitual, ele parece incorrer em uma! Só que o papel do experimento mental cinematográfico não seria esse: “a meta primária da película é elaborar as ramificações cômicas de sua premissa ‘filosófica’” (SMITH, 2006, p.39). Seu papel seria primariamente artístico (cômico), o que não exclui uma dimensão epistêmica. Nós podemos pensar filosoficamente a partir do filme, mas essa possibilidade é secundária. Se para fazer rir é preciso incorrer em (o que é avaliado como) uma inconsistência conceitual — comprometer a “lógica’ do problema filosófico”, (SMITH, 2006, p.39) — então que se incorra! Há uma dinâmica que escapa se a entendemos como um endosso simultâneo de teses. A complexidade artística não seria suficientemente apanhada de um ponto de vista epistêmico. A alegada inconsistência na verdade seria “a unificação ou um manter-em-equilíbrio (*holding-in-balance*) [...] de atitudes ou significados contrastantes” (SMITH, 2006, p.40). Murray Smith chama essa complexidade de *ambiguidade* usando um vocabulário da Nova Crítica. Ignorando o aspecto técnico dessa terminologia, podemos pensar essa ambiguidade em analogia a figuras ambíguas como como o pato-coelho ou o cubo de Necker. Dependendo de quais detalhes focarmos nossa atenção nessa figura ou de qual parte interpretarmos como o topo do cubo, veremos um pato ou um coelho, assim como um cubo com uma certa orientação espacial. Uma obra de arte é ambígua mais ou menos dessa maneira. Caso prestemos atenção em certos elementos, um certo significado emergirá; em outros, outro. Há uma dimensão ineliminavelmente experiencial da obra de arte tal como nesse tipo de figura. Entender que esta é uma figura ambígua entre pato-coelho é em parte experimentar a mudança de aspecto (ver pato, ver coelho, etc.). Ora, analogamente — e por conta disso — a obra de arte resistiria à paráfrase “em termos claros e inequívocos” (SMITH, 2006, p. 40). *All of Me* quando posto nesses termo sustentaria simultaneamente um monismo fisicalista e um dualismo, mas isso não faria jus a dinâmica do filme, que faria seu espectador encarar a relação de corpo e eu ora de uma maneira, ora de outra, mantendo um equilíbrio entre as duas maneiras quase como uma corda tensionada. Tal tensão seria “uma dramatização compacta de nossas intuições conflitantes sobre o lugar do corpo na identidade pessoal” (SMITH, 2006, p.40). Tentar colocar essa tensão em termos claros e

inequívocos, como supostamente se faria em filosofia, seria perdê-la de vista.

3. Avaliação crítica da leitura de Murray Smith

Apesar das leituras das sequências da “disputa” e do “branquelo miolo mole” já apontarem para uma tensão interna a *All of Me*, Murray Smith coloca o peso de sua análise na conclusão: “a conclusão da narrativa [é] uma questão da lógica interna da película” (SMITH, 2006, nota 14, p. 41). A conclusão revelaria uma “lógica interna” paradoxal. É por isso que o filme é arregimentado em sua argumentação sobre a leitura filosófica de filmes: a fim de mostrar que sua paradoxalidade (ou ambiguidade) escaparia a uma leitura filosófica. O problema dessa estratégia é que é realmente difícil entender a alegação mesma de que o final de *All of Me* é paradoxal.

A oposição entre a centralidade do corpo de Lily Tomlin à mente de Edwina e a convenção do espelho, que representaria a persistência da mente de Edwina mesmo em outro corpo, não parece fazer muito sentido. Em primeiro lugar, a centralidade do corpo da *atriz* em relação à mente da *personagem* não corresponde à significação positiva do corpo como veículo expressivo conforme estabelecida. No mundo do filme, é o eu do *personagem* que se expressa através do corpo do *personagem* (e não através daquele do ator). Nós temos acesso a mentes ficcionais através da expressão (voz e linguagem) corporal de atores diante da câmera. Personagens de cinema são o tipo de entidades que vêm a ser através da performance *corporal* dos atores que os interpretam. Mas algo ocorre a mais quando esses atores são *estrelas*. Estrelas de cinema marcam seus personagens com sua individualidade (Rick Blaine é Bogart), de modo que o personagem “contaminado” pela estrela torna-se uma referência na ocasião de outro ator vir a interpretá-lo. Um exemplo paradigmático dessa contaminação é o caso do personagem James Bond. Há tantos Bonds quanto atores que o interpretam — comparamos o James Bond de Daniel Craig com aquele de Pierce Brosnan, e assim sucessivamente. Ora, algo parecido, mas em menor grau, acontece em *All of Me*. Uma vez que Lily Tomlin é uma estrela de cinema, sua interpretação marca indelevelmente

a personagem Edwina Cutwater com sua individualmente. Nós passamos muito naturalmente a mesurar as interpretações posteriores da mesma personagem por Steve Martin, Jason Bernard e Victoria Tennant contra a performance de Tomlin. A atriz em sua performance corporal serve como foco para as demais performances. A centralidade do corpo mencionada por Murray Smith, deste modo, não parece uma insistência *deste* filme, mas algo comum a *qualquer* filme com estrelas — se uma estrela interpreta um personagem primeiro, então quem o interpreta depois será comparado naturalmente com quem interpretou primeiro (e aí desse segundo se não estiver à altura do primeiro!). Esse é um ponto de ontologia do cinema que Murray Smith chega muito perto de reconhecer. Ele considera que o retorno da convenção do espelho em parte deve-se ao “poder da estrela”, como um fator externo¹⁹.

Em segundo lugar, a persistência do eu de Edwina se dá não apenas pela convenção do espelho, mas também pelo *voiceover* — ou seja, pelos dois modos de expressão corporal pelos quais um ator interpreta um personagem. A mente de Edwina permanece a mesma porque a expressão corporal que a institui, aquela de Lily Tomlin, continua a mesma. É porque sua performance pontua aquela de outros atores que o espectador entende muito facilmente que é a mesma personagem, ainda que “manifestando-se” em outros corpos. Como a maior parte do tempo em cena de Lily Tomlin é nos espelhos ou como uma voz, *All of Me* afirmaria a centralidade do corpo de Tomlin para a mente de Cutwater *através* da convenção do espelho e do *voiceover*. Quer dizer, o que Murray Smith apresenta como lados em *oposição* na verdade são o verso e o reverso da *mesma* moeda. Além do mais, ele parece pretender que esses lados supostamente opostos corresponderiam ao endosso do filme a um fisicalismo monista e a um dualismo, respectivamente. Mas por que a centralidade do corpo do ator em relação ao personagem que interpreta seria uma forma de comprometimento não apenas desse filme, mas de *qualquer um*, com a tese de que *só* existiriam substâncias físicas? Será fiel à experiência do espectador dizer que ele encara os personagens com que está emocionalmente envolvido como objetos materiais (*coisas*), apenas porque expressão corporal lhe seria suficiente para acessar estados mentais

¹⁹ Cf. SMITH, 2006, p. 41, nota 14.

ficcionais? Isso não seria dizer, para adotar jargão de Strawson em *Liberdade e Ressentimento*, que o espectador sustenta uma atitude objetiva em relação a eles, em desacordo com uma atitude de envolvimento? Quer dizer, para explicar o envolvimento do espectador — toda uma gama de emoções com conteúdo moral²⁰ —, apelar para um suposto monismo fisicalista, ato contínuo eliminaria as condições para entender esse exato envolvimento! Será que isso não seria fazer pouco caso do corpo humano? Será que isso não seria fazer pouco caso do cinema?

Na mesma linha, por que a convenção do espelho se comprometeria com a persistência do eu de Edwina como a persistência de uma substância imaterial, sua alma?²¹ O espelho não nos mostra exatamente linguagem corporal — e o *mesmo* corpo expressando-se? Ele parece sugerir, ao invés, a persistência do eu pela persistência do corpo! Além do mais, por que essa convenção suporia a existência de duas substâncias, corpo e alma? Veríamos nós duas *coisas* porque vemos Steve Martin em frente ao espelho e Lily Tomlin refletida em sua superfície? Mas isso não seria tratar Cobb apenas como corpo, enquanto Cutwater seria apenas alma? E a alma de Cobb? Não a veríamos, mas apenas linguagem corporal? Mas qual seria a diferença da imagem de Lily Tomlin no espelho, *após* a morte de Cutwater, e aquela da atriz *antes* da morte da personagem? Não lhe vemos mais os pés, o que faria de Cutwater uma espécie de *yurei* (fantasma japonês)? *All of Me* não usa recursos cinematográficos típicos na manipulação da

²⁰ Personagens — pessoas ficcionais —, embora habitantes de um mundo ficcional do lado de lá da tela, parecem ser alvo do mesmo tipo de juízos e atitudes que dirigimos a pessoas do lado de cá da tela. Nossas reações emocionais ao seu destino ficcional parecem se encaixar perfeitamente na seguinte descrição de Strawson da atitude de envolvimento:

“A atitude objetiva pode ser emocionalmente matizada de muitas maneiras, mas não de todas as maneiras: ela pode incluir repulsa ou medo, pode incluir piedade ou inclusive amor, ainda que nem todas as classes de amor. Mas não pode incluir a gama de atitudes e sentimentos reativos que são próprios ao envolvimento e à participação nas relações humanas interpessoais com outros; não pode incluir o ressentimento, a gratidão, o perdão, a ira ou o gênero de amor que dois adultos sentem às vezes, reciprocamente, um pelo outro (STRAWSON, 2015, p. 253)”.

²¹ Incidentalmente, os eus em *All of Me* são tão imateriais que chegam a dormir (em uma das sequências de sedução de Cobb, é Edwina quem dorme. Na sequência do tribunal, é Cobb), e sentir excitação sexual (as comichões de Edwina).

imagem de Lily Tomlin para sugerir alguma diferença no estado (metafísico?) do eu de Edwina, como uma aura distintiva, uma semitransparência ou fazê-la “atravessar” outros objetos. Se nós vemos no espelho a alma de Cutwater — ou Cutwater enquanto substância imaterial —, então nós vemos a alma de todos os personagens, — ou todos os personagens enquanto substâncias imateriais. Não há diferença *alguma* entre o que vemos emoldurado pelo espelho e o que vemos emoldurado pelo próprio *frame* cinematográfico. Há quem defenda algo parecido²². A sequência final da dança parece enfatizar não apenas a corporeidade de Lily Tomlin enquanto estrela, mas a linguagem corporal central à performance cinematográfica. Se essa conclusão de *All of Me* revelaria a lógica interna do filme, então ela teria a ver com corporeidade e linguagem corporal. É preciso revisitar as sequências analisadas por Murray Smith.

Sua análise da sequência da “disputa” atenta para o estilo caricatural de atuação de Steve Martin em uma performance de feminilidade, que se repetiria também na sequência do tribunal, só que agora como performance de masculinidade. O intérprete também oferece uma explicação para isso — o desajuste de Edwina no corpo de Cobb, o que faria da expressão de seu eu bastante dificultosa. Mas a leitura de Smith deixa de lado certos detalhes importantes de *All of Me* em sua formulação. Em uma das circunstâncias em que Cobb é seduzido por Terry Hoskins, o advogado pede a Edwina que *fantasie*. Sua resposta em *voiceover* (“Oh, ok. Sou boa nisso”), assim como *aquilo* que imagina (Clark Gable sem camisa, o elenco inteiro de *Gone with the Wind* se esfregando), revela muito sobre ela. Suas referências e modelos (seu imaginário) parecem ser pautados pelo cinema clássico hollywoodiano. Não deixa de ser estereotipado acusar o cinema clássico de perpetuar estereótipos de raça e de gênero, mas quem assiste a produções típicas (ou seja: *não* as melhores) sabe quão verdadeira

²² Segundo Colin McGinn, a mente do espectador do cinema faria associações para entender aquilo que está vendo na tela. A principal associação que faria é com “a ideia de corpo desmaterializado. Esse corpo pode ser visto (embora não tocado), e tem um tipo de presença espacial. É o tipo de corpo que nós associamos com fantasmas e anjos, aparições de um tipo ou de outro, presenças espectrais em forma humana. Essa é a ideia do corpo humano com o recheio material retirado dele, transformado em algo impalpável [...] a imagem cinematográfica de uma pessoa é análoga a essa noção de corpo espiritual ou desmaterializado (MCGINN, 2005, pp. 69-70)”.

é essa acusação²³. Não parece coincidência *demais* que a personagem cujo eu encontraria expressão caricatural (*demasiadamente* feminina ou *demasiadamente* masculina) em um corpo alheio seja exatamente aquela cujas referências sejam estereotipadas — e caricaturais? Murray Smith parece ignorar que, mesmo *antes* da “mudança”, os gestos de Edwina *são* afetados e pouco espontâneos (ou seja: *teatrais* no pior sentido). O próprio modo de expressar-se de Edwina, como ouvido em *voiceover* — algo que, aliás, *não* seria prejudicado pelo estranhamento do eu em seu “novo” corpo — é empolado e artificial. Não parece ser um suposto estranhamento do eu em um corpo estranho o que explicaria a caricatura dos gestos de Edwina, mas sim um traço mais ou menos permanente de seu caráter que encontra expressão corporal (não importando o corpo “habitado”).

Não parece haver um ganho filosófico com essa maneira alternativa de compreensão — ela parece reduzir um ponto geral sobre expressividade do eu a uma questão idiossincrática (afinal, Edwina expressar-se do jeito que se expressa é um problema *só* dela). Mas ela permite compreendermos *como* o corpo pode ter a significação positiva atribuída por Murray Smith. Edwina expressa-se dessa maneira caricatural porque *aprendeu* a expressar-se assim. Ela segue modelos hollywoodianos que ela precisou assimilar e corporificar mediante *prática* — com o exercício de *habilidades*. Edwina, como todos nós, passou por um longo (e esquecido) aprendizado para desenvolver as habilidades sensório-motoras necessárias para expressar-se corporalmente. Nesse ponto, *All of Me* parece estar apontando para uma inflexão sócio-cultural dessa expressividade. Em ambas as sequências mencionadas, o que parece estar em jogo é que nós não seguimos os modelos hollywoodianos para nos portar corporalmente no dia-a-dia, o que mostra que essa inflexão não está apenas na origem dos modelos para essa expressividade, mas também em sua avaliação. Na sequência do tribunal, Edwina tenta imitar um modelo de masculinidade bastante cinematográfico, mas demonstra sua *falta* de prática nisso²⁴ (o que acentua *ainda mais* o caricatural de seus gestos já

²³ Há exceções, como o belíssimo *Little Foxes* (dir. William Wyler, 1941), em que os personagens negros são a consciência moral do filme. Mas a exceção confirma a regra, infelizmente.

²⁴ De acordo com Wartenberg:

caricaturais). Já na sequência da “disputa”, seus gestos caricaturalmente femininos parecem fluir sem esforço, porque Edwina já havia assimilado (literalmente) durante toda uma vida um repertório de habilidades sensório-motoras para tanto. O desenvolvimento desse repertório é transmitido socialmente, envolvendo certas maneiras culturalmente determinadas de se fazer coisas. Quem não faz coisas da maneira que ordinariamente são feitas destoa dos demais. É o caso de Edwina. Ainda assim, sua expressão não nos é de todo estranha, porque remete às performances corporais dos atores com que estamos todos acostumados (como que “desde sempre”). Edwina expressar-se assim não chega a ser inapropriado, mas também não é (e está longe de ser) apropriado. Há toda uma escala. O fato de Schuyler ter associado funerais com sexo após tantos casos extraconjugais com viúvas (“apenas ir a um funeral me dava uma ereção”, diz ele) o coloca em um dos extremos dessa escala, e aí está a piada: sua expressão corporal é *inteiramente* inapropriada — assim como idiossincrática — para o contexto lutuoso.

Levar em conta que expressão corporal envolveria um conjunto de habilidades é levar a sério a imagem implícita na própria explicação de Smith do que seria a significação positiva do corpo — o corpo como *veículo*

“As engraçadas excentricidades da comédia física paródica de Martin demonstram que uma consciência de mulher não pode encontrar um lar adequado em um corpo de homem. Ao fazê-lo, a película sustenta um ponto relacionado com aquele que Williams faz, embora sobre gênero. Ao apresentar as tentativas de Cobb de agir como uma mulher, e aquelas de Cutwater de agir como um homem, satiricamente usando estereótipos de gênero, a película demonstra que o gênero é registrado no corpo, e não é apenas uma ideia ou fato biológico, porque a consciência de uma mulher não pode ser transferida para o corpo de um homem sem dificuldades (WARTENBERG, 2016, pp.435-36)”.

Wartenberg parece tornar o filme como adiantando um ponto quase essencialista sobre uma suposta “consciência de mulher” — uma mulher não poderia de modo algum se expressar em um corpo masculino. Mas *All of Me* sustentaria isso, de fato? Creio que não. Edwina não teve tempo suficiente para dominar habilidades sensório-motoras de modo a aprender manipular o corpo de Cobb de maneira culturalmente tomada como masculina. O filme não parece barrar a possibilidade de que ela poderia ter aprendido isso com o tempo. Ademais, a memória de Wartenberg do filme falha — em nenhum momento Cobb tenta se passar por mulher.

expressivo. A imagem do corpo como veículo²⁵, aliás, aparece no próprio *All of Me*. Há um paralelismo inexplorado entre a sequência da “disputa”, em que vemos Cobb andando ou *tentando* andar sem conseguir coordenar suas pernas (afinal, cada uma está sob o controle de um eu diferente), e a sequência em que Edwina (alojada em Cobb) tenta dirigir um carro igualmente sem muito sucesso (tentando coordenar o braço e o pé sob seu controle no volante e nos pedais, respectivamente?). É como se o eu dirigisse o corpo como um motorista dirige um carro²⁶ (carros não se

²⁵ A imagem do eu como motorista no carro do corpo tem seu análogo na imagem da filosofia antiga da alma como o capitão do navio do corpo. Peter Hacker considera, seguindo David Ross, que Aristóteles recusaria tal imagem no *De Anima* (cf. HACKER, 2010, nota 15, cap.1, p. 41), porque “mente e corpo estão intimamente ‘mesclados’, pois não se está ‘em seu corpo’ como um marinheiro em um navio — sente-se o impacto do mundo no seu corpo sob a forma de sensações e aparentes percepções; não se faz necessário examinar o próprio corpo como o marinheiro tem que examinar seu navio para descobrir como ele é afetado” (HACKER, 2010, p.36). Hacker parece desconsiderar que não apenas existem marinheiros, mas marinheiros bons ou maus, marinheiros experientes ou inexperientes. Ser marinheiro é uma questão de ter dominado certas habilidades. Mas será que o marinheiro experiente precisaria examinar seu navio para descobrir como ele é afetado? Sua experiência não poderia ser entendida justamente como não precisar fazer isso? O navio não seria transparente para ele — como o corpo costuma ser para seres humanos adultos — ao contrário de para marinheiros de primeira viagem e para seres humanos filhotes? Além do mais, há controvérsia se Aristóteles recusaria a imagem, ou antes a endossaria. De acordo com Theodore Tracy (cf. TRACY, 1982 p.111), a imagem seria usada por Aristóteles para introduzir o aspecto da alma como causa eficiente de mudanças no organismo (em contraste com aquele que vinha tratando, da alma como forma ou entelúquia do corpo). A alma se relacionaria com o corpo como o navegante com o navio. Paralelamente, em diversos escritos do Estagirita, corpos de animais humanos e não-humanos, assim como suas partes, são comparados com navios e suas partes (cf. TRACY, 1982, pp. 102-3), o que poderia antecipar a consequência inesperada da analogia da mente como motorista. Mais ainda, uma vez que comparações valem nos dois sentidos, talvez a comparação de navios com corpos antecipe a ideia de Maxine John-Sheetstone do corpo como um modelo semântico para ferramentas (Cf. JOHN-SHEETSTONE, 2011a, p. 149).

²⁶ Uma outra película que parece fazer uso da imagem do corpo como veículo é a animação *Ratatouille* (2007, dir. Brad Bird). Seu protagonista é Remy, um rato que

movem — ainda — sem seus motoristas). O aspecto central da história do filme advém de uma consequência inesperada dessa comparação — carros podem levar caronas. Caronas podem interferir na direção do carro. Na sequência da “disputa”, Edwina querer ir para um lado e Cobb para o outro seria o análogo de um carona disputar o volante com o motorista. Caronas também podem dirigir pelo motorista caso esse caia no sono, o que corresponde no filme ao fato de, durante o julgamento, Edwina assumir controle total do corpo enquanto o eu de Cobb dorme. Essa imagem pode ganhar uma ênfase dualista (motoristas são distintos de seus carros, mesmo se estivessem inexoravelmente “acoplados” a eles)²⁷.

A ênfase que nos interessa aqui depende uma consequência ainda mais inesperada dessa imagem. *Aprendemos* a dirigir veículos, e o exercício de nossas habilidades de direção refletem e corporificam um contexto sócio-cultural mais amplo. Por exemplo, há países em que o volante fica

não consegue ficar longe da cozinha — não por ser gourmand (guloso), mas por ser gourmet. O problema é que os seres humanos não lhe dão muita oportunidade para exercer seu talento culinário por conta de sua espécie. Por isso, Remy só consegue pôr as mãos na massa através de Linguini, um rapaz desastrado e uma nulidade na cozinha. É aqui que a imagem do corpo como veículo aparece na animação. Remy é capaz de manipular o corpo de Linguini por meio de seus cabelos. Ao puxar certos fios de certa maneira, o ratinho provoca um movimento involuntário no corpo do rapaz. Há toda uma sequência em que Remy vai aprendendo por tentativa e erro a correlação entre os puxões de cabelo e os movimentos de Linguini, de modo a tornar-se capaz de realizar os movimentos manuais mais delicados na preparação de iguarias. Com essa sequência, *Ratatouille* parece dar a mesma ênfase que *All of Me* ao aprendizado de habilidades sensório-motoras. A animação literaliza a ideia de manipulação do corpo — Remy usa suas pequenas mãozinhas para mexer o corpo de Linguini. Poderíamos fazer uma leitura dualista da relação entre Remy e Linguini, como se Remy representasse um eu homúnculo (ou fantasma), e Linguini um corpo máquina. Remy montado na cabeça de Linguini literalizaria a ideia de fantasma na máquina (ou sobre ela). Em certo momento da película, o rapaz revolta-se e diz que não é um títere, e que o rato não é seu titereiro. Por sua revolta levar à catástrofe e ser provada equivocada, é como se a película ela mesma recusasse essa interpretação dualista.

²⁷ “[A trama de *All of Me*] traz à tona o ponto interessante de que não há razão alguma na visão dualista de porque deveria haver apenas uma mente associada com um corpo particular. A ocupação múltipla é inteiramente possível” (FALZON, 2002, p.62).

no lado direito do carro, e conduz-se à esquerda, e esse simples fato faz toda a diferença em termos de habilidades. Somos motoristas mais ou menos habilidosos. Para alguém que não saiba ou não consiga dirigir, um carro não é muito mais do que uma caixa glorificada. Podemos antever a dissolução da tensão interna que Murray Smith julgou ver em *All of Me*. O corpo como um veículo que não consigo dirigir (tetraplegia?) ou que não consigo dirigir muito bem — ou seja: que não consigo assimilar à realização de meus propósitos —, é *como um recipiente* — ou seja: um objeto material. Não precisamos encarar a situação de Edwina como oferecendo uma contraposição à imagem do corpo como veículo. Ela pode ser vista como uma *exploração ulterior* da mesma: não apenas aprendemos dirigir veículos, mas veículos podem “nos deixar na mão” e falhar, revelando sua independência de nós — a sua materialidade. A imagem do corpo como veículo chama a atenção para o fato de que em contextos ordinários de atividade irrefletida (*absorbed coping*), nosso corpo é-nos transparente, *assim como* veículos e outras ferramentas que nos abrem possibilidades de ação. Mas, tal como ferramentas que falham e de repente nos exibem sua independência, nosso corpo *também* pode falhar e de repente e exibir sua independência, quando deixa de ser transparente para nós e torna-se opaco — como se resistisse aos nossos propósitos. Há uma distinção fenomenológica entre as experiências do corpo transparente, “funcional”, e aquela do corpo opaco, “disfuncional”. Essas experiências podem ser entendidas, *grosso modo*, como experiências do corpo como sujeito e como objeto, respectivamente.

A presença da imagem do corpo como veículo em *All of Me* parece estar chamando atenção exatamente para essas duas dimensões do corpo. Mais ainda, o filme parece diagnosticar o apelo que o dualismo ao associar a imagem do corpo como recipiente com Edwina, a personagem cujo corpo maior parte das vezes falha e que, por isso, seria experimentado por ela como objeto. O dualismo parece ser exatamente uma coisificação das experiências diferentes do corpo como sujeito e como objeto, seguindo uma tendência ditada por esta última. É porque Edwina experimenta seu corpo como uma coisa material opaca e pesada em relação aos seus propósitos que a imagem do corpo como recipiente teria seu apelo para ela. E para nós. Edwina é uma exageração de casos bastantes ordinários de frustração de propósitos por causa de nosso corpo (como, por exemplo, quando alguém baixinho não consegue alcançar algo em uma prateleira)

— são nesses casos que nosso corpo é experimentado como um objeto material, com características objetivas (ter 1,6m, *exatamente* o que torna alcançar a prateleira uma ação impossível). A exageração de Edwina chega ao ponto de ela literalizar a imagem do corpo como recipiente ao “ocupar” recipientes (tina, balde, jarra) — o que não significa que o filme endosse uma forma de dualismo. Pelo contrário, Edwina parece ser uma exceção que confirmaria a regra (todos parecem achar que enlouqueceu com sua ideia de transmigração, e a única que parece acreditar, Terry Hoskins, é uma farsante). *All of Me* parece apresentar uma situação extraordinária para, por contraste, mostrar algo que normalmente passa despercebido sobre a situação ordinária. A imagem do corpo como veículo parece chamar a atenção para a experiência do corpo como sujeito (habilidades sensório-motoras, transparência), ainda dando espaço para aquela do corpo como objeto (características objetivas, opacidade) quando o corpo “falha”²⁸.

Uma outra leitura da sequência da “disputa” é possível, aliás, a partir da própria descrição que Murray Smith faz da história do filme. O intérprete usa uma palavra entre aspas (“*housed*”) que sugere o corpo como alojamento do eu, enfatizando o aspecto material da ideia de alojamento — algo sólido e estático que abrigaria o eu, donde, a imagem do corpo como recipiente. Mas é possível dar outra ênfase. Um alojamento não é uma casa (*house*). Uma coisa é alugar-se (ter um teto sobre si), outra é morar em algum lugar. Moradas não são meros recipientes materiais — são nossos *lares*. Nós estamos *alojados* em um quarto de hotel, mas não estamos

²⁸ A analogia não é perfeita, o que pode dar espaço a uma interpretação da imagem mais inclinada ao dualismo — como eu mesmo interpretara inicialmente, aliás, ou talvez como é costumeiro interpretar. “Fantasma na máquina” evoca-me imediatamente a imagem de um piloto (o tal Fantasma, misterioso como o Corredor X de *Speed Racer*) dentro de um mecha, um robô gigante (a tal máquina), a dirigir-lhe. Em contrapartida, para contrabalançar essa imagem da animação japonesa com uma retirada àquela americana, as coisas não parecem tão dualistas (ou duais) assim se imaginarmos corpos como veículos mais ou menos como os veículos de *Wacky Races* (Hannah Barbera, 1968-70). Esses veículos são não apenas muitíssimo idiossincráticos, refletindo o eu de seus ocupantes em seu visual, capacidades e estratégias, mas são inteiramente transparentes aos seus ocupantes. Os veículos são quase literalmente uma extensão de seus motoristas. *A Máquina do Mal* é tão má e ardilosa quanto *Dick Vigarista* — ou vice-versa.

(necessariamente) “*em casa*” neles. Essa diferença parece escapar a Murray Smith. Estar “em casa” é, em parte, estarmos afinados à morada. É ela nos ser transparente — é tudo estar a mão, é levarmos a cabo nossas tarefas diárias (exercermos nossas *habilidades*) com fluidez —, e sentirmos com ela acolhimento e pertencimento. Quando Edwina expressa-se caricaturalmente na sequência da “disputa”, é como se ela não estivesse “em casa” no corpo de Cobb. Faltar-lhe-ia intimidade com esse corpo²⁹. Mas como entender essa falta de intimidade? Ela não dominaria habilidades motoras suficientes para explorar ativamente o ambiente com ele? Ou seria o caso que, mesmo porventura dominando tais habilidades, a diferença sexual *desse* corpo em relação ao *seu* corpo (original) impediria que sentisse pertencimento a ele?

De qualquer modo, podemos interpretar a convenção do espelho como uma outra representação do estranhamento de Edwina. A diferença entre o corpo que vemos na tela e a imagem do corpo que vemos refletido no espelho (que vemos na tela) pode representar o *descompasso* entre as habilidades sensório-motoras adquiridas por Edwina ainda com seu corpo doente e as novas possibilidades de ação em seu novo corpo. Podemos confabular que, caso o filme prosseguisse, a imagem de Lily Tomlin teria que ir se desvanecendo à medida em que Edwina fosse adquirindo novas habilidades sensório-motoras e passasse a se sentir “em casa” no corpo de Hoskins. A considerarmos que a tela de cinema é considerada por Bazin como “um espelho com reflexo atrasado” (BAZIN, 1959, p. 92), a convenção do espelho representar o atraso de Edwina na assimilação de novas possibilidades de ação parece bastante apropriado. A imagem do corpo como morada parece enfatizar a intimidade que temos com nossos corpos (transparência e pertencimento), ainda dando espaço para quando

²⁹ Caso Bernard Williams não parasse em seu experimento mental, poderíamos imaginar o estranhamento do camponês e do imperador em seus novos corpos a partir da imagem do corpo como morada como uma troca de residências. O imperador teria tanta dificuldade em fazer suas observações espirituosas com grunhidos (ou expressar sua sagacidade arrogante com um sorriso) quanto teria em tomar banho no barril da choça do camponês. O camponês teria tanta dificuldade de dizer suas rudezas em tom empolado (ou expressar sua desconfiança ordinária com um movimento de sobrelance) quanto teria em mudar de roupa com os valetes não lhe dando sossego.

isso não acontece. Quando a morada pode tornar-se não apenas alojamento, mas prisão³⁰.

Seja a partir da imagem do corpo como veículo, seja a partir da imagem do corpo como morada, a situação de Edwina acamada pode ser vista não como uma reiteração da imagem do corpo como recipiente, mas sim como uma exceção (um corpo estático ou quase, um corpo opaco) que confirma a regra (o corpo humano dinâmico, transparente). E o que dizer da sequência do “branquelo miolo mole”? Enquanto que a leitura de Murray Smith sobre a sequência da “disputa” estaria incompleta ou parcialmente correta, sua leitura dessa sequência parece errar inteiramente o alvo. É um exagero dizer que Wattell não teria acesso ao seu fenótipo *apenas* por ser cego. Ele usa do tato para *ver* o descontentamento expresso pela face de Cobb (o que motiva exatamente sua piada). Como é capaz de reconhecer fisionomias (e suas expressões) através do tato, o jazzista poderia muito bem capaz usar as mãos para *ver* seu próprio fenótipo. Mesmo que *assumamos* (o que não precisamos) que Wattell não possa ter acesso em primeira pessoa ao seu fenótipo por que o testemunho de outras pessoas, como seus amigos, *não* poderia ser um acesso em terceira pessoa (como que de “segunda” mão)? A cegueira de Wattell não é uma espécie de isolamento.

Smith ignora completamente um detalhe importante dessa sequência: Wattell toca o sax, e então diz que é branco. Há uma correlação aí. A sequência gira em torno não do fato de ele ser cego, mas no fato de *tocar* o instrumento de *certa maneira*. O jazzista toca um trecho de Auld Lang Syne, uma música que representa o fechamento de um ciclo e a abertura de um novo. Só que ele a toca em tom choroso, como que a lamentar pelo ciclo antigo. A música é tocada em geral no ano novo *justamente* para celebrar o começo de outro ano. Wattell parece *tocá-la errado*, porque lamenta quando deveria celebrar. É tocar propositalmente errado que “provaria” que ele é branco. Aqui *All of Me* parece sustentar o *oposto* do que Murray Smith sustenta. Wattell *acessa* ou *expressa* sua

³⁰ A imagem do corpo como recipiente parece bastante apropriada para capturar a sensação de aprisionamento que Edwina sentia em seu corpo doente. Mais do que a falta de intimidade, essa imagem parece pressupor a impossibilidade de uma tal intimidade. A imagem do corpo como recipiente parece estar na base da ideia platônica do aprisionamento da alma no corpo (Cf. *Fédon* 82e, 92a).

Seria *All of Me* um filme dualista?

negritude *através* de seu *exercício proficiente* em tocar sax (e jazz de modo geral) — uma habilidade que, estereotipadamente, está associada à sua etnia (talvez a *falta* de habilidade esteja associada com a branquitude de Cobb). Podemos pensar que a proficiência de Wattell é tanta que ele pode fingir não tê-la, como parece ser o caso. Novamente, o filme aponta para o exercício de habilidades em conexão com a expressão do eu.

A estratégia de Murray Smith foi mostrar a implosão da imagem do corpo como recipiente era sucedido por uma espécie de retorno a ela com os casos de Edwina e Wattell. Como acabamos de ver, esses dois casos *podem* ser interpretados de modo que não sejam entendidos como problematizações ao que seria adiantado na sequência da “disputa”. Uma imagem mais abrangente (veículo, morada) seria apresentada, e então qualificada a partir de um caso que não é paradigmático (como o de Edwina). A imagem do corpo como recipiente parece corresponder a uma generalização do caso não paradigmático do veículo que não se move, ou daquele da morada em que não se sente que se está “em casa”. A interação entre as imagens do corpo como veículo e como morada precisa ser estabelecida em uma leitura filosófica de *All of Me*. O que nos interessa aqui é que é possível fazer uma leitura mais “coerente” ou menos tensionada do que a proposta por Smith. Mais importantemente, *All of Me* não parece convidar o espectador a encarar corpo e eu como *coisas*, ou coisas *diferentes*. Pelo contrário, o eu é apresentado associado com o exercício de habilidades. Além de Edwina adoentada, o corpo humano nunca aparece no filme como algo de estático, mas sempre dinamicamente em relação ativa com seu ambiente. Essa relação ativa se daria através do exercício de habilidades. O eu pode ser entendido como emergente da relação do corpo com o ambiente, assim como o corpo pode ser entendido como o veículo pelo qual o eu exerceria habilidades em interação com o ambiente. As duas coisas seriam inseparáveis, verso e reverso uma da outra. Eu e corpo não seriam substâncias, mas aspectos de uma relação entre organismo (humano) e ambiente.

Murray Smith pretende fazer uma leitura filosófica de *All of Me* para mostrar o limite de tal empreendimento. Fazer uma tal leitura *de fato* significaria interpretar o filme em si mesmo, sem se determinar *de antemão* o que é relevante ou não na experiência do filme. Só que a impressão que fica é que o intérprete acaba ignorando certos elementos do filme — ou não se esforçando o suficiente para explicá-los — justamente *porque* quer

defender seu ponto sobre como a leitura filosófica seria incapaz de fazer justiça à ambiguidade de obras de arte por adotar um ponto de vista epistêmico. Tal afã em sua leitura transparece em sua interpretação da sequência final de *All of Me*. Não fica claro como essa sequência seria paradoxal. Parece que Murray Smith faz uma leitura forçada de que o filme endossaria simultaneamente teses incompatíveis apenas para desqualificar uma tal leitura como — exatamente! — forçada. Ele quer provar que “*All of Me* pode não ser conceitualmente sem furos, mas é bastante engraçado” (SMITH, 2006, p. 39), quer dizer, que o papel do filme seria primariamente cômico e secundariamente epistêmico (ao contrário de um experimento mental filosófico). Como tentamos mostrar, *All of Me* pode ser mais consistente conceitualmente do que concede Murray Smith. Ser engraçado não precisa necessariamente excluir rigor conceitual.

O que o intérprete considera como ponto de vista epistêmico na verdade trai uma estratégia redutora segundo sua própria definição. Por que filosofia só colocaria as coisas em termos claros e inequívocos? Por que ela só lidaria com conceitos bem delimitados e precisos, que poderiam ser determinados mediante condições necessárias e suficientes? Por que o propósito epistêmico da filosofia deveria ser entendido como *simplesmente* elucidação conceitual, de conceitos entendidos dessa maneira, ainda por cima? Por que o propósito artístico de uma obra de arte não poderia ser *também* epistêmico? Todas essas pressuposições fazem Wartenberg classificar Murray Smith como um propugnador da objeção da explicitude contra a possibilidade da leitura filosófica de filmes³¹. Embora o empreendimento geral da leitura filosófica de filmes pareça passar intacto por seu ataque, é preciso lembrar que o principal interlocutor de Smith em sua leitura de *All of Me* é Christopher Falzon. Atentando a esse fato, podemos reconhecer que muito do que Smith tem a dizer sobre a limitação da leitura filosófica parece se aplicar perfeitamente ao que Falzon faz com

³¹ Segundo tal objeção, “a película carece da explicitude para formular e defender as alegações (claims) precisas que são características da prosa filosófica” (WARTENBERG, 2007, p.16). Isso parece se encaixar perfeitamente nos contornos de uma estratégia redutora nos termos de Murray Smith: filosofia é formulação e defesa de alegações precisas; filmes não fariam isso, logo “nenhuma película pode fazer filosofia” (WARTENBERG, 2007, p.17).

Seria *All of Me* um filme dualista?

o filme. É Falzon que afirma (quase sem mais) que *All of Me* é dualista — e chama isso de leitura filosófica, ainda por cima! Ao pressupor tudo o que foi listado acima, Murray Smith não estaria mais do que “vestindo a pele” de seu interlocutor. Nesse caso teríamos que concordar com ele: se ler filosoficamente um filme é fazer o que Christopher Falzon fez com *All of Me*, então a leitura filosófica é limitada e inadequada para fazer justiça à complexidade artística de obras de arte como filmes.

4. Esboço de uma leitura “animacionista”

Após as observações feitas em avaliação da leitura de Murray Smith estamos em condições de oferecer um esboço da leitura “animacionista”. Ela não assumiria que corpo e mente são *duas* coisas, não porque assumiria que corpo e mente são *uma* e a *mesma* coisa, mas porque recusaria um pressuposto fundamental compartilhado tanto pelo monismo quanto pelo dualismo. A leitura “animacionista” *não concorda nem discorda* com nenhuma das duas posições porque ela reconceberia o espaço em que elas se orientam como posições contrárias, exatamente como descrito por Stephen Mulhall:

Um estado ou condição em que seres reflexivos podem encontrar-se é aquele de discordância: duas pessoas sustentando visões opostas sobre um dado tópico. Aqui, a filosofia pode intervir de forma útil ao fornecer e avaliar as razões que se possa ter para cada uma das visões. Mas tais discordâncias pressupõem um espaço compartilhado de pensamento, um dado pela dadidade (*givenness*) do tópico — um senso compartilhado de seu formato e significação. Algumas vezes, todavia, nós queremos, ou precisamos, ou simplesmente procedemos a, reconceber esse espaço, por encontrar uma nova maneira de pensar sobre o tópico — uma maneira que reorienta ambos os participantes da disputa por alterar seu senso de quais posições estão disponíveis para eles com respeito ao tópico delas (MULHALL, 2008, p. 137).

Segundo a leitura “animacionista”, *All of Me* reconceberia o espaço compartilhado pelo monismo e pelo dualismo por oferecer uma nova imagem da corporeidade em alternativa à imagem do corpo como recipiente. É por meio da imagem do corpo como recipiente que falar do corpo como uma coisa, um objeto material, uma entidade estática, etc. ganha inteligibilidade. É ela que inauguraria o espaço da questão filosófica no qual monismo e dualismo se posicionam como respostas em campos opostos. *All of Me* faria — talvez enquanto experimento mental cinematográfico — um exercício imaginativo de “revisualização do espaço de razões” (MULHALL, 2008, p. 137) usando das imagens do corpo como veículo e como morada.

É tal exercício imaginativo que abre caminho para o próximo momento do filme. *All of Me* não propõe exatamente uma hipótese filosófica sobre a corporeidade, mas, antes, pede que exercitemos nossa atenção e sensibilidade. *All of Me* nos convida a prestar atenção não apenas à nossa condição corporificada, mas também à própria experiência de se assistir a um filme. É aí que entra a convenção do espelho. A moldura do espelho evoca o *frame* cinematográfico; a tela de cinema é comparada por Bazin com um espelho, como já mencionamos. Nós entendemos a convenção do espelho muito naturalmente na exata medida em que muito naturalmente entendemos as figuras humanas exibidas na tela cinematográfica. Com essa convenção, aceitamos que podemos acessar os estados mentais de Edwina por meio de sua imagem refletida no espelho: nós *vemos* seu *deboche* a Cobb, sua *tristeza* ao reconhecer sua solidão, etc., etc. O que *All of Me* quer que percebamos é que nós acessamos os estados mentais de *todas* as figuras humanas exibidas na tela cinematográfica assim — nós *vemos* seus estados mentais. É por meio da linguagem corporal dos atores que acessamos os estados mentais dos personagens de um filme. Não é o caso que encaramos as figuras humanas exibidas simplesmente como objetos materiais no mundo do filme. Tampouco vemos anatomias humanas para então inferirmos estados mentais. Nós já vemos essas anatomias como que impregnadas por uma alma humana, não no sentido de uma substância imaterial (como pretendem McGinn e Murray Smith, por exemplo), mas sim no sentido de *anima*. Ver os estados mentais dos personagens é ver a linguagem corporal dos atores enquanto expressiva de uma *anima* ficcional. Como diz o teórico do cinema Béla

Seria *All of Me* um filme dualista?

Bálazs a respeito do *close up*, que em verdade vale para toda visualização da figura humana exibida na tela: “vemos, não uma figura de carne e osso, mas sim uma expressão, ou, em outras palavras, emoções, estados de espírito, intenções e pensamentos” (BALÁZS, 1983, p.94).

O grande ponto de *All of Me* com a convenção do espelho é mostrar que nós só podemos ver os estados mentais dos personagens na linguagem corporal dos atores *porque nós vemos ordinariamente estados mentais na linguagem corporal uns dos outros*. É porque nosso corpo é *animado* — e somos capazes de reconhecer *anima* — que podemos nos entreter vendo figuras humanas exibidas em uma tela como se vivessem em um mundo ficcional paralelo ao nosso. Posto de outra maneira: nossa condição corporificada é condição de possibilidade da experiência cinematográfica. Eis que o ato falho anteriormente citado de Murray Smith tem sua importância revelada: ao dizer que Edwina tenta imitar a mente de Cobb por imitar-lhe a linguagem corporal, Murray Smith roça inadvertidamente no núcleo duro da leitura “animacionista”! As más línguas poderiam dizer que tal ato falho trairia a repressão do reconhecimento dessa característica de nossa condição corporificada. Esse aspecto de nossas vidas poderia escapar a alguém que estivesse subjulgado pela imagem do corpo como recipiente. Nós vemos estados mentais na linguagem corporal porque o corpo humano animado não estaria fechado sobre si (como quer tal imagem da corporeidade), mas sim aberto para o mundo. O dinamismo da animação do corpo humano envolveria uma transação permanente (enquanto dure) com o mundo por meio de habilidades sensório-motoras adquiridas mediante seu exercício em momentos anteriores dessa transação.

A sequência de abertura de *All of Me* parece estar plenamente de acordo a leitura “animacionista” esboçada. Durante os créditos da produtora e do diretor, ouvimos uma voz masculina cantando o trecho da música que dá o título ao filme: “Você tomou a porção/ que outrora foi meu coração/ então por que não me toma por inteiro?” (“*You took the part/ that once was my heart/ so why not take all of me?*”). Quando aparecem os nomes de Steve Martin e Lily Tomlin na tela, a voz se cala e passamos ouvir apenas instrumentos. A sequência inicial inteira é silenciosa de sons e falas diegéticos, exceto quando Wattell convoca Roger Cobb assumir a guitarra (“Pegue-a, Roger”). A primeira coisa que vemos é Cobb em seu carro dirigindo para o trabalho, o que parece já introduzir a imagem do

corpo como veículo. Por um lado, nós vemos Roger Cobb em sua transação habitual com o mundo exercendo as mais diversas habilidades sensorio-motoras dos mais diversos graus de complexidade, desde dirigir um carro, tocar guitarra, a caminhar e pegar um papel com a boca enquanto segura uma xícara de café. A ausência de falas parece representar Cobb na mais pura atividade irrefletida. Mesmo no tribunal, quando prova seu ponto (Cobb aparenta desmascarar uma fraude para recebimento de seguro), não ouvimos uma só palavra — tudo transcorre transparentemente. Ele está no “automático”. O aparecimento de palavras logo após a sequência inicial parece marcar exatamente a ruptura dessa transparência. Não apenas Cobb reflete sobre o rumo de sua vida em seu aniversário, mas sua namorada parece desconfortá-lo ao intrometer-se na intimidade de seu apartamento. O namoro parece estar tão ruim que Cobb mede suas palavras com ela. Por outro lado, a linguagem corporal de Steve Martin e demais atores bastam-nos para entender perfeitamente que essas são cenas cotidianas (e quais sejam elas). Particularmente, nós vemos o *cansaço* de Cobb quando joga a cabeça para trás cercado de papéis pouco antes de ir tocar jazz, e quando boceja em meio do show após um extenuante dia de trabalho. A sequência de abertura, assim, parece logo de imediato tematizar o corpo humano *animado* em toda sua atividade. Talvez o detalhe mais importante com que uma leitura “animacionista” tenha que lidar (e que Falzon e Murray Smith sequer mencionam) é que a transferência de Edwina para o corpo de Cobb parece literalizar a imagem da união do casamento como a união de duas pessoas em “uma só carne”³² — afinal, eles se constituem como um casal enquanto convivem cada um controlando uma metade do corpo de Cobb. Qual a relação dessa imagem do casamento com as imagens da corporeidade no cerne da leitura em questão? Qual seria a reflexão que *All of Me* faria sobre o casamento? Qual seria a relação dessa reflexão com aquela sobre a corporeidade? Encontramos uma pista na associação que o crítico Roger Ebert faz de *All of Me* com as comédias malucas (*screwball comedies*)³³. É no rol das comédias malucas que Stanley Cavell rastreia o gênero das comédias do

³² Para algumas ocorrências dessa imagem na *Bíblia*, Cf. Efésios 5:31, Mateus 19:1-10, Marcos 10: 1-12.

³³ Cf. EBERT, 1984.

recasamento³⁴, que *grosso modo* pensariam o casamento não como um evento a partir do qual os membros do casal seriam “felizes para sempre”, mas como um processo de autoconstituição que sempre precisaria ser reiterado — em certo sentido, estar casado seria re-casar-se. Pode haver algum paralelo entre o dinamismo do corpo humano animado e o dinamismo de um casamento animado. Será que a presença da imagem do casamento em questão poderia ser esclarecida por uma aproximação de *All of Me* com o gênero das comédias do recasamento mediada pelo gênero das comédias malucas? Só uma leitura “animacionista” completa poderá responder.

Referências

- BALÁZS, Béla. A Face do Homem. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, pp. 92-96.
- BAZIN, André. Peinture et Cinéma. In: BAZIN, André. *Qu'est-ce Que Le Cinéma? II Le cinéma et les autres arts*. Paris: Éditions du Cerf, 1959, pp. 69-118.
- CAVELL, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- EBERT, Roger. *All of Me*. 1 de janeiro de 1984. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/all-of-me-1984>>. Acesso em: 25 de julho de 2018.
- FALZON, Christopher. *Philosophy Goes to the Movies: an introduction to philosophy*. New York: Routledge, 2002.
- HACKER, P.M.S. *Natureza Humana: Categorias Fundamentais*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- KAPSIS, Robert E. Introduction. In: KAPSIS, Robert E (org.). *Conversations with Steve Martin*. Jackson: University of Mississippi Press, 2014, pp. xi-xxv.

³⁴ Cf. CAVELL, 1981.

- MCGINN, Colin. *The Power of Movies: How Screen and Mind Interact*. New York: Pantheon Books, 2005.
- MULHALL, Stephen. *On Film: Second edition*. New York: Routledge, 2008.
- POLLOCK, Dale. Steve Martin: A Wild and Serious Guys. In: KAPSIS, Robert E (org). *Conversations with Steve Martin*. Jackson: University of Mississippi Press, 2014, pp. 26-31.
- SMITH, Murray. Film, Art, and Ambiguity. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 1, Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy (Winter, 2006), pp. 33-42.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. The Corporeal Turn: Reflections on Awareness and Gnostic Tactility and Kinaesthesia. In: *Journal of Consciousness Studies*, 18(7-8), 2011a, pp. 145-168.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Primacy of Movement: Expanded second edition*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011b.
- STRAWSON, Peter Frederick. Liberdade e Ressentimento. In: CONTE, Jaimir; GELAIN, Itamar Luís (orgs.). *Ensaio sobre a filosofia de Strawson*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015, pp. 245-270.
- TRACY, Theodore. The Soul/Boatman Analogy in Aristotle's *De Anima*. In: *Classical Philology*, Vol. 77, No. 2 (Apr., 1982), pp. 97-112
- WARTENBERG, Thomas E. *Thinking on screen: film as philosophy*. London: Routledge, 2007
- WARTENBERG, Thomas E. Film as Philosophy: The Pro Position. In: JONES-THOMSON, Katherine (ed). *Current Controversies in Philosophy of Film*. New York: Routledge, 2016, pp. 413-456.
- WILLIAMS, Bernard. Personal identity and individuation. In: WILLIAMS, Bernard. *Problems of the Self: Philosophical Papers 1936-1972*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, chap.1, pp. 1-19.

Persona: identidade, memória e esquecimento

Mitieli Seixas da Silva

A propósito da ontologia das obras de arte, Arthur Danto escreve em seu livro *A transfiguração do banal*: “[...] em filosofia da arte, não existe apreciação sem interpretação. [...] [T]oda reação estética suscitada por uma obra de arte pressupõe um processo cognitivo que não ocorre em uma reação provocada por um simples objeto.” (DANTO, 1989, p. 188) Sem entrar em maiores detalhes, o que me interessa na frase de Danto é o corolário de que toda obra de arte, enquanto tal, demanda uma interpretação. Assim, não parece notável o fato de que *Persona* (BERGMAN, 1966) – obra-prima que é – tenha se tornado, desde seu lançamento em 1966, objeto das mais variadas leituras: alguns críticos, por exemplo, enfatizam o tema da *reflexividade* (*Persona* como uma obra que discute o limite de seu *medium*) (VIERLING, 1974), outros identificam vanguarda na acentuação de temas feministas (FOSTER, 2000), e outros, ainda, reconhecem sua inscrição no cinema europeu próprio dos anos 60 (DIXON, 2000) etc.¹

Dentro dessa miríade de possibilidades, o tema que explorarei neste texto é o engendramento da discussão sobre a formação da identidade *pessoal* (a relação do “eu” com suas “máscaras”), bem como a influência da *história* (traduzida no nível pessoal como *memória*) para essa formação. Assim, me interessa aqui discutir como *Persona* pode ser lido como uma obra *de arte* que coloca uma série de problemas *filosóficos*, cujo ponto

¹ Lloyd Michaels escreve sobre *Persona* nos seguintes termos: “Diferentemente da maioria dos filmes comerciais, devido a todas suas ambiguidades, pode parecer fácil falar a respeito de *Persona* (interpretar) precisamente porque é muito difícil entender (compreender).” (MICHAELS, 2000, p. 15) O espírito do texto que segue é precisamente este: o de tentar oferecer uma interpretação minimamente coerente de alguns aspectos do filme, antes do que de tentar o impossível, a saber, dar conta de toda sua complexidade em uma única compreensão.

nevrálgico pode ser formulado por meio da seguinte pergunta: Quanto de memória e esquecimento é necessário para que a imagem que formamos de nós mesmos seja uma imagem que, ao invés de nos paralisar, nos permita viver? Para compor essa leitura, utilizarei como ponto de partida a concepção *narrativa* da identidade de Alasdair MacIntyre para, em seguida, discutir as teses concernentes à relação entre o “eu” e suas “máscaras” à luz da *Segunda Consideração Extemporânea* de Friedrich Nietzsche. O ponto final deste ensaio consistirá em sustentar uma leitura de *Persona* como uma obra que pode ser lida a partir de uma posição filosófica que nega a tese segundo a qual, para além de nossas *máscaras*, nossa identidade resguarda um eu genuíno.

1. *Persona* e a concepção narrativa de identidade

Um dos temas que encontramos no filme *Persona* diz respeito aos limites da nossa identidade, isto é, quando começamos a ser nós mesmos e quando nos perdemos nas múltiplas *máscaras* que criamos na tentativa de traduzir nossa personalidade para nós e para aqueles que nos rodeiam. Dessa perspectiva, é fácil observar que muitas cenas do filme são apresentadas como tendo como pano de fundo a busca por ou a perda completa desses limites (a transformação do rosto de uma personagem na face da outra, a cena do relato da orgia de Alma, a conversa das duas protagonistas após a visita de Elisabet ao quarto de Alma, o clímax na cena do duplo monólogo etc.). Assim, não parece tão esdrúxulo começar pela pergunta, inocente à primeira vista, sobre o que, afinal de contas, constitui a identidade de uma pessoa.

O filósofo Alasdair MacIntyre – em seu livro *Depois da virtude* – propõe uma concepção da *identidade* do sujeito moral² como sendo constituída por diferentes narrativas que os outros contam sobre nós e, sobretudo, que contamos sobre nós mesmos. Para que essa tese tenha substância, no entanto, é necessário compreender como uma concepção centrada na identidade de um indivíduo pode ser coerente com uma

² Embora o que me interesse aqui não seja propriamente discutir a unidade da vida moral, para fazer justiça ao ponto de MacIntyre, não é possível desconsiderar esse aspecto de sua definição.

concepção que enfatiza igualmente a multiplicidade de *narrativas*³. Em outras palavras, cabe questionar como pode ser coerente o discurso sobre um “eu” que seja – ele mesmo – constituído por múltiplas narrações. Segundo MacIntyre, o que explica essa alegada coerência é a necessidade de conceber uma certa unidade da vida humana à qual todas essas narrativas *estão* ou *poderiam estar* conectadas. Ora, dessa perspectiva, se não há uma unidade possível da vida de alguém, não haveria, tampouco, identidade. A questão subjacente à concepção narrativa da identidade é, desse modo, a seguinte: haveria um eu autêntico atrás de toda máscara (social, profissional, afetiva, etc.) que assumimos?

MacIntyre utiliza como evidência para sua tese o fato intuitivo de que, como resposta à pergunta sobre *quem se é*, frequentemente é oferecida uma narrativa: “Eu sou Fulana de Tal, nasci em tal cidade, sou filha de Beltrano e Sicrana, gosto disso e daquilo, pretendo fazer tal e tal coisa etc.” Assim, as narrativas que correspondem à identidade são narrativas sobre aquilo que se passou (o meu nascimento naquela cidade, por exemplo), sobre aquilo que se é atualmente (uma profissão, um hobby, um estado de espírito) ou sobre aquilo que se concebe como estando no horizonte de uma possibilidade futura (algum anseio ou projeto que possuo). Desse modo, seria constitutivo da identidade tanto a recordação de memórias de eventos e sentimentos passados, quanto a projeção de expectativas futuras.

Ao centrar a análise em algumas cenas escolhidas de *Persona*, quero sustentar que as duas protagonistas, a atriz Elisabet e a enfermeira Alma, são apresentadas como imagens especulares uma da outra. Isso porque, enquanto Elisabet é apresentada através de uma descrição que evoca a complexidade de sua personalidade, Alma mostra a si mesma como sendo uma pessoa das mais comuns e corriqueiras. Assim, o modo como Elisabet e Alma são apresentadas nas primeiras cenas de *Persona* mostra-se elucidativo quanto à concepção de identidade que estou querendo avançar. A médica responsável pelo tratamento de Elisabet descreve *quem é* sua paciente nos seguintes termos: “Ela é uma atriz e estava atuando na última montagem de ‘Electra’. Ela paralisou no meio de uma cena... e ficou em silêncio por um minuto. Mais tarde pediu desculpas... e disse que tinha

³ Conferir em especial o Capítulo 15 (MACINTYRE, 2001).

tido um ataque de riso. No outro dia ela não voltou para o ensaio.” (6’36”) É digno de atenção o fato de que a partir da narração de um único episódio da vida de um indivíduo somos levados a fazer todo tipo de conjectura sobre sua personalidade. Por que Elisabet *paralisou* no meio de uma cena? Por que justamente no meio de uma atuação de *Electra*? Por que ela não voltou para o ensaio? O que há de errado com a vida que ela projetou para si mesma? Será ela insatisfeita, egoísta ou, simplesmente, doente?

Por outro lado, se a atenção estiver voltada para a personagem Alma, veremos que ela descreve a si mesma a partir de rótulos sociais, de modo que somos quase levados a nos compadecer com sua mediocridade: “Eu sou a irmã Alma [...], tenho 25 anos e estou noiva. Me formei na escola de enfermagem há dois anos. Meus pais têm uma fazenda. Minha mãe também foi uma enfermeira.” (7’52”) Embora menos eloquente do que a descrição da atriz Elisabet, o relato acima deixa, igualmente, uma série de perguntas sem respostas: por que Alma se define a começar por sua situação afetiva? Por que Alma evoca a profissão de sua mãe (estaria ela, com isso, justificando sua escolha ou, justamente, explicitando que não teve escolha alguma)? Será ela também insatisfeita com sua vida?

É interessante observar que os dois relatos têm um aspecto essencial que os diferencia: enquanto Elisabet é reiteradamente descrita pela voz de outra pessoa (a médica, a própria Alma, seu marido), é Alma quem repetidas vezes descreve a si mesma. Eu quero supor que essa dissonância na narrativa deve ser um indício de alguma posição importante na discussão sobre a formação da identidade. Em um primeiro momento, parece natural afirmar que a descrição em primeira pessoa constitui um relato mais fiel de nós mesmos: quem poderia melhor descrever *minha* personalidade, *minha* história pessoal e *meus* desejos, do que *eu* mesma? Entretanto, será que no caso de Alma é correto dizer que ela é mais sincera, no sentido de ser mais fiel àquilo que ela é, do que a personagem de Elisabet? Colocado de outro modo: seria a própria pessoa, por ter um acesso privilegiado aos seus estados mentais, privilegiada também quanto à identificação daqueles aspectos que são importantes para a definição de sua identidade - para, em uma frase, a construção de um relato fiel de sua história?

Me parece perfeitamente possível que essa “prioridade” da primeira pessoa tenha o estatuto de uma mera *aparência* se lembrarmos como Elisabet, emudecida por sua própria vontade, parece ser intimamente

descrita por aqueles que estão no seu entorno. É a médica “sem-nome” quem, ao dar o diagnóstico da sua “doença”, descreve a intimidade de Elisabet; é Alma quem, na cena do duplo monólogo, exhibe as relações de causa e efeito que levam Elisabet a seu estado de emudecimento e letargia. São, por conseguinte, as estórias que os outros contam sobre essa personagem que a tornam acessível, que a tornam *alguém* para nós. Além disso, o filme introduz um outro elemento igualmente importante para a construção de narrativas: essa construção não necessariamente é uma construção com palavras, são peças constituintes daquilo que forma nossa história, os gestos, as atitudes, os sonhos, os desejos e, claramente, a memória (com todo suporte material que ela possa carregar).

Por esse motivo, parece que somos colocados diante de dois problemas. Em primeiro lugar, tendo concebido que a identidade de um indivíduo é formada por narrativas, parece que abrimos a possibilidade de um vácuo entre aquilo que é contado sobre nós (seja por nós mesmos, seja pelos outros) e aquilo que realmente somos. Esse problema resume uma das disputas clássicas sobre o estatuto da relação de um *eu* com suas *máscaras*. Tendo concedido que a identidade pessoal envolve essencialmente *narrações* e, mais ainda, considerando-se que narrações envolvem papéis que assumimos, somos necessariamente levados à conclusão de que uma concepção narrativa da identidade envolve a assunção de certas máscaras. Se essas máscaras são tudo o que somos ou se elas encobrem um eu autêntico, entretanto, não é possível decidir tão facilmente. Como pretendo explorar, essas duas teses parecem estar concomitantemente colocadas até as cenas finais de *Persona*.

Em segundo lugar, do modo como entendo, o filme *Persona* coloca também a questão acerca do estatuto ontológico dos diferentes *registros* pelos quais é possível acessar relatos de *nós* mesmos: existiria alguma maneira de garantir fidelidade na descrição da nossa narrativa, isto é, daquilo que autenticamente somos? Embora não seja possível, novamente, decidir se um relato externo pode ser uma figura *mais* ou *menos* fiel de nossa própria personalidade, parece ser inegável o estatuto ontológico privilegiado que suportes materiais, como fotografias, por exemplo, possuem no relato de nossa história. E aqui teríamos a explicação do reiterado recurso às fotografias no filme: seriam elas relatos fiéis de uma personalidade encoberta ou seriam elas, como pretende Peter Ohlin, “representações sem substância” (OHLIN, 2005, p. 250)?

Eu vejo na articulação dessas duas questões a inserção do papel da *memória* e, portanto, também do *esquecimento*, na afirmação da identidade. Para adiantar, eu quero ler Elisabet como representando a recusa ao esquecimento (ela, seguindo o diagnóstico da médica, não quer vestir nenhuma máscara) e quero ler Alma como representando a recusa à memória, pois ela não quer ser confrontada com seu passado (como deixa claro a sequência da cena da narração da orgia na praia). O que é notável é que a recusa de ambas personagens resulta em modos estranhos de vida: tanto uma quanto a outra restam na *imobilidade*.

2. O problema do vácuo entre o “eu” e as “personas”

A leitura de *Persona* a partir da noção de identidade deve dar conta da oposição entre, por um lado, uma interpretação que afirma a existência de um substrato autêntico do *eu* e, por outro lado, um posicionamento teórico que nega essa existência e, portanto, afirma que tudo o que o *eu* é são suas máscaras. Antes do que dissolver essa oposição, eu quero ler *Persona* justamente como um exercício de colocar em discussão essas duas posições contrárias sobre a relação entre o “eu” e suas “máscaras”. Para efeitos de clareza, as duas teses, que passo a discutir na sequência, serão tratadas do seguinte modo: posição *essencialista*, as *máscaras* que inevitavelmente assumimos encobrem um *eu* verdadeiro; interpretação *não essencialista*, as máscaras que inevitavelmente assumimos são tudo o que somos, não há um *eu* verdadeiro subjacente às suas máscaras.

Parece difícil negar que a posição essencialista, de forte inspiração *junguiana*, está posta desde sempre no filme de Bergman; afinal de contas, o próprio título do filme remete a um dos termos dessa relação⁴. No texto *The Mask and the Identity: Summer Interlude's legacy*, Laura Huebner identifica a gênese do termo *persona* a partir do trabalho do psicólogo

⁴ Alguém poderia objetar, utilizando-se de registros biográficos do próprio Ingmar Bergman, que sua primeira escolha para o título de sua obra teria sido *Cinematography* e não *Persona*. Entretanto, mesmo que o título tivesse sido *Cinematography*, penso que a analogia permaneceria: ora aludindo ao teatro, ora aludindo ao cinema, a condição do “ator” em cena continua sendo uma metáfora poderosa para se pensar a condição humana.

Gordon Allport. Segundo Allport, a palavra personalidade deriva do termo no latim clássico *persona*, o qual, por sua vez, designava “o substantivo ‘máscara’ vestido pelos atores gregos, mas que também poderia se referir tanto aquele que desempenha um papel quanto o personagem.” (HUEBNER, 2007, p. 14) Daí que esse termo passa a ser usado para designar a máscara usada pelo ator no teatro grego. Assim, Laura Huebner conclui que a palavra *persona* representa a dicotomia entre aparência (a máscara) e o ator (a pessoa). Mais ainda, Huebner pontua que compreender o termo *persona* como *máscara* significa conceder a diferenciação entre “características superficiais e fundamentais, sugerindo uma pessoa privada, verdadeira, escondida da visão.” (*Idem*, p. 71)

A utilização do termo *persona* como uma metáfora para a condição humana parece preceder, assim, a aceitação de uma divisão entre um *eu* (interior, autêntico, essencial) e suas *máscaras* (exteriores, inautênticas, não essenciais). Por esse motivo, essa utilização engendra uma – quase irresistível – subscrição à tese de Carl Jung, segundo a qual:

“A *persona* é um complicado sistema de relações entre a consciência individual e a sociedade, apropriadamente um tipo de máscara, designada, por um lado, a fazer uma impressão definitiva sobre os outros e, por outro, a encobrir a natureza verdadeira do indivíduo.” (JUNG, 2014.1, p. 264, § 305)

Além disso, Jung ousadamente identifica a(s) *persona*(s) de alguém com suas atividades e profissões:

Toda vocação ou profissão tem sua própria *persona* característica [...] Um certo tipo de comportamento é forçado sobre eles pelo mundo, e profissionais se comportam de acordo com essas expectativas. O único perigo é que se tornem idênticos a essas *personas* – o professor com seu livro-texto, o tenor com sua voz. Então, o estrago está feito; uma vez que se vive exclusivamente contra o pano de fundo de sua própria biografia [...] Pode-se dizer, com um pouco de exagero, que a *persona* é aquilo que na realidade não se é, mas o que tanto a própria pessoa quanto os

outros pensam que se é. (JUNG, 2014:2, p. 122-3, § 221)

Com efeito, se minha identidade é construída a partir de estórias que conto, ou que são contadas, sobre mim mesma, então resta saber se o *eu* pode ser reduzido a essas estórias. Essas autorreferentes estórias seriam *máscaras* que utilizamos, isto é, representações que esconderiram aquilo que *realmente* somos? Detendo-se exclusivamente no aspecto profissional da *persona*, não parece errado dizer que Elisabet constitui-se como atriz ao ser identificada como tal por aqueles que a circundam e, nesse sentido, Elisabet constitui-se como atriz ao vestir a *máscara* que permite essa identificação. Por esse motivo, quando ela se recusa, através de seu emudecimento, a agir de acordo com as exigências *dessa* máscara, teríamos a possibilidade de uma confrontação com o substrato interior de sua identidade, com aquilo que, por estar encoberto, constituiria sua *essência*. Do mesmo modo, Alma veste a máscara de enfermeira cuidadosa e devota à sua paciente e, através disso, causa em nós o sentimento de cumplicidade com sua dor quando da descoberta da “traição” de Elisabet. Analogamente, é quando Alma se despe de seu papel de cuidadora que seríamos confrontados com sua interioridade verdadeira. Dessa perspectiva, a consequência da distinção essencial que encontramos entre um eu e suas máscaras seria que quando se consegue a libertação desses papéis (seja através de um ato voluntário, seja pelo cotejo involuntário com a realidade), poderíamos alcançar toda a autenticidade e esplendor de uma personalidade.

Entretanto, será verdade que despir alguém de todas as suas máscaras nos levaria à contemplação de seu *eu* verdadeiro? O que sobraria de Alma se retirados todos os papéis que ela identifica como *seus*? Quem é Elisabet sem *sua* interpretação como *atriz, esposa, mulher, mãe, amiga, paciente* etc.? A tese *não essencialista* acima referida afirma justamente que, sob a hipótese de que um tal exercício pudesse ser levado a cabo, o resíduo seria o vazio absoluto ou, no mínimo, a imobilidade, a falta de sentido e a negação da vida. Assim, de acordo com a posição *não essencialista*, parece plausível afirmar que as *personas* de alguém seriam, antes do que subterfúgios encobridores de um verdadeiro e autêntico *eu*, tudo o que essa pessoa é.

Como um último passo, quero explorar uma interpretação da

posição *não essencialista* a partir da relação que esses papéis auto impostos (consciente ou inconscientemente) têm com a memória: quero sugerir que as *personas* seriam máscaras do esquecimento. Nesse sentido, longe do que expressões de inautenticidade, esses papéis seriam necessários para a afirmação da vida: sem nenhuma *persona*, o que resta é a imobilidade.

3. Revisitando o passado, reescrevendo o presente?

No texto *Sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida*, Nietzsche escreve:

Aquele que não sabe se instalar no seio do instante, esquecendo todo o passado, aquele que não sabe, como uma deusa da vitória, se colocar de pé sobre um único ponto, sem medo e sem vertigem, este não saberá jamais o que é a felicidade, pior ainda: ele não fará jamais ninguém feliz. Para pegarmos um exemplo extremo, represente um homem que não possua a força de esquecer e que seria condenado a ver em tudo um *tornar-se*: um tal homem não creeria mais em sua própria existência, ele não creeria mais em si mesmo, ele veria tudo se dissolver em uma multidão de pontos em movimento e se perderia nessa torrente do *tornar-se*; em verdadeiro discípulo de Heráclito, ele acabaria por não levantar nem mesmo um dedo. Toda ação exige o esquecimento. (NIETZSCHE, 1990, p. 97-8)

Como corolário da máxima de Nietzsche temos que, se toda ação exige esquecimento, aquele que não é capaz de esquecer, não é capaz de agir. Em *Persona*, Elisabet é justamente a figura da imobilidade. Quero compreender, assim, que sua imobilidade, sua incapacidade de agir, representaria a sua recusa ao esquecimento. No início desse texto, quando da apresentação das personagens tendo por base a ideia de narratividade, sugeri que Elisabet e Alma eram *imagens especulares* uma da outra. Ora, se Elisabet é a imagem daquela que se recusa a esquecer, Alma seria a imagem daquela que se recusa a conservar a memória. Nesse sentido,

ambas resultariam em maneiras de negar a própria vida, em figuras da imobilidade. Sob esse pano de fundo, passo a analisar três cenas que considero essenciais neste filme.

3.1. Memória e esquecimento nas cenas iniciais de *Persona*

O filme começa com uma sequência de imagens aparentemente desconexas: um projetor de cinema sendo iluminando; câmeras em funcionamento; pênis ereto; projeção de animação infantil invertida; mãos infantis; branco total; filme de homem com pijama engraçado, esqueleto e vampiro; aranha; animal sendo morto, olho de animal morto, vísceras; mão sendo pregada; muro, paisagem invernal, grades pontiagudas; cadáveres, menino deitado, mão sem vida, cadáveres, cadáver de olhos abertos (telefone toca), menino olha para a câmera, menino vira e se cobre com lençol, senta na cama, olha para a câmera, abre livro; olha para a câmera, tenta tocar a lente, toca uma tela com um rosto feminino que se transforma; rosto do menino, nome do filme, nomes dos atores, lábios, mar, rosto das atrizes; o filme inicia.

Na tentativa de acentuar a discussão em torno das noções de memória e esquecimento, eu quero ler essas imagens como representando recorrências na memória coletiva; mais precisamente, como sendo imagens daquilo que, embora recorrente na memória, queremos esquecer. Se é assim, que tipo de memória as imagens que remetem ao trabalho por trás das câmeras podem refletir? Me parece que o ato de desnudar o cinema de sua magia, isto é, de expor suas condições *mecânicas* de funcionamento, poderia ser visto como uma metáfora para o medo de que tudo o que prezamos não passa de ilusão. Ao depararmos-nos com a farsa que o cinema por natureza é, estaríamos sendo expostos também à possibilidade de que *tudo* pode não passar de uma grande ilusão. Como conviver com a ideia de que a vida, com todas as suas relações, pode não passar de uma mentira? Como enfrentar a ideia do cético-cínico que afirma não restar nada para além de disputas egoístas? Se é assim, trazer à memória presente a possibilidade iminente da ilusão, principalmente naquilo que diz respeito às nossas relações mais caras, não parece ser algo desejável. Nesse sentido, utilizando as imagens do funcionamento mecânico do cinema, teríamos o enfrentamento de algo que queremos

esquecer. Do mesmo modo, as representações dos medos infantis (o esqueleto, o vampiro, o animal sendo morto) também figurariam como memórias indesejáveis, porque aterrorizadoras.

Dada essa perspectiva de leitura, muitas suposições poderiam ser feitas a partir das cenas iniciais de *Persona*: o pênis ereto lembraria o medo da impotência, não apenas no sentido sexual, mas também no sentido de perda de apetite pela vida; a mão sendo pregada, o temor do julgamento dos outros; a aranha, o temor do julgamento divino⁵ etc. Obviamente, o máximo do que pode contar como um medo para o homem estaria ali representado pelos corpos aparentemente sem vida: é o apelo indelével da morte o que estaria sendo “lembrado” pelos cadáveres. Assim, esse desfile de imagens iniciais exporia aquilo que constitui um dos pontos essenciais da identidade de alguém, a saber, o modo como se lida com a memória, especialmente com respeito àquilo que queremos esquecer.

3.2. Fotografias como lembranças do passado

A concepção de identidade como narração que expus logo acima deixa em aberto a questão sobre a fidelidade da narração: haveria alguma maneira de garantir objetividade na descrição de nossa história? Em um primeiro momento, parece inegável que a memória nem sempre é confiável e, portanto, parece igualmente inegável a busca por essa reconstrução em bases mais “sólidas”. Ora, uma fotografia, assim como um filme ou uma carta, é algo de tangível e, nesse sentido, é algo de *objetivo*. A pergunta que quero explorar é se a recorrente utilização de fotografias teria em *Persona* esse almejado papel de reconstruir objetivamente a memória. Peter Ohlin,

⁵ No filme *Através do espelho* de 1961, Bergman retrata Deus como aparecendo na forma de uma aranha. Em certo momento, a personagem Karin relata um momento de epifania do seguinte modo: “Mas o Deus que apareceu era uma aranha. Ele veio em minha direção e eu vi o seu rosto. Era um rosto terrível, impassível. Ele veio rastejando, tentou entrar dentro de mim. Mas eu me defendi. O tempo todo, eu via seus olhos. Eram frios e calmos. Quando ele não pôde penetrar em mim, ele subiu pelo meu peito, pelo meu rosto e subiu na parede. Eu vi Deus.”

citando o crítico sueco Leif Zern, escreve:

“O que passou é mais verdadeiro do que o que é, e entre aquele que é jovem e aquele que é velho existe um abismo de esquecimento, repressão e ilusões perdidas [...] Nós buscamos provas do que vivemos. Diários, fotografias, cartas... comprovam a fragilidade do agora.” (OHLIN, 2005, p. 242)

Assim, uma fotografia parece impor uma certa prioridade ontológica sobre o presente: ela é um registro acabado do que aconteceu, isto é, a própria materialização da memória. Ora, face a um registro objetivo do passado, o presente é que adquire um aspecto frágil.

Ao menos três cenas em *Persona* trazem à tona o papel desses registros: (i) Elisabet assiste pela televisão a cena da imolação do monge budista em Saigon (14’); (ii) Alma mostra à Elisabet a fotografia de seu filho (17’43’’); (iii) Elisabet abre um livro cujo marcador de páginas é uma fotografia de um gueto judeu sendo desocupado (56’’). É importante notar que enquanto a segunda cena diz respeito à memória pessoal de Elisabet (afinal, a fotografia é de *seu* filho), a primeira e a terceira cena referem-se a acontecimentos da história universal. Ademais, nenhuma indicação é dada para pensarmos que o sacrifício do monge (i) ou que a imagem do gueto judeu (iii) tenham alguma relação *imediata* com a vida de Elisabet. Assim, em que sentido esses acontecimentos podem fazer também parte de sua história, isto é, de *quem* ela é? Na *Segunda Consideração Extemporânea*, Nietzsche fala das vantagens da ‘história tradicionalista’ nos seguintes termos:

[...] os homens ou as épocas que servem a vida julgando e destruindo o passado são sempre homens ou épocas perigosas e ameaçadas. Porque, com efeito, nós somos o fruto de gerações anteriores, nós somos também o fruto de suas distrações, de suas paixões, de seus erros, quem sabe mesmo, de seus crimes: não é possível se retirar absolutamente dessa cadeia. (NIETZSCHE, 1990, p. 113)

A história tradicionalista é, segundo Nietzsche, a história que deve, em alguma medida, ser conservada, pois, segundo o filósofo, aquilo que somos é em grande parte constituído por acontecimentos passados.

Com efeito, a fotografia do gueto judeu sendo desocupado é um relato da história no sentido tradicionalista de Nietzsche: ela mostra o horror de um acontecimento do passado recente que não pode ser esquecido completamente. Mas, ela mostra mais do que isso. Se observarmos a fotografia com cuidado veremos o menininho no centro da foto sendo seguido por uma mulher (possivelmente sua mãe) que olha ameaçadoramente para o soldado nazista. Se essa é uma leitura possível⁶, essa fotografia lembra Elisabet de seu papel *como* mãe ou, para ser específica, de sua *renúncia* a *esse* papel. Assim, ao mesmo tempo em que a utilização dessa fotografia recorda Elisabet de que ela é o fruto de gerações passadas, essa fotografia sugere que ela tem um papel a desempenhar. Essa fotografia mostra para Elisabet qual seria a atitude *esperada* de uma mãe: uma mãe protege seu filho, mesmo em condições adversas. Assim, a fotografia serviria para exhibir, de um modo cruel, sem dúvidas, aquilo que é projetado sobre a mulher como sendo o papel esperado de uma mãe e, por seu intermédio, lembrá-la de uma *persona* irrecusável. Segue-se que o olhar de dor e sofrimento do menininho na fotografia funcionaria como uma espécie de amplificação do olhar de seu próprio filho.

Contudo, a atitude de Elisabet não é de perturbação, arrependimento ou mesmo sofrimento. Sua atitude aparenta ser, por outro lado, de serenidade. Ela contempla a fotografia com interesse, é verdade, no entanto, sem nenhum envolvimento emocional aparente. Eu quero ler sua conduta como revelando a aceitação da necessidade do esquecimento. Nesta cena em especial, Elisabet compreende que ela não pode desempenhar o papel que é projetado sobre si. O que é paradoxal, no entanto, é que, mesmo compreendendo que ela *deveria* aceitar esse papel, ela permanece resoluta em sua decisão de não desempenhar essa máscara.

⁶ E parece ser, dada a sequência de imagens filmadas por Bergman: plano grande, foco no menininho, close no menininho, foco no soldado, foco na mãe, foco no olhar do soldado, foco nas mãos levantadas do menininho e na arma do soldado, foco em outra mulher com as mãos levantadas, foco na menininha, foco na senhora que está atrás, foco nas mãos levantadas, foco na expressão do segundo menino, foco no menininho.

Assim, ela aceitaria a necessidade do esquecimento, embora ela não se permita agir de acordo com essa resolução⁷.

Enquanto a cena do holocausto lembra a instanciação do *passado* no presente, a cena do monge budista refletiria o presente. A imagem da imolação do monge budista ocorreu precisamente em 11 de junho de 1963; sua contemporaneidade com a filmagem de *Persona* (1966) deve ser, portanto, considerada. É possível que as acusações sofridas por Ingmar Bergman, de que seu cinema não compartilhava do ideário político de sua época, tenham alguma ressonância na utilização dessa imagem amplamente difundida na mídia. Não quero com isso dizer que Bergman buscava se redimir de suas opções estéticas perante seus colegas, me parece que essa seria uma leitura rasa e até leviana (porque não seria baseada em nenhuma fonte confiável). No entanto, é um fato a presença dessa referência histórica, contemporânea à obra de Bergman, e, dado esse fato indiscutível, é preciso compreendê-lo. Eu entrevejo uma possibilidade de compreensão novamente na reação de Elisabet. Em um primeiro momento, Elisabet se mostra aterrorizada: ela observa o monge sendo consumido pelo fogo e se refugia no canto de seu quarto. Mesmo refugiada em um silêncio auto imposto, Elisabet não consegue ficar imune à história, ela é chamada *pelos fatos* a reagir. Em um segundo momento, contudo, Elisabet contempla a cena com um certo distanciamento – com o mesmo distanciamento que ela apresentará na cena em que contempla a fotografia do holocausto. Esse distanciamento poderia servir para, por exemplo, ensejar dúvidas a respeito do caráter moral dessa personagem.

Contudo, podemos lembrar Susan Sontag, a qual, a propósito da utilização de referências a fatos históricos através de suportes midiáticos (fotografias, filmes) em *Persona*, escreve: “O uso dessas fotografias pode corromper a consciência, [...] imagens anestésiam.” (SONTAG *apud* OHLIN, 2005, p. 250, nota 10) E Peter Ohlin completa: “A utilização repetida e contínua dessas imagens pode levar à perda de sua conexão original com os eventos que a ocasionaram. [...] Elas se tornam representações sem substância.” (*Idem, ibidem*) A imagem que vemos

⁷ Um ponto intrigante consiste em questionar se é melhor para um filho conviver com a ideia de uma mãe que resta muda ou com a ideia de uma mãe que publicamente renuncia à maternidade. Sob essa terrível possibilidade, parece que a atitude de Elisabet com relação a seu filho é até generosa.

Elisabet contemplar na televisão é uma imagem já *distorcida*, ela consiste em *repetições* do momento mais dramático da imolação do monge, ela não é, em absoluto, uma representação fiel do fato ocorrido. Ela é uma extrapolação da realidade de modo a transformar um *fato histórico* em uma *representação sem substância*. Nesse sentido, essa imagem, a princípio objetiva e terrível, é tornada fabulosa e até insípida. Em suma, talvez o ponto por detrás de sua utilização na película possa ser chamar a atenção para o fato de que a repetição elimina a realidade. E agora podemos ver Elisabet não simplesmente como alguém sem consciência histórica, o que consiste, certamente, em uma falha de caráter, mas como alguém que, ao compreender o poder de dissolução que a repetição exerce sobre os fatos, se torna imune a eles.

Como Elisabet é a figura que recusa o esquecimento, ela precisa desenvolver alguma habilidade que a torne protegida da confrontação com essas alegorias inevitáveis do passado. Na explicação dos tipos de história, Nietzsche introduz o conceito de *força plástica*:

Existem pessoas de tal modo livres dessa força [força plástica] que um único evento, um único sofrimento, e mesmo uma pequena injustiça, é suficiente para lhes secar o sangue; existe um outro tipo de pessoas para as quais as mais terríveis catástrofes, e mesmo os atos de sua própria maldade, afetam tão pouco que eles reencontram imediatamente, ou pouco depois, um certo bem-estar e um tipo de boa consciência. (NIETZSCHE, 1990, p. 97)

Transpondo a noção de força plástica aos nossos objetivos, poderíamos dizer que a relação entre memória e passado exige força plástica. Como seria possível manter a sanidade sendo a todo tempo lembrado de sofrimentos e horrores passados? Nietzsche descreve dois tipos de indivíduos em situações opostas: por um lado, o indivíduo que não possui nenhum tipo de força plástica, por outro, o indivíduo que possui ao extremo essa capacidade. Sem dar atenção àquela que parece ser a atitude “mais saudável” (uma atitude prudencial), Elisabet parece se enquadrar na segunda categoria. Se o indivíduo que não adquire nenhum tipo de força plástica não é um indivíduo são, seu oposto, o indivíduo que não é afetado

por absolutamente nenhum fato, não é tampouco um exemplo de sanidade. Tendo criticado a falta completa de força plástica, Nietzsche também critica a completa impassibilidade. Segundo o filósofo: “O elemento histórico e o elemento não histórico são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de um povo, de uma civilização.” (*Idem*, p. 99) Compreendendo o termo ‘elemento histórico’ como fazendo referência também à história pessoal (*minha* memória), a força plástica deve configurar a habilidade de *esquecer* certos acontecimentos para garantir a possibilidade da própria vida. É essa habilidade que Elisabet não possui: tendo renunciado ao conforto de se refugiar em uma persona, isto é, tendo renunciado à possibilidade de esquecer, ela busca desenvolver a habilidade de não ser *afetada* pelos acontecimentos – ela busca a absoluta indiferença. E é exatamente indiferença o sentimento que ela demonstra, após o choque inicial, ao observar a cena da imolação do monge budista.

3.3. A cena do relato da orgia: Alma recusa a memória

Por outro lado, quero sustentar: Alma é a personagem que recusa a memória. Após Alma ter testemunhado a crua exposição dos sentimentos de Elisabet com relação ao seu próprio filho (em um ato inesperado, Elisabet rasga a fotografia do menino), temos a cena em que a médica dá o *diagnóstico* da doença de Elisabet (*o inútil sonho de ser*, 1845), na qual aquela sugere que esta e a irmã Alma passem um tempo juntas em sua casa de verão. Quando as duas mulheres vão para a praia, elas estabelecem um vínculo de progressiva intimidade: elas passeiam, coletam cogumelos, tomam banho de sol e Alma prossegue na leitura de livros e na narração de episódios de sua vida para Elisabet. Essa construção, à primeira vista unilateral, de uma amizade, é respondida com olhares, sorrisos e carinhos por parte da atriz emudecida (quando as duas estão sentadas na varanda Elisabet compara suas mãos, deitadas na praia, a atriz sorri ternamente e na conversa dentro de casa, Elisabet acarinha o rosto de Alma etc.). Na volta da praia, as duas mulheres sentam-se para um café uma em face da outra e Alma relata experiências de sua juventude, conta de sua crença em uma vida dedicada a um *objetivo*, do romance que tivera com um homem casado e da reprovação de seu futuro marido por sua “falta de ambição” (23’07”).

A cena então muda e elas aparecem no quarto: Elisabet massageia o pescoço de Alma enquanto esta continua seu monólogo. Alma confia que nunca se sentiria *assim* (satisfeita? feliz? importante?), e completa que era uma boa ouvinte, mas que nunca tivera a possibilidade de falar.

Algumas confidências sobre sua relação com Karl-Henrik adiante (e, neste momento, ambas estão em roupas de dormir, o que sugere uma longa conversa), Alma começa a relatar uma experiência que tivera com desconhecidos em uma praia. Durante a narração desse episódio, vemos Alma se desnudar dos clichês que ela própria assumira — Alma se despe de sua persona “enfermeira”, tanto quanto de suas personas “noiva de Karl-Henrik” e “admiradora da atriz famosa”. Alma tinha dito que acreditava na força de uma vida com um propósito que pudesse ser guiada pela crença *em algo* (23’41”). Além disso, ela falara em “estar pronta para o que der e vier” (23’54”), sugerindo uma certa austeridade com relação a suas decisões. Agora, quando relata sua experiência na praia, Alma parece não corresponder àquela imagem que ela mesma moldara para si; isso porque, por exemplo, quando diz que havia percebido que dois garotos as observavam, ela admite que, mesmo tendo *querido levantar e vestir o maiô* (27’53”), ela permanecera deitada e nua. Do mesmo modo, Alma fala que pensara em dizer ao garoto que não a engravidasse, mas sugere que, tomada por emoções voluptuosas, não levou a cabo esse pedido. O relato da orgia prossegue em um crescente de sensualidade e acaba com uma Alma completamente abalada, não mais sentada na poltrona em frente a Elisabet, mas deitada em sua cama e sendo consolada por esta última. Consumida pela culpa ao lembrar de uma gravidez indesejada e do consequente aborto, Alma diz:

Nada faz sentido. Nada disso se encaixa. Nos sentimos culpados por pequenas coisas. Entende isso? E o que acontece com as coisas que você decide fazer? Você tem que fazer? Você pode ser uma e a mesma pessoa o tempo todo? (31’45”)

Ao final dessa cena, parece que podemos concluir que uma mudança *substancial* ocorrera em Alma; nessa narração, ela, pela primeira vez, aparece desnudada de suas *personas*, e esse desnudar-se faz Alma duvidar

de uma possível unidade entre aquilo que ela acreditava ser e aquilo que ela realmente é. Ao revisitar o passado – ao confrontar-se com memórias malquistas – Alma põe em dúvida quem ela é, ela perde aquilo que dava unidade à sua identidade. Por esse motivo, eu vejo Alma como a figura espectral de Elisabet: enquanto Elisabet se recusa a esquecer, Alma se recusa a enfrentar a memória. Mas, por que Alma não quer enfrentar a memória?

4. *Persona*, memória e esquecimento

O fio condutor para a finalização deste ensaio passa pela resposta à seguinte pergunta: o que resulta de Alma após a confrontação com sua memória? Alma encontra o seu verdadeiro “eu” ou reconstrói sua identidade a partir da adoção de alguma outra máscara? Na primeira parte desse texto, chamamos de posição *essencialista* a tese segundo a qual as máscaras assumidas ao longo de uma vida encobririam um eu genuíno e de posição *não essencialista* aquela que negaria a possibilidade de um eu genuíno para além das *personas*.

Se buscamos um retrato razoavelmente fiel do filme, parece que a única tese possível é a posição *não essencialista*: Alma não encontra nada para além da sua identificação com as máscaras que ela exhibe em suas relações pessoais, profissionais e amorosas. As cenas seguintes à declaração de Alma parecem corroborar especialmente com essa leitura. Após a cena em que Alma diz que “nada faz sentido” e busca aconchego nos braços de Elisabet, vemos as duas na mesa de jantar e Alma afirma poder se tornar Elisabet *se tentasse*; ao que a enfermeira logo complementa: “Você poderia ser eu, mas sua alma seria grande demais, ia ficar para fora de meu corpo.” (33’50”) E, então, ouvimos uma voz dizendo “Vá para a cama, vai acabar dormindo na mesa.” Alma levanta a cabeça de um sobressalto e diz “Vou para a cama, senão acabarei dormindo na mesa.” Depois disso, vemos Alma arrumando-se para dormir e, quando ela deita na cama, vemos o vulto de Elisabet aproximar-se e entrar no quarto pela janela, chegar até seu corpo deitado, a observar e sair pela porta deixada aberta pela enfermeira. Na sequência, Elisabet interrompe sua caminhada e volta-se para a porta de Alma, enquanto ela senta-se na cama; por fim, as duas mulheres se olham e se aproximam, Alma deita seu rosto no ombro

de Elisabet e esta acaricia seu pescoço com a mão esquerda. Nesse instante, a imagem muda e vemos o outro lado da cena, como se enxergássemos a partir de um espelho, vemos as duas mulheres ficarem de frente para a câmara (Alma à frente e Elisabet logo atrás) e se admirarem ao mesmo tempo em que ternamente acariciam seus rostos e cabelos, até que a imagem se dissolve em uma escuridão completa. Todas essas imagens corroboram a tese *não essencialista*.

No entanto, talvez fosse ainda possível sustentar que Alma encontra seu verdadeiro “eu” após ter deliberadamente se despido de suas máscaras. Essa leitura poderia ser avançada, apelando para, por exemplo, a cena em que Alma sai do carro em que estava completamente desorientada por ter lido a carta de Elisabet, e se observa em um espelho d’água. Os espelhos são significativos para Carl Jung, um representante da tese *essencialista*:

“Quem quer que olhe em um espelho de água verá primeiramente sua própria face. Quem quer que vá a si mesmo corre o risco de uma confrontação consigo mesmo. O espelho não adula, ele fielmente mostra o que quer que olhe para ele; a saber, a face que nunca mostramos para o mundo porque cobrimos com a *persona*, a máscara do ator. Mas o espelho estende-se além da máscara e mostra a verdadeira face.” (JUNG, 2014.2, p. 20, § 43)

Se é assim, cabe a pergunta: por que Alma não teria ido ao encontro do seu verdadeiro eu? O que pode ser uma evidência para afirmar o contrário? Eu penso que a leitura da posição *essencialista* não se sustenta porque Alma mostra-se incompreensível, antes do que aliviada, após o relato do evento na praia. Alma perguntará a Elisabet sobre sua fala e sobre sua visita noturna e receberá duas negativas como resposta. Isso parece sugerir que Alma fantasiou a respeito desse encontro. Alma descobrirá a “traição” de Elisabet e implorará por uma palavra e, quando percebe que não conseguirá, tentará por duas vezes machucar fisicamente Elisabet (quando deixa o caco de vidro no chão e quando busca uma panela de água fervente). Alma brigará na praia com a atriz e, atormentada por pesadelos noturnos, visitará seu quarto. Além disso, a cena em que supostamente

encontra o marido (cego) de Elisabet e, além disso, em que finge ser a própria Elisabet, parece completamente imaginária. Nada pode ser mais irreal do que um marido deficiente visual não reconhecer, naquelas circunstâncias, a própria mulher.

O que todas essas cenas que se seguem à confrontação de Alma consigo mesma têm em comum? Elas revelam a psique de um personagem que não conhecemos, de alguém que está, no mínimo, confuso. Todas essas cenas enfatizam a dissolução completa de Alma em vários fragmentos, mas, de nenhum modo, revelam alguma unidade coerente a qual poderíamos atribuir a qualidade de um “eu” genuíno. O que vemos a partir da cena em que Alma supostamente se desnuda de suas personas é uma pessoa desorientada, envolta em sonhos e fantasias a procurar *desesperadamente* algo em que possa se agarrar. Assim, quando Alma se despe de todas suas *personas*, ela não encontra seu *eu*, ela fica à procura de uma nova *persona* para que possa se recompor.

Finalmente, quando a médica dá o diagnóstico da doença de Elisabet, ela fala que a atriz sofre do “inútil sonho de ser. Não parecer, mas ser.” (18’25”) E explica o que isso significa: “Estar alerta em todos os momentos. A luta: o que você é com os outros e o que você realmente é. A constante fome de finalmente ser exposta. Ser vista por dentro, cortada, até mesmo eliminada.” Não teríamos no reconhecimento de uma distinção irreduzível entre o *parecer* e o *ser*, um último argumento para a posição *essencialista*? Acredito que não. Isso porque, se é dito que Elisabet sofre do *sonho de ser*, então, essa busca (por algo que se é para além das máscaras) é uma doença; essa busca não é, portanto, um modo *saudável* de vida. A médica prossegue no seu discurso, e afirma: “A realidade é diabólica, seu esconderijo não é à prova d’água.” A realidade é diabólica justamente porque o sonho de ser é *inútil*; se fosse possível encontrar o verdadeiro *eu*, a realidade não seria diabólica, ela seria divina. Acontece que, como um castelo de areia, a identidade não é à prova d’água: ela não resiste à dissolução completa de suas máscaras. Dito de outro modo, *Persona* parece sustentar a leitura de que a identidade de uma pessoa é tudo e nada além de *suas máscaras*.

Referências

- DANTO, Arthur. *La Transfiguration du Banal*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- DIXON, Wheeler Winston. *Persona and the 1960's Art Cinema*. In: MICHAELS, Lloyd. (Ed.). *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey. *Feminist Theory and the Performance of Lesbian Desire in Persona*. In: MICHAELS, Lloyd (Ed.). *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- HUEBNER, Laura. *The films of Ingmar Bergman: Ilusions of light and darkness*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- JUNG, Carl G. *The Relations between the Ego and the Unconscious*. In: ADLER, Gerhard; HULL, R. F. C. (Ed. e Trad.). *The Collected Works of C. G. Jung (Complete Digital Edition)*. Vol. 7: Two Essays in Analytical Psychology. Princeton: Princeton University Press, 2014.1.
- _____. *Concerning Rebirth*. In: ADLER, Gerhard; HULL, R. F. C. (Ed. e Trad.). *The Collected Works of C. G. Jung (Complete Digital Edition)*. Vol. 9, Part I: Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton University Press, 2014.2.
- _____. *Archetypes of the Collective Unconscious*. In: ADLER, Gerhard; HULL, R. F. C. (Ed. e Trad.). *The Collected Works of C. G. Jung (Complete Digital Edition)*. Vol. 9, Part I: Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton University Press, 2014.2.
- MACINTYRE, Alasdair. *Depois da virtude*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- MICHAELS, Lloyd. *Bergman and the necessary illusion*. In: MICHAELS, Lloyd (Ed.). *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Considérations Inactuelles I et II*. Paris: Gallimard, 1990.
- OHLIN, Peter. *The Holocaust in Ingmar Bergman's "Persona": The Instability of Imagery*. *Scandinavian Studies*, v. 77, n. 2, p. 241-274, 2005.
- VIERLING, David L. *Bergman's Persona: The metaphysics of Meta-Cinema*. *Diacritics*, v. 4, n. 2, p. 48-51, Summer, 1974.

Retratando o humano (em corpo e alma): uma leitura de *Blade Runner*¹

Stephen Mulhall

1. Reconhecendo a mortalidade humana

Pareceria aconselhável começar esta interpretação do filme com uma tese incontroversa, então observemos, já de início, que *Blade Runner* está explicitamente interessado na questão de saber o que é ser humano: de fato, uma vez que ignora muitas das expectativas satisfeitas por filmes de detetive (p. ex., complexidades de enredo ou ocultação das identidades e dos propósitos dos criminosos) e de ficção científica (p. ex., enfoque em tecnologias em vez de pessoas, ou o emprego de panos de fundo exóticos e alienígenas) a fim de permitir que o seu questionamento temático da humanidade domine a sequência de eventos, pode ser mais acurado descrever o filme como estando obcecado com a questão – obcecado do mesmo modo como o líder dos replicantes está obcecado em sua busca pela vida, por uma vida à altura da vida dos seres humanos. Mostrar que Roy Baty confunde essa busca com uma busca por *mais* vida – como se um replicante pudesse se tornar humano por viver mais – é o objetivo do filme.

No curso dessa busca, muitas respostas errôneas à questão original são examinadas e rejeitadas. Ao dotar os replicantes de níveis de inteligência e força física pelo menos iguais aos de qualquer ser humano, deixa-se muito claro desde o começo que a posse dessas capacidades de forma alguma determina o status ontológico daqueles que as possuem; na verdade, em vez de confirmar os replicantes como candidatos à humanidade, a aprimorada perfeição e virtuosidade de suas habilidades

¹ Tradução de Gustavo Coelho a partir da versão original publicada por Stephen Mulhall na revista *Film and Philosophy*, Vol. 1, 1994, sob o título “Picturing the Human (Body and Soul): A Reading of *Blade Runner*”. A tradução foi revisada por Jônadas Techio.

físicas e mentais tende a lançar dúvida sobre sua candidatura – é por isso, suponho, que aquelas cenas em que os replicantes manifestam sua invulnerabilidade a extremos de calor e frio (no frio higiênico do laboratório de olhos ou na água quente em que J. F. Sebastian ferve um ovo) tendem a alienar o espectador de Leon e Pris.

Dessa maneira, o filme nos leva a perguntar se aquilo de que os replicantes carecem é a fragilidade humana de carne e osso. A pergunta se torna bastante insistente nas sequências que apresentam J. F. Sebastian e seus visitantes replicantes no abandonado edifício Bradbury: a sobre-humana ausência de falhas de Roy e Pris é fortemente ressaltada quando contrastada com a decrepitude física que atingiu Sebastian por uma falha genética conhecida como Síndrome de Matusalém – envelhecimento acelerado. (Roy pergunta por que Sebastian está olhando com tanto espanto para seus visitantes, ao que lhe é respondido: “Porque vocês são tão diferentes, vocês são tão perfeitos.”) As inadequações físicas de Sebastian evocam simpatia – mas não em Roy ou Pris; a forma como eles o manipulam como um meio para o seu objetivo de confrontar Tyrell confirma, simultaneamente, a humanidade de sua vítima e o caráter desumano da atitude deles em relação a ele – a perfeição parece significar diferença, como sugere Sebastian.

Essa não é, entretanto, a conclusão que o filme nos obriga a tirar; e para justificar essa afirmação devemos nos voltar para a relevância temática da violência que é apresentada ao longo da narrativa. À primeira vista, a ênfase constante em corpos ensanguentados e castigos físicos brutais que permeia a estória e parece abranger o espectro de tais possibilidades – para além da “aposentadoria” de três replicantes, somos forçados a testemunhar uma tentativa de estrangulamento, surras selvagens, um ataque com uma barra de ferro, dedos deliberadamente quebrados e um clímax de sofrimento físico concentrado – pode nos parecer sádica e beirando o obsceno. Essa impressão pode ser alterada, entretanto, se notarmos que as personagens a quem a violência parece ser infligida são basicamente Deckard e os replicantes. (Tyrell é assassinado em um contexto em que ele assumiu um status divino em vez de humano – algo de que falaremos mais tarde – e nunca vemos a execução de Sebastian ou o seu cadáver.) Retornaremos ao significado do papel de Deckard como vítima mais tarde, quando examinarmos o modo como *Blade Runner* pode ser visto como uma apresentação da educação de

Deckard, da forma como os replicantes (que são seus únicos algozes) ensinam-lhe uma lição; mas se deixamos isso de lado por um momento, então precisamos explicar o fato de que a violência retratada no filme é dirigida principalmente contra personagens não humanas – contra aquelas supostamente incapazes de sofrer e que também carecem daquele status humano que tornaria a imposição de dor sobre elas um crime moral.

O que as cenas de violência conseguem extrair do espectador é uma reação instintiva a esse tratamento conferido aos replicantes que corresponde à nossa reação a tal tratamento quando dirigido aos seres humanos; nós vemos o seu comportamento como a expressão de dor e sofrimento ao invés de um análogo mecânico vazio de tais coisas exibido por um autômato. A apresentação em câmera-lenta da trajetória final de Zhora através dos vidros de uma vitrine é justificada por nos fazer aceitar o remorso de Deckard ao ter de atirar em uma mulher pelas costas em vez de aposentar uma replicante; e quando Deckard atira em Pris pela segunda vez, a fim de dar um fim ao movimento mecânico de seus membros causado pelo primeiro tiro, não precisamos de nenhum diálogo que nos diga que ele está de fato dando um fim à miséria de alguém. Como afirma Roy: “Não somos computadores, Sebastian – somos físicos”; a violência infligida aos replicantes enfatiza o fato de que eles são corpóreos, e assim capazes de manifestar a gama e complexidade de comportamento abertas a qualquer ser humano. A alegação empática exercida sobre nós por aquelas cenas em que tal comportamento se torna um comportamento de dor é o que fundamenta a suposição do filme de que é esse aspecto da corporeidade dos replicantes que é pertinente para sua candidatura ao status humano, e não a questão de saber se algo *ocupa* os seus corpos.

Formulando esse último ponto de forma mais precisa: a maneira como a natureza corpórea dos replicantes é apresentada em *Blade Runner* revela que não se compreende a relação entre mente e corpo se esta é vista da perspectiva cartesiana de uma substância imaterial contida em uma substância material; essa perspectiva sugere que o domínio do mental está escondido atrás, e é inteiramente distinto, daquele do corpo. Esse filme nos apresenta entidades cujos corpos se assemelham aos dos seres humanos em sua forma e flexibilidade, entidades que manifestam um comportamento de complexidade e amplitude equivalentes às de um ser humano – e, apenas com base nisso, o espectador é levado a aplicar àquelas entidades todos os conceitos psicológicos que constituem juntos o espaço

lógico do mental. *Blade Runner* torna assim explícito o fato de que os critérios que justificam nossa aplicação de conceitos psicológicos (nossa atribuição de uma mente) devem ser encontrados em um comportamento de complexidade particular – uma complexidade capaz de carregar a multiplicidade lógica daqueles conceitos. No contexto de um seminário filosófico, o cartesiano pode responder afirmando que tais aplicações dependem de um argumento por analogia e que uma compreensão do significado dessas palavras pressupõe um contato direto (*acquaintance*) com as entidades e os processos privados introspectíveis que elas nomeiam; alguém impressionado com o trabalho de Wittgenstein nessa área poderia tentar percorrer o argumento da linguagem privada a fim de revelar as incoerências da definição ostensiva privada. Em vez de argumentar na direção das conclusões a que Wittgenstein chega, esse filme as dramatiza: ele produz convicção na observação de Wittgenstein de que “o corpo humano é o melhor retrato da alma humana” ao retratar um corpo que parece humano em forma e flexibilidade e, desse modo, extrair do espectador a atitude que se adota em relação a uma alma humana.

É importante reconhecer que nada do que foi dito até agora implica que *Blade Runner* esteja comprometido com uma concepção behaviorista dos fenômenos psicológicos: ao negar uma interpretação específica do mundo interno dos seres humanos, não é necessário colapsar o interior no exterior, ou reduzir um ao outro. A tese é, na verdade, que conceitos psicológicos não podem ser distinguidos de conceitos puramente behavioristas argumentando-se que eles se relacionam apenas indiretamente com o comportamento humano e se referem a processos etéreos ocultos; ambos os conjuntos de conceitos relacionam-se com a mesma base evidencial (por assim dizer) – a saber, o comportamento dos seres humanos – mas eles organizam essa base de maneiras significativamente diferentes e, dessa forma, alteram o que vemos quando nossa percepção das coisas é informada por eles. A natureza dessa diferença fica clara pelo contraste entre o modo como o Capitão Bryant enxerga os replicantes e as percepções de Deckard, que se desenvolvem à medida que ele se aproxima de seu confronto com Roy: entidades percebidas como “bonecos de pele” ainda podem atingir o status de seres humanos.

Uma pergunta incômoda permanece, entretanto, e ela pode ser colocada da seguinte maneira: qual dos dois, Deckard e Bryant, está certo? Como podemos saber se alguma dessas entidades pode ser corretamente tomada como um ser humano? A natureza enganadora de tal questionamento está enraizada na maneira como ele toma por triviais os conceitos de correção e conhecimento. A evidência do filme mostra que é “correto” aplicar conceitos psicológicos aos replicantes no sentido de que o comportamento deles satisfaz os critérios que governam aqueles conceitos; assumir que alguma noção adicional de correção ainda precise ser estabelecida pressupõe que poderíamos aplicar aqueles conceitos em casos em que nossas aplicações estivessem completamente justificadas mas, ainda assim, erradas – como se alguém pudesse satisfazer todos os nossos critérios para ser uma pessoa e ainda assim não ser uma. Essa preocupação não tem fundamento porque ela é incapaz de dar qualquer conteúdo à noção *do que é* que essa entidade falhou em ser, dado que nossos critérios para o que é ser uma pessoa esgotam o que é ser uma pessoa, e que essa entidade satisfaz todos aqueles critérios. Poderíamos dizer que sabemos tudo o que há para saber sobre os replicantes que seja relevante à sua candidatura ao status humano; não há nenhum fato adicional acerca da questão de que não tenhamos conhecimento. Não há nada *contra* eles serem tratados como seres humanos.

Nada – exceto a falta de vontade ou recusa de outros seres humanos a fazê-lo. Nenhum acúmulo de fatos ou evidências pode *forçar* alguém a reconhecer um comportamento que satisfaz todos os critérios do comportamento de dor como sendo a expressão genuína da dor de outro ser humano. O Capitão Bryant não é ignorante da “verdade” sobre os replicantes – ele pode ver tudo o que nós e Deckard podemos ver; mas ele nega ou falha em reconhecer aquela verdade. Aqui, entretanto, deveríamos fazer uma pausa para registrar as inadequações de nossa fala sobre verdade, pois o conceito de verdade está relacionado aos conceitos de evidência e fato; a verdade é que o comportamento replicante satisfaz todos os critérios para, por exemplo, um comportamento de dor, um comportamento de raiva, etc., mas essa verdade não implica que alguém que falhe em reconhecer tal comportamento como algo que expressa genuinamente um coração e uma mente esteja negando aqueles fatos – ele está, em vez disso, adotando uma atitude possível em relação aos fatos. Bryant e Deckard assumem atitudes opostas em relação aos fatos a que

eles são apresentados; e não se pode dizer que um deles esteja certo ou errado no sentido de corresponder ou falhar em corresponder àqueles fatos. O que isso implica, entretanto, é que a humanidade dos replicantes – ou, na verdade, de todos os seres humanos – está nas mãos de seus companheiros; a sua acessão ao status humano envolve eles serem reconhecidos como humanos pelos outros. Eles podem satisfazer todos os critérios, mas eles não podem forçar um reconhecimento por parte daqueles à sua volta; e se a sua humanidade é negada, ela perece. Como afirmaria Stanley Cavell, nós não sabemos que uma entidade qualquer é um ser humano; em vez disso, nós reconhecemos ou negamos sua humanidade na atitude que adotamos em relação a ela.

É esse tema que o filme explora em maior detalhe por meio do relacionamento entre Deckard e Rachel. O primeiro encontro entre eles ocorre mediado por uma máquina Voight-Kampff, o equipamento usado por caçadores de androides para examinar a dilatação capilar, a reação de enrubescimento, a flutuação da pupila e outros registros fisiológicos de reação emocional naqueles a quem o teste é aplicado – a teoria é que os replicantes carecem de qualquer sintonização empática com os outros e, por isso, acusam sua diferença em relação aos seres humanos. Como Tyrell sugere a Deckard, entretanto, essa falta de empatia e a correspondente imaturidade emocional evidenciada pelos replicantes é puramente uma função da decisão de seus criadores humanos de restringir sua expectativa de vida e, com isso, limitar a gama de suas memórias e experiências; Rachel foi “presenteada com um passado”, um passado que se espera que crie “um suporte para as emoções”, mas que também implica que Rachel não “sabe” que ela é uma replicante. Para Deckard, a falha de Rachel em passar no teste V-K é uma simples prova de sua não humanidade; ele deixa de perceber que sua dificuldade em detectar a ausência emocional habitual nela sugere que essa ausência é tanto contingente quanto uma questão de grau, isto é, que ele poderia tomar os replicantes como crianças em um sentido emocional não por uma falha deles, e, portanto, como sendo capazes de alcançar a maturidade. Ele também deixa de notar que o Capitão Bryant – o tipo de policial que chamava homens de pele escura de “crioulos” – oferece uma prova clara de que os seres humanos podem carecer de sintonia empática com os outros enquanto mantêm o status humano.

Sabemos que Deckard negará a humanidade de Rachel – que a sua relação com ela começará sendo uma relação mortífera – por causa da cena em que ela o assusta no elevador do prédio em que ele mora: na primeira indicação de sua presença, ele aponta sua arma para ela instintivamente. Fica claro que esse gesto significa mais do que os reflexos de um caçador de androides treinado quando ela o segue até seu apartamento em busca de conforto e reafirmação contra o choque de descobrir o seu status de replicante; pois Deckard assume uma atitude em relação a ela que é tão letal quanto qualquer tiro de arma de fogo. Ele arranca dela o suporte de seu passado, as experiências transmutadas em memória com as quais Tyrell lhe presenteou, recitando-lhe lembranças íntimas em sua cara (violando e expropriando sua privacidade, sua vida interior) e informando-lhe que elas pertencem à sobrinha de Tyrell (retirando dela aquilo que dá a uma pessoa qualquer sentido de continuidade ao longo do tempo – algo que é enfatizado por Locke); sua tentativa desajeitada de desfazer o sofrimento que ele assim causa apenas piora as coisas ao manifestar sua falta de habilidade em se preocupar com Rachel o bastante para realizar essa tarefa de reparação com tato e delicadeza. No final, ele quer que ela deixe seu apartamento; e Rachel age como ele deseja.

O próximo encontro em carne e osso entre os dois ocorre após a morte de Zhora, quando Rachel salva Deckard do ataque assassino de Leon. De volta a seu apartamento, Deckard reconhece seus próprios sentimentos na medida em que garante a Rachel – que agora está fugindo das autoridades – que ele jamais a caçaria e mataria; mas a razão que ele dá para essa decisão – que ele deve uma a ela – revela a natureza limitada daquele reconhecimento. Eles são iguais assim como um devedor e seu credor são iguais; salvar vidas não é mais do que um acordo de negócios, nenhum elemento pessoal deve se intrometer. Essa insinuação mercenária, junto com a referência irrefletida de Deckard à coragem como parte dos negócios de um caçador de androides, num contexto em que sua salvadora é ela mesma não apenas parte do negócio, mas sua essência e vítima (a aposentadoria é um pouco mais desconfortável do que “os tremores”), dá a Rachel a raiva necessária para rejeitar a interpretação do relacionamento entre ambos que Deckard está oferecendo; mas a sua pergunta sobre se Deckard alguma vez já aplicou o teste V-K a si mesmo chega a ouvidos surdos. Para o espectador, entretanto, essa pergunta se soma às evidências acumuladas de que o trabalho de um caçador de androides, que consiste

em tirar vidas em troca de um salário, é desumanizador; e nós começamos a ver a maneira como uma recusa a reconhecer a humanidade do outro constitui uma negação da humanidade em si mesmo.

À medida que essa cena complexa continua, recebemos algumas indicações de que as falhas de Deckard podem ser corrigidas; pois, quando ele acorda e encontra Rachel tocando piano, e descobre que ela fez isso para testar a legitimidade de uma memória de aulas de piano (“Eu lembro de aulas – não sei se sou eu ou a sobrinha de Tyrell”), sua resposta (“Você toca lindamente”) manifesta precisamente o tato e a delicadeza necessários para desfazer o dano de seu tratamento brutal desse mesmo tópico um pouco antes. A situação parece oportuna para um pleno reconhecimento dos sentimentos que um tem pelo outro, mas Rachel se assusta e só não deixa o apartamento porque Deckard bate a porta. Ele a joga contra a parede, e inicia o seguinte diálogo enquanto se aproxima dela:

Deckard: “Agora você me beija.”

Rachel: “Eu não posso confiar em...”

Deckard: “Diga ‘Me beije.’”

Rachel: “Me beije.”

Deckard: “Eu quero você.”

Rachel: “Eu quero você.”

Deckard: “De novo.”

Rachel: “Eu quero você. Coloque suas mãos em mim...”

Essa sequência, com sua exuberante trilha sonora romântica, sugere algo muito falso: Deckard parece estar extraíndo um reconhecimento à força e, portanto, não estar extraíndo qualquer reconhecimento, e a estrutura ameaçadora da cena carrega tons de estupro, de um homem incapaz de receber um não como resposta. A realidade é mais complexa. Temos alguns fundamentos para pensar que, nesse estágio, Rachel está, na verdade, negando seus verdadeiros sentimentos por Deckard; o seu problema não é apenas que ela não pode confiar nos sentimentos de Deckard, mas também que ela se sente incapaz de confiar em suas próprias emoções – as revelações sobre uma personalidade transplantada tornam-na incerta da realidade das emoções que ela sente de uma forma que é precisamente análoga às suas dúvidas acerca de sua capacidade de tocar

piano. Nessa medida, ela precisa de ajuda para superar essa ansiedade, e Deckard é a pessoa certa para isso; de fato, isso é claramente o que ele pensa estar fazendo no diálogo citado acima – permitindo que ela reconheça sem medo a realidade de seus sentimentos. As dificuldades surgem porque Deckard coloca as palavras em sua boca *à força* e, portanto, viola sua autonomia; Rachel recebe uma lição sobre como expressar sua vida interior, e ao final da cena ela de fato aprende a seguir em frente e encontrar as palavras por conta própria (“Coloque suas mãos em mim...”), mas esse processo de aprendizado ocorre em um contexto de professor e aluno, isto é, de uma relação de poder que não permite a igualdade dos participantes. A maneira como Deckard e Rachel aqui reconhecem o que sentem um pelo outro inevitavelmente impede um pleno reconhecimento da humanidade de Rachel; e uma vez que foi Deckard quem definiu os termos desse encontro – quem não conseguiu encontrar uma maneira de educar Rachel que respeitasse sua autonomia – a responsabilidade pelo fracasso de Rachel em respeitar plenamente sua própria humanidade é dele.

O que é necessário é um passo adicional e fatídico na educação do próprio Deckard – uma lição que Roy Baty se propõe a dar no edifício Bradbury. Retornaremos a essa sequência culminante para traçar os seus contornos em algum detalhe, mas por ora deveríamos completar nossa análise do tema do reconhecimento considerando a modificação na relação de Deckard com Rachel que fica evidente quando ele retorna a ela após a morte de Roy. Seu apartamento está em silêncio, perturbado apenas pelo tremeluzir de uma tela de vídeo, e ele encontra Rachel em um sofá, completamente coberta por um lençol; a identificação desse lençol com um sudário é imediata, e quando Deckard o remove ele parece estar revelando um cadáver. A essa altura, no entanto, Deckard descobre uma maneira de se dirigir a Rachel que a traz completamente (de volta) à vida – uma maneira que contrasta com a confrontação prévia entre ambos, próxima à porta fechada do apartamento. Naquele encontro, eles olharam um para o outro em pé, formando um forte arranjo vertical na tela que enfatizava a altura superior e a agressão de Deckard, e reforçava a sensação de que ele exercia uma dominação; nesta cena, ele se inclina sobre o rosto de Rachel a partir da ponta do sofá, criando um arranjo horizontal igualmente forte – um arranjo que elimina sua superioridade de altura e de compleição, e cria uma sensação de que seus perfis são essencialmente complementares

em vez de competitivos. O diálogo subsequente confirma essa sensação de que uma igualdade foi alcançada:

Deckard: “Você me ama?”

Rachel: “Eu te amo.”

Deckard: “Você confia em mim?”

Rachel: “Eu confio em você.”

Em vez de forçar palavras à sua boca através da repetição, Deckard faz perguntas, e Rachel está livre para escolher suas respostas – mais precisamente, ela escolhe livremente reconhecer seu amor por Deckard, e ao criar uma conversa em que Rachel possa fazer isso de uma maneira que respeite sua própria autonomia, Deckard compartilha da responsabilidade pelo alcance da igualdade entre ambos e do pleno reconhecimento mútuo que ela permite. Esses dois mereceram sua fuga da paisagem urbana aterrorizante em que a humanidade de todo mundo está em risco.

O reconhecimento emergiu, portanto, como um aspecto central do que poderia ser chamado de florescimento humano; a posse da forma e do comportamento humanos, com a complexidade requerida, pode tornar uma entidade elegível a ser tratada como um ser humano (isto é, é uma condição necessária para ser assim tratada), mas tais entidades só poderão desenvolver sua humanidade – só poderão se tornar plenamente humanas – se sua humanidade for reconhecida ao invés de negada. *Blade Runner* acrescenta um ingrediente adicional a essa ideia ao revelar em Deckard as consequências aleijadoras para nossa própria humanidade da falha em reconhecer a humanidade dos outros; negá-la nos outros é negá-la em si mesmo. Ao delinear esse tema mostramos como diversos critérios alternativos para a humanidade – níveis específicos de inteligência, virtuosidade física, empatia emocional – revelam sua irrelevância; e os problemas que poderiam ter sido levantados por robôs em vez de replicantes (por entidades mecânicas em vez de organismos clonados a partir de material genético) são simplesmente contornados. Permanece, no entanto, um outro elemento do que é ser humano com o qual tanto o filme quanto o líder dos replicantes estão obcecados, um elemento que deve ser incluído em nossa reflexão sobre esse filme – o da mortalidade. Parte do que é ser humano é ser mortal; e *Blade Runner* procura explorar o significado da mortalidade humana de maneiras complexas.

O que significa afirmar que os seres humanos são mortais? Se tivéssemos que responder a isso por meio de um contraste com a noção de imortalidade, então pareceria que a mortalidade consiste no fato de que não se vive para sempre – que uma vida mortal deve acabar em algum momento. Esse contraste encoraja a ideia de que os seres humanos são mortais porque suas vidas ocupam uma quantidade finita de tempo, porque seus dias são numerados e destinados a acabar logo após os setenta anos. Essa ideia é claramente assumida pelos replicantes em geral e por Roy Baty em particular; sua perigosa viagem de volta à Terra é motivada pelo desejo por mais vida – o desejo de estender o período de tempo que lhes foi destinado até que ele se torne equivalente ao de um ser humano e permita que eles continuem perseguindo seus projetos, amores e interesses. Devemos aceitar a suposição de que os replicantes são menos do que seres humanos porque sua morte vem mais rapidamente e com absoluta certeza?

É deixado bastante claro em *Blade Runner* que tal suposição incorpora equívocos cruciais acerca da relação especificamente humana com a morte; e esses equívocos são desenterrados e minados com velocidade vertiginosa no curso de uma breve cena. Após Deckard ter atirado em Zhora, e enquanto ele está vagando por ruas lotadas de pessoas procurando por Rachel, ele é abordado por Leon – que observou Deckard executar sua amante – e arrastado para uma viela, onde Leon se encarrega de dar uma surra selvagem no caçador de andróides. É, no entanto, o diálogo dessa cena o que mais importa:

Leon: “Qual é a minha idade?”

Deckard: “Eu não sei.”

Leon: “Minha data de nascimento é 10 de abril de 2017. Quanto tempo eu viverei?”

Deckard: “Quatro anos.”

Leon: “Mais do que você. É doloroso viver com medo, não é? Nada é pior do que ter uma coceira que você não pode coçar.”

Deckard: “Concordo.”

Leon: “Acorde – hora de morrer.”

A essa altura do filme, nossas simpatias foram direcionadas aos replicantes e seu desejo por uma maior expectativa de vida; sentimos pena deles porque, diferentemente de nós, a sua constituição geneticamente projetada incorpora um limite ineliminável de quatro anos à sua existência, e eles sabem desde o momento de sua criação a data exata de sua morte. Desconsiderando acidentes, pensamos, qualquer ser humano pode esperar viver muito mais do que qualquer replicante. É precisamente essa suposição que Leon coloca em questão ao interrogar Deckard, pois a habilidade de Leon para matar o caçador de andróides nega qualquer ilusão de que uma expectativa de vida humana normal ultrapasse as de uma vida com as limitações replicantes – a morte não pode ser mantida a uma distância bíblica. De fato, Leon começa a emergir como uma figura de real poder quando ele nomeia o momento da morte de Deckard; parece que a certeza dos replicantes sobre a data de seu próprio fim permite que eles dominem e afastem quaisquer medos relativos à morte, já que essa possibilidade fatal está atrelada a um dia específico – enquanto os frágeis seres humanos, como Deckard está descobrindo, nunca podem ter certeza de quando seu fim irá chegar. Nesse ponto, entretanto, nossa impressão da superioridade replicante mostra-se ilusória, pois Rachel salva Deckard da execução atirando em Leon na cabeça – assim provando que saber a data em que a morte é inevitável não é o mesmo que saber quando se irá morrer.

A lição dessa cena é clara: a finitude mortal não deveria ser entendida como o simples fato de que os seres humanos têm uma expectativa de vida necessariamente finita, que todas as vidas humanas chegarão a um fim em algum momento. Mais do que isso, descrever os seres humanos como mortais é observar que cada momento da vida humana contém a ameaça do fim dessa vida; cada momento mortal é necessariamente fendido pela possibilidade de sua própria não existência. A morte não é um limite abstrato ou distante para a vida, um limite indeterminado porém inevitável para a sucessão dos dias, mas, antes, uma presença em cada momento presente de nossa existência. Essa é uma interpretação da relação humana com a morte que Heidegger captura em sua noção da existência humana como Ser-para-a-morte; e, no contexto desse filme, a sua emergência revela a irrelevância última de qualquer distinção entre seres humanos e replicantes que seja fundada em termos da duração de suas respectivas expectativas de vida ou do grau de certeza

com o qual cada um deles pode prever um fim para suas vidas em uma data particular. Ambos estão vivos, e ambos possuem consciência; segue-se que ambos morrerão, e que ambos estão conscientes desse fato. Se cada um deles alcançará uma compreensão do significado completo de sua mortalidade e será capaz de responder autenticamente a esse significado, essa é outra questão; mas esse tema é tão pertinente para replicantes quanto para seres humanos – o que é simplesmente outra maneira de dizer que os replicantes se encontram em uma relação humana com a morte.

Assim, enquanto Deckard explora o significado e a reflexividade do reconhecimento, Roy se envolve em uma busca por um entendimento correto da mortalidade. Uma vez que, como já observamos, ele interpreta a mortalidade como a condição de ter uma expectativa de vida finita, e uma vez que ele interpreta essa finitude como uma restrição (uma reação bastante humana), ele conclui que a única maneira de dominar ou transcender sua mortalidade é dominar ou transcender seus limites alterando ou estendendo a expectativa de sua vida; e é essa conclusão que o leva a Tyrell. Nós podemos perceber de antemão que tal resposta à mortalidade humana constitui uma negação ao invés de um reconhecimento dela; pois a conclusão lógica para a qual a resposta de Roy aponta é a remoção de qualquer limite temporal para nossa expectativa de vida – isto é, o alcance da imortalidade – e aquela condição é precisamente a condição *em contraste à qual* essa interpretação da mortalidade é inicialmente entendida. É apenas através de seu encontro com Tyrell – com seu Criador – que Roy vem a perceber a inadequação de sua resposta, e a vislumbrar a possibilidade de uma atitude mais autêntica em relação à sua própria mortalidade.

Torna-se imediatamente claro para Tyrell que Roy não está compreendendo adequadamente esse tema crítico quando sua criação pede por mais vida e pergunta se o Criador pode consertar o que ele fez – como se a finitude de sua expectativa de vida constituísse um dano essencial à sua vida. Tyrell envolve-se em uma breve discussão sobre as limitações biomecânicas para aumentar aquela expectativa de vida – da mesma forma como um médico poderia discutir o processo cotidiano de envelhecimento humano – mas então abandona o tópico (“Tudo isso é acadêmico.”) e introduz as duas noções centrais que esse filme apresentará como ingredientes de uma atitude autêntica em relação à mortalidade humana:

Tyrell: “Aquele que queima duas vezes mais brilhante queima pela metade do tempo. E você queimou tão, tão brilhantemente, Roy... Deleite-se com o seu tempo.”

Roy: “Eu fiz coisas – coisas questionáveis.”

Tyrell: “Nada que impediria o Deus da biomecânica de deixá-lo entrar no céu.”

A metáfora de queimar, ao enfatizar o brilho em vez da duração, encapsula a ideia de que não é a duração, mas a qualidade de uma vida que determina seu valor ou mérito; e aqui, qualidade de vida relaciona-se não com conforto material, mas com a intensidade com a qual se vive cada momento da vida à medida que ele ocorre. Essa intensidade é uma função da maneira como a pessoa relevante reconhece a natureza do tempo – um reconhecimento que Heidegger introduziu em seu conceito de Ser-para-a-morte autêntico; a natureza transitória do presente não é tomada como algo que mostre sua insignificância ou que leve a uma forma de vida em que ignoramos o presente em favor de vivermos no futuro ou de nos apegarmos ao passado, pois tais atitudes ignoram o ponto de que toda experiência é uma experiência presente e têm a consequência de que a pessoa que as assume falha inteiramente em se envolver com sua vida enquanto a vive. Em vez disso, o momento presente deve ser reconhecido como um dom do futuro e como destinado a desaparecer no passado – facetas da estrutura do tempo que servem para definir a natureza do presente, mas que deveriam levar a uma valorização de cada momento presente à medida que ele passa ao invés de levar à sua desvalorização. A existência humana autêntica envolve viver no presente e para o presente sem esquecer da maneira como o presente está relacionado com o passado e o futuro; viver a vida como se deveria vivê-la é deixar todos os momentos queimarem brilhantes e, ainda assim, reconhecer que cada momento passará.

Tyrell continua o diálogo citado acima aconselhando Roy a deleitar-se com o seu tempo. As conotações nietzschianas do conceito de deleite ou fruição deveriam ser evidentes aqui, particularmente com a subsequente morte do Deus de Roy: Zarathustra fala constantemente do super-homem como alguém que dança ao longo da vida, cuja vida é uma

dança e que é investido de leveza e graça. Eu tomo essa cena como propondo uma conexão entre a ideia de Nietzsche e o conceito heideggeriano do Ser-para-a-morte autêntico: o homem que se deleita na vida deleita-se em cada momento presente, vivendo-o plenamente enquanto respeita sua natureza essencial como um elemento transitório no inelutável fluxo do tempo. É uma noção de que Roy já está vagamente ciente: na cena imediatamente anterior, com Pris no apartamento de J. F. Sebastian, ele responde à recitação do dito cartesiano “Penso, logo existo” dizendo: “Muito bem, Pris – agora lhe mostre por que” – e Pris faz uma pirueta, imediatamente seguida pelo ato de pegar um ovo em água fervente com as próprias mãos. Roy sabe, em outras palavras, que o mero fato da existência não é suficiente; viver plenamente a vida envolve deleitar-se com as possibilidades de ação e desempenho que o fato da existência corpórea torna possíveis.

Outra forma de expandir essa tese sobre fruição ou deleite no tempo seria dizer que a importância ou o significado dos momentos que chegam a compor uma vida deveria ser gerado de dentro dessa vida ao invés de partir de uma confiança em fiadores externos. A vida do super-homem, para Zarathustra, seria autenticada por meio da doutrina do eterno retorno: teremos atingido uma vida plenamente humana somente se, deparados com a chance de vivermos nossa vida outra vez, pudéssemos sinceramente desejar que nem mesmo um único momento dela fosse modificado. Tal visão claramente pressupõe que nossa vida seja uma unidade totalmente integral, com suas partes mantendo-se juntas em uma estrutura autossuficiente da qual nada poderia ser removido; e tal vida autossuficiente poderia não ter nenhuma necessidade de fontes de valor ou mérito externas a ela mesma – ela seria autoautenticadora. Apresentar tal vida como plenamente humana é, portanto, rejeitar qualquer necessidade de referência ao Deus cristão em seu papel usual e essencial como fiador de valores humanos; de fato, na medida em que a presença desse Deus tenta e permite que os homens pensem que podem atribuir o valor de suas vidas a Ele, torna-se essencial para o alcance de uma vida plenamente humana que a presença de Deus seja removida da cena. Ao narrar essa remoção como o assassinato de Deus pelos homens, Nietzsche está enfatizando da maneira mais gráfica possível a necessidade de os homens assumirem total responsabilidade por suas vidas e pela importância dessas vidas; e ao se inscrever nessa narrativa – ao assassinar

seu Criador de uma maneira que extrai um angustiado “Oh, meu Deus!” de J. F. Sebastian – Roy está assumindo o manto do super-homem. Ele aprendeu sua lição, e ele prova isso ao colocar em prática o mais central de seus corolários – o assassinato de seu professor.

Naturalmente, ele deseja passar adiante sua descoberta para a última replicante que resta – sua amante, Pris. Deckard, entretanto, chega primeiro até ela e assim (inadvertidamente) assegura que Roy irá compartilhar suas boas notícias na forma de uma lição prática derradeira, através da qual Deckard adquirirá a capacidade de reconhecer a plena humanidade em Rachel e nele mesmo. Se, é claro, ele sobreviver à lição.

Em um primeiro nível, parece que a perseguição de Roy por Deckard no interior do prédio decadente é motivada por pura vingança – vingança não apenas pela execução de Pris, mas também pela morte dos outros replicantes: Deckard carrega a memória deles consigo durante seus agonizantes feitos de resistência à dor de dedos quebrados. No entanto, muitos outros temas estão entrelaçados nessa caçada culminante; para começar, o papel de Roy como super-homem é repetidamente enfatizado através das várias maneiras pelas quais ele é apresentado como alguém que ultrapassou o bem e o mal – não no sentido de ter transcendido todas as noções de moralidade, mas no sentido nietzschiano de ter escapado do código ético especificamente cristão que está baseado em um contraste entre bem e mal, em vez de entre bom e ruim. Roy chama atenção para esse aspecto de seu papel ao caracterizar Deckard como o representante do bem (“Eu pensei que você deveria ser bom – você não é o homem bom?”) e então caçá-lo até que ele tenha plenamente sentido “... o que é ser um escravo”, isto é, o que Roy considera ser a essência de uma vida dominada pela moralidade de escravo cristã. O imaginário cristão que gradualmente aparece em torno de Roy nessa sequência – o prego através da palma, as hélices das unidades de ventilação cruciformes no terraço, a pomba da paz – deveria, portanto, ser visto em parte como um meio de revelar a distância que Roy percorreu para além da moralidade expressa em tais símbolos: eles estão disponíveis para ele para serem usados ou descartados de acordo com o seu julgamento do que for conveniente, como ferramentas para seus próprios propósitos pessoais (ele crucifixa a si mesmo com o prego a fim de retardar a decomposição de seu corpo), e seu uso deles na tarefa de inculcar um conjunto de valores bastante não cristãos em seu pupilo serve para sustentar que sua mensagem é pelo

menos tão importante para a humanidade como foi a de Cristo. A húbris dessa última tese, as profundezas de autoconfiança que ela requer, coloca Roy firmemente no papel do nobre reavaliador autoconfiável de todos os valores.

Entretanto, o conceito de escravidão adquire, nesse sentido, um nível adicional de importância: pois – ao final do suplício de Deckard, após Roy inesperadamente resgatá-lo – Roy oferece a seu pupilo a seguinte descrição de sua experiência: “É uma experiência e tanto viver com medo, não é? É isso que é ser um escravo.” O ecoar deliberado de uma frase que Leon escolheu para descrever o estado mental que ele estava tentando criar em Deckard por meio de uma surra selvagem deixa claro que os replicantes viveram sua própria existência com medo – uma existência que eles definem como escravidão. Se nós lembrarmos que os replicantes foram criados especificamente para servir como substitutos descartáveis para seres humanos em situações perigosas ou sujas fora da Terra, e lembrarmos da visão consagrada pelo tempo de que a escravidão – ao aniquilar a autonomia de um indivíduo – destrói a humanidade do escravizado, então fica óbvio que a raça humana inteira é aqui acusada do crime de negar a humanidade de seus servos replicantes. O suplício de Deckard coloca-o no limite da existência e o reduz a um desejo animal de sobrevivência; mas essa experiência de alguns poucos minutos é apenas uma amostra da textura que constitui toda a vida replicante – e a responsabilidade por isso repousa em cada ser humano.

Todavia, parece inegável que o tema central dessa sequência é a morte – ou, mais precisamente, a ameaça da morte. Roy manipula a situação de tal maneira que Deckard chega a sentir que cada momento pode ser seu último, e a resposta de Deckard a isso é fugir da ameaça. Até o confronto final com Roy, que assume o status do Anjo da Morte para o caçador de andróides, Deckard funciona no nível de um animal ferido, incapaz de qualquer coisa além de uma tentativa irrefletida de evitar a ameaça de extinção recusando-se a encará-la, fugindo dela. Nesse aspecto, ele difere completamente de seu perseguidor, que – é importante lembrar – está igualmente perto do limite de sua própria existência; Roy sabe – e o mau funcionamento de sua mão confirma – que seu tempo está quase acabando, e ele também está ciente de que Deckard (quando armado com uma pistola ou com um pé-de-cabra) é perfeitamente capaz de matá-lo ou feri-lo seriamente. A resposta do replicante a essa ameaça, entretanto, não

é fugir dela, mas correr em direção a ela: ao brincar com Deckard, ele também brinca com a ameaça de extinção que paralisa a capacidade de Deckard de transcender o medo animal.

Somos assim apresentados a duas maneiras opostas de se responder a uma ameaça de morte; e, dado o já estabelecido pano de fundo nietzschiano e heideggeriano, estamos justificados a ler essa sequência como um contraste entre formas autênticas e não autênticas de se viver uma vida humana – pois a característica definidora da mortalidade humana é que cada momento da existência é fendido pela possibilidade necessária de sua não existência; a ameaça que esses homens simbolizam um para o outro é uma que acompanha todos os seres humanos em suas vidas cotidianas, e que eles devem reconhecer ou negar de alguma forma particular. A resposta de Deckard é não autêntica porque é uma tentativa de negar a onipresença dessa ameaça; seu salto para escapar de Roy sugere que se ele puder escapar desse replicante vingador, ele estará seguro, ele poderá escapar da ameaça da morte – o que constitui uma negação de sua própria mortalidade. A resposta de Roy, por outro lado, é autêntica, pois ele trata essas questões da morte e da morte do amor (Pris) com graça. Seu choro de luto por Pris é traduzido em uma imitação de uivo de lobo, que sinaliza que o jogo (de vida ou morte) já começou, e, a partir daquele momento, suas palavras e seu comportamento são permeados pelo imaginário dos esportes e dos jogos. Ele observa que atirar contra um homem desarmado não é muito esportivo, e repreende Deckard por ataques antidesportivos com uma barra de ferro; sua resposta a um de tais ataques, de fato, é gritar “esse é o espírito!” – como se seu protagonista estivesse finalmente começando a jogar o jogo de forma adequada. O trecho mais importante do diálogo, entretanto, é o seguinte:

Roy: “É melhor você se levantar, ou terei de matá-lo. A menos que você esteja vivo, você não pode jogar, e se você não pode jogar...”

Essa ênfase no esporte não é (apenas) um sinal de mania ou desequilíbrio psicológico, mas uma adesão à visão nietzschiana do deleite ou fruição como o modo autêntico de existência mortal: como os discípulos de Zaratustra, Roy está dançando na beira do abismo. Isso lembra a demonstração de Pris para J. F. Sebastian da razão de estar viva fazendo uma pirueta. Brincar é estar plenamente livre, e parte de investirmos nossas vidas com tal leveza e graça é a capacidade de olharmos para a morte, e para a morte do amor, sem medo ou histeria. A maneira de Roy

conduzir seu duelo de vida ou morte com Deckard confirma seu alcance do status de super-homem.

Entretanto, ele quer fazer mais do que alcançar esse status – ele quer ensinar Deckard a alcançá-lo também. Se Deckard falhar em absorver a lição, ele perderá sua chance de florescer como um ser humano: pois se brincar é estar plenamente vivo, não brincar é deixar de viver plenamente – nossa humanidade murcha; e em tais circunstâncias, com Deckard permanecendo em sua forma de vida inautêntica, a ameaça de Roy de executá-lo funcionaria como pouco mais do que a confirmação pública de uma extinção autoinfligida do que era humano nele. Se você não consegue brincar, você poderia muito bem estar morto.

Deckard permite que sua consciência subitamente aguçada da possibilidade onipresente da morte paralise sua vida e reduza essa vida a instintos animais; essa resposta é não autêntica porque, na verdade, ela transforma uma possibilidade em uma efetividade – ela permite que aquela possibilidade extinga a vida ao esvaziá-la daquilo que é distintivamente humano, de uma existência corpórea ativa que transcende a animal. Roy tem a tarefa de ensinar a Deckard a diferença entre uma possibilidade e uma efetividade; ele o faz permitindo que Deckard passe longos minutos no limite de sua existência, empurrando-o para a beira do abismo, fazendo a morte parecer inevitável – e então resgatando-o. Em vez de permitir que a morte engula e domine nossa vida, um reconhecimento autêntico de nosso Ser-para-a-morte envolve tratar a morte com graça – pois essa é uma maneira de reconhecer sua ameaça onipresente, de mostrar que, já que a possibilidade da morte é uma característica definidora da mortalidade humana (do que significa ser humano), ela não é algo que possamos ou devamos evitar ou negar.

Autenticidade a esse respeito envolve deleitar-se ou brincar no tempo, isto é, deleitar-se em cada momento presente, vivê-lo plenamente enquanto respeitamos sua natureza essencial como um elemento transitório no inevitável fluxo do tempo. Esse é o insight que Roy deixa como legado a Deckard nos últimos momentos da vida do replicante, enquanto eles estão sentados à beira de seu abismo:

Roy: “Eu vi coisas em que vocês não acreditariam
...Todos aqueles momentos seperderão no tempo,
como lágrimas na chuva.”“Hora de morrer”

Roy expressa a razão mais sedutora para desejarmos postergar, evitar ou negar a nossa morte – o fato de que experiências humanas raras e preciosas são irrevogavelmente perdidas com a morte da pessoa que as viveu. A perda é inegável: e o filme está certamente correto na nota elegíaca visada nesse momento; mas a irrevogabilidade daquela perda é igualmente inegável. Claramente contaria como uma falha radical de reconhecimento da natureza da experiência humana evitar a verdade de que cada momento presente se tornará, e deve se tornar, uma memória; o presente só pode ser vivido plenamente se tanto sua realidade quanto sua natureza transitória forem respeitadas. Contaria, entretanto, como uma falha adicional e mais profunda se desejássemos legar nossa própria experiência e nossas memórias a outros – como se pudéssemos sobreviver, como se nossos momentos de consciência fossem alienáveis ou transferíveis, como se nossa mortalidade pudesse ser negada. Esse ponto, também, alcança sua articulação mais clara com respeito à nossa relação com o momento de nossa morte; como Heidegger o coloca, nossa morte é inalienável – ninguém pode viver a experiência da morte de outra pessoa por ela, assim como ninguém pode morrer nossa morte por nós. O Ser-para-a-morte autêntico envolve, portanto, uma capacidade de reconhecer e aceitar o momento de nossa morte, quando ele chega, como a possibilidade mais própria de nosso Ser; as calmas e comoventes últimas palavras de Roy manifestam exatamente essa autenticidade, e elas clamam por ser reconhecidas como tais.

É sobre Deckard – sendo o único companheiro de Roy – que essa responsabilidade recai, a obrigação não meramente de reconhecer o significado daquelas últimas palavras, mas também de reconhecê-las *como últimas palavras*, isto é, como parte dos últimos momentos de Roy. Deckard pisca, como se quisesse enxergar melhor, e então oferece a Roy um epitáfio:

Deckard: “Talvez ele tenha amado a vida mais do que jamais a amou antes. Tudo o que ele queria eram as mesmas respostas que qualquer um de nós quer... Tudo o que eu podia fazer era sentar lá e vê-lo morrer.”

Como uma expressão do reconhecimento de Roy como um ser humano pleno, essas palavras não poderiam ser melhores. Deckard percebe que a natureza de seu oponente é permeada por precisamente as mesmas dúvidas e preocupações, amores e mistérios, que permeiam sua própria natureza; mas, em particular, ele percebe que é sua tarefa sentar-se lá e assistir a Roy morrer, isto é, que Roy está plenamente sujeito aos limites da mortalidade humana, que sua morte é apenas dele, e que a única – e melhor – maneira pela qual outro ser humano pode reconhecer a humanidade de Roy naqueles momentos não é tentar histericamente postergar sua morte, ou tentar incoerentemente assumir a morte de Roy para si mesmo, mas, em vez disso, assistir àquela morte e assistir a ela como a morte de outro ser humano. Reconhecer a morte de alguém é reconhecê-lo como uma entidade cuja essência é Ser-para-a-morte, mas reconhecê-lo de uma maneira que compreende que a morte de cada pessoa é dela própria revela insight e autenticidade no observador: Deckard aprendeu sua lição, sobre reconhecer os outros *e* sobre mortalidade, reconhecendo a morte de outro. Como o Inspetor Gaff o coloca, ele fez o trabalho de um homem, a tarefa de um ser humano, e o legado de Roy para Deckard culmina na ressurreição de Rachel. É uma pena que ela não viverá – mas, quem vive?

2. O que ocorre com as pessoas no cinema?

A paisagem física e espiritual de *Blade Runner* é a da era da tecnologia: aqueles remanescentes da humanidade deixados para trás pelos pioneiros e colonizadores de outros mundos encontram-se em um mundo sem luz do Sol, rodeados de mecanismos – prédios enormes e sem alma, veículos policiais observando seus atos do ar, outdoors voadores com holofotes de sondagem, e monolitos obscuramente providos de propósito, mas aberrantemente configurados, dividindo as calçadas e estradas. Em todos os casos, a escala das máquinas apequena a de seus criadores humanos, uma diminuição que é restaurada apenas pelos números de seres humanos que povoam a cidade – apenas o fluxo e refluxo de multidões é capaz de dar a impressão de que Los Angeles é *habitada* por

seu povo; mas mesmo no meio daquelas multidões, parece claro que a tecnologia ameaça seus criadores humanos de alguma forma íntima.

Essa ameaça ganha corpo e paira nas ruas na forma dos replicantes: eles são vistos pela Corporação Tyrell como o pináculo da realização científica humana, e apresentados no filme como manifestando uma autoconfiança que não requer nenhuma das muletas tecnológicas com as quais os seres humanos “reais” se rodeiam; e a possibilidade de que qualquer um desses escravos possa estar solto na Terra provoca uma reação extrema de seus mestres que transforma os replicantes em matéria de pesadelos. O departamento de polícia, as unidades de caçadores de androides, o complicado procedimento Voight-Kampff – tudo isso é mobilizado para manter o planeta despoluído, como se a ameaça real, porém limitada, trazida por máquinas em mau funcionamento fosse na verdade o primeiro sinal de uma doença contagiosa, de uma praga. Como figuras na vida psíquica dos seres humanos ilhados em Los Angeles, os replicantes são uma ameaça não apenas por causa de suas habilidades marciais ou perfeições físicas; como emblemas da carapaça tecnológica com a qual a vida humana é protegida e mumificada, eles significam uma ameaça à integridade espiritual – à humanidade – desses remanescentes da raça humana. O futuro que eles temem fica evidente em sua prole: no baixo silvar de rodas à medida que uma turba de crianças desliza em suas bicicletas, nas agitadas e incompreensíveis discussões em *Cityspeak* que elas mantêm sobre peças roubadas de veículos estacionados, nas distorcedoras camadas de material enrolado em torno de suas pequenas cabeças e corpos, essas gangues de pivetes de rua incorporam o futuro desumanizado da humanidade em seu planeta dominado pelas máquinas.

A questão de saber se o florescimento humano é possível em tal era é colocada insistentemente por esse filme, mas ele o faz de uma forma muito específica. Para compreender isso, precisamos lembrar que, de todas as formas de arte, a de fazer filmes é a mais inerentemente dependente da tecnologia. A base material de um filme é a capacidade de gravação da câmera, isto é, a produção automática de uma imagem do mundo que é exibida diante da lente da câmera, e a conseqüente reprodução e projeção daquela imagem em uma tela de cinema. Poder-se-ia dizer que a câmera parece satisfazer uma das fantasias perenes da humanidade – a de gravar o modo como o mundo é sem a mediação ou distorção que decorre da interposição da subjetividade humana no processo de gravação. Poder-se-

ia, então, dizer que a tentativa de fazer um filme – de utilizar a câmera com propósitos artísticos – constitui uma tentativa de encontrar uma possibilidade de florescimento humano no coração da humanamente ameaçadora era da tecnologia, para subverter aquela ameaça de dentro. Certamente, *Blade Runner* toma a questão de saber se o florescimento humano é possível em tal era como podendo ser respondida ao se responder a questão de saber se um filme (mais especificamente o filme *Blade Runner*) pode ser uma obra de arte.

Tal como se apresenta, entretanto, essa questão é tanto despropositada (por que qualquer pessoa de mente aberta deveria duvidar de que um cineasta possa criar uma obra de arte?) quanto excessivamente geral (que critérios deveríamos usar para testar se um filme qualquer é uma obra de arte?). Precisamos de um indicador adicional a respeito da tecnologia e de sua era se queremos compreender as razões para essa (como que) autodúvida cinematográfica; e, mais uma vez, Heidegger pode ser útil aqui. Em um ensaio intitulado “A Era da Tecnologia”, ele identificou o *Zeitgeist* de nossa era como a tendência para tratar o mundo natural como um estoque de recursos e matéria bruta para propósitos humanos – enxergar rios como fontes de poder hidrelétrico, florestas como uma reserva permanente de papel, os ventos como correntes de energia potencial. Essa atitude ele contrastou com a de reconhecer e respeitar a natureza como um campo de objetos, forças e seres vivos cada um com sua essência ou Ser específico – um ser que apenas os seres humanos seriam capazes de chegar a compreender, chegando, dessa forma, a realizar mais plenamente seu próprio Ser (a saber, o *Dasein* – aquele ser para o qual uma compreensão do Ser está em questão). Essa análise poderia levar qualquer cineasta a duvidar da pureza do cinema como uma forma de arte – um modo de florescimento humano – porque o rótulo escolhido por Heidegger para a atitude fatalmente destrutiva de tratar a natureza como uma reserva permanente é o “enquadramento”; e esse fraseado lembra aquela descrição do processo de produzir, reproduzir e projetar automaticamente uma imagem do mundo que nós já utilizamos como um meio de caracterizar as operações da câmera. Para Heidegger, o destino da espécie humana e a essência da humanidade repousam sobre a tarefa de transcender a atitude de enquadramento; para um cineasta, confrontado com o conhecimento de que seu papel é precisamente o de assumir a responsabilidade de enquadrar o mundo, para conferir

significado à composição e à exclusão constituída por cada quadro em seu filme, aquela tarefa de transcendência está logicamente excluída – e ele é deixado com a consciência de que os meios que ele deseja empregar para preservar a humanidade e o florescimento humano podem ser essencialmente autodestrutivos.

Entretanto, uma vez que a possibilidade do potencial inerentemente desumanizador do cinema é levantada, o tema por meio do qual se poderia mais claramente testar essa possibilidade torna-se claro; pois se o enquadramento do mundo natural que a câmera promove constitui uma negação da essência desse mundo e, portanto, uma negação da capacidade essencialmente humana do espectador de reconhecer aquela essência, então essa ameaça desumanizadora certamente se tornará mais potente e mais evidente quando a câmera passar a enquadrar seres humanos em um filme. Em tais circunstâncias, em que a humanidade é precisamente o que está sendo colocado diante da câmera, a possibilidade de enquadrar essa humanidade sem perda e nossa capacidade como espectadores de percebê-la nos quadros do filme receberiam seu teste mais fundamental. É claro, o enquadramento bem sucedido da humanidade no filme não pode *garantir* que essa humanidade seja reconhecida pelo espectador, pois em um aspecto nossa posição como espectadores se assemelha à de Deckard no filme específico que estamos discutindo: assim como Deckard é capaz de ver que em todo aspecto relevante os replicantes são candidatos apropriados ao que nos faz pessoas, mas precisa, mesmo assim, dar o salto para o reconhecimento, também todo espectador de um filme é apresentado a um mundo que pode confirmar em todo aspecto possível que os objetos de sua visão incluem seres humanos, mas que não pode *forçá-lo* a reconhecer sua humanidade. A maior diferença em relação a Deckard repousa no fato de que o caçador de androides não pode descarregar nenhuma de suas responsabilidades em um diretor cujas decisões de enquadramento criam o mundo que ele vê.

O sucesso em filmar tal tema (isto é, a criação de um mundo filmado tal que qualquer falha em reconhecer a humanidade das personagens filmadas seria responsabilidade do espectador) constituiria, então, uma prova artística de que a era da tecnologia é incapaz de obliterar completamente o florescimento humano – ou, mais precisamente, que é humanamente possível produzir um filme que é uma obra de arte. A

questão que *Blade Runner* se propõe a responder é, portanto: o que é feito das pessoas no cinema?

Tentemos agora reunir algumas das evidências que sugerem que *Blade Runner* é, de fato, um filme sobre (fazer) filmes. O tema é anunciado em sua sequência de abertura, em que a aproximação gradual da câmera em direção ao prédio da Tyrell e à sala em que Leon está sendo interrogado é alternada com *close-ups* de um olho que não pisca, em que as chamas de vazão da paisagem urbana em volta dos prédios da Tyrell se refletem na pupila e na íris; esse olho que não pisca e que tudo vê me parece ser uma representação da câmera que está direcionando e enfocando nossa visão como espectadores. O filme nunca o identifica como pertencendo a nenhuma das personagens da história, e o incidente que essa sequência termina por focar – o interrogatório de Leon por e a execução de um caçador de androides – é apresentado àquelas personagens na forma de um vídeo ou de uma gravação em filme. Uma vez que somos apresentados a esse incidente (como que) em primeira mão, suas posteriores representações na forma de um filme servem apenas para enfatizar ainda mais a presença da câmera como um mediador entre o espectador e os eventos vistos.

A personagem que é apresentada como vendo e revendo obsessivamente esse filme-dentro-do-filme é Deckard; e quando esse fato é tomado junto com a cena anterior em que (junto de Bryant) ele se senta em uma sala ou teatro escuro observando fotografias dos replicantes projetadas em uma tela diante dele – como se estivesse vendo as primeiras cópias de um filme ou considerando opções de edição – então a identificação de Deckard com um diretor que é proposta no filme (mais especificamente, com o diretor de um filme sobre replicantes) começa a emergir. Essa identificação é confirmada por duas características centrais de seu trabalho como caçador de androides ou detetive: em primeiro lugar, seu uso da máquina Voight-Kampff, uma construção que envolve olhar para pessoas através de um visor e controlar o foco do olhar da máquina em seus rostos; e em segundo lugar, seu uso da unidade televisual em seu apartamento para descobrir evidências de Zhora na vida de Leon – esse trabalho de detecção envolve a análise de uma fotografia, mas, mais precisamente, envolve direcionar o foco de análise dentro da fotografia, solicitando *close-ups* e rastreando imagens dentro do quarto fotografado como se fosse um set de filmagens.

Se essa tese interpretativa está correta, então já está claro que esse filme se mostra ciente do potencial destrutivo inerente ao enquadramento da humanidade em um filme, pois a escolha de um caçador de androides para a posição de “diretor” traz ao primeiro plano precisamente esse potencial desumanizador – é um aspecto do trabalho de Deckard elucidar sinais de não humanidade nas pessoas em que ele enfoca sua atenção, e se ele desempenha seu trabalho corretamente, sua atenção se enfoca em replicantes e resulta em sua execução. Essa percepção do potencial mortífero do cinema é ainda mais enfatizada pela identificação que o filme estabelece entre a câmera e uma arma: uma vez que Deckard desempenha o papel de diretor, seu percurso ao longo do filme por trás de uma arma apontada – e, em particular, seu percurso através do edifício Bradbury à procura de Pris e Roy, durante o qual ele segura rigidamente sua arma à sua frente como se ela estivesse mediando sua visão do ambiente como um todo – manifesta uma tese de que o equipamento profissional do diretor é uma arma potencialmente letal.

Entretanto, como já tivemos a oportunidade de enfatizar, potencialidade e efetividade são duas coisas bastante diferentes, particularmente quando é a morte que está em questão; afinal de contas, Deckard não executa, de fato, Rachel no elevador quando ela o surpreende lá no início do filme. Para colocar isso de forma mais precisa: *Blade Runner* oferece mais do que um substituto para a câmera, já que outro equipamento que desempenha um papel chave no trabalho de Deckard e através do qual ele tende a focar as pessoas que ele encontra é a máquina Voight-Kampff que já mencionamos. Essa peça de tecnologia pode, é claro, ajudar a determinar uma sentença de morte, mas sua função mais fundamental não é desumanizar o que quer que se coloque na frente dela, mas, em vez disso, avaliar a humanidade daqueles submetidos ao seu olhar – seu propósito é trazer à tona ou elucidar qualquer humanidade que possa estar lá, assim como revelar inumanidade se esta estiver presente. Se identificamos a câmera com uma máquina como essa, então precisamos ler o filme como sustentando que a capacidade da câmera para destruir o humano naquilo que ela captura é correspondida por uma capacidade de preservar essa mesma qualidade.

Se essas observações são suficientes para estabelecer a tese de que a questão sobre o que é feito (da humanidade) das pessoas no cinema é uma preocupação explícita deste filme, então que resposta podemos tomá-lo

como apresentando à sua própria questão? Essa resposta fica clara na cena após a morte de Roy quando Deckard retorna ao seu apartamento e a Rachel. Novamente, a entrada em cena de Deckard envolve ver o mundo pelo cano de sua arma, e quando a câmera revela Rachel sob um lençol/sudário, parece claro que as propriedades mortíferas da arte do diretor venceram. No entanto, esse não é o caso: pois Deckard remove o sudário *com sua arma* e Rachel retorna dos mortos. O ponto, eu penso, é este: embora a câmera (como uma arma) tenha uma inerente capacidade mortífera (armas são, afinal de contas, feitas para matar), sua tendência desumanizadora *pode* ser subvertida e a vida de seus temas humanos, preservada, mas essa possibilidade de subversão depende da *maneira* como a câmera é usada. Como notamos antes, a câmera pode ser vista como um meio de gravar o modo como o mundo é sem a interposição da subjetividade humana no processo de gravação; mas uma das teses centrais de nosso filme particular é que o florescimento da humanidade de qualquer pessoa requer o seu reconhecimento por parte daqueles que a observam (ou, de outra forma, interagem com ela) – e isso implica que a subjetividade humana deve ser interposta, deve desempenhar um papel, se a humanidade deve ser preservada no cinema. O objetivo de preservar essa humanidade envolve, portanto, trabalhar contra a lógica do processo de filmagem, razão pela qual a câmera é no final identificada com uma arma em vez de com a inerentemente neutra máquina Voight-Kampff; mas a ressurreição de Rachel também registra essa convicção do diretor de que a lógica do cinema pode mesmo ser contrariada.

O que isso significa é que não é só o fato do enquadramento mas também a forma como o enquadramento é realizado que determina o que é feito do humano no cinema. Para colocá-lo de outra maneira: a responsabilidade por preservar ou destruir a humanidade dos sujeitos filmados pela câmera repousa no diretor particular; se ele abdicar de sua responsabilidade de reconhecer e explicitar a humanidade das pessoas filmadas, então a câmera transformará aqueles sujeitos em objetos (em replicantes), mas se ele exercer essa responsabilidade adequadamente, então ele reterá o poder de vivificar sua subjetividade (como Deckard aprende a fazer com Rachel). Segue-se que, assim como esse alcance da humanidade por parte de um indivíduo não pode ser avaliado à parte da natureza de suas relações com pessoas particulares e do desenvolvimento dessas relações ao longo do tempo, também o modo como qualquer diretor

exerce suas responsabilidades e o que ele alcança por meio de seu exercício não pode ser previsto antes de uma avaliação de cada filme particular que ele faz. Uma arma pode ser usada para matar ou para remover um sudário; a escolha e a responsabilidade repousam sobre a pessoa que segura a arma, e ficam claras em cada coisa particular que essa pessoa faz com ela.

Blade Runner oferece, entretanto, um certo conjunto de sugestões sobre como um diretor deve exercer suas responsabilidades se quiser preservar em vez de destruir a humanidade dos sujeitos filmados: pois a capacidade de Deckard de usar sua arma/câmera para ressuscitar Rachel deve-se inteiramente à lição que Roy lhe ensina. Essa lição começa com Deckard perdendo sua arma, seu distintivo de diretor – como se perdesse o símbolo do que o distingue do resto da humanidade, como se parte de sua lição fosse que ser um bom diretor envolve nada mais (nada menos) do que permitir que suas capacidades definitivamente humanas floresçam e sejam expressas. Essa interpretação é confirmada pela lição que Roy prossegue a ensinar, pois – como vimos – Deckard é ensinado a reconhecer a humanidade dos outros, o que é entendido como um reconhecimento de sua mortalidade e finitude; e ele ainda aprende que uma falha em reconhecer a humanidade dos outros é uma forma de aleijar sua própria humanidade, de criar um vazio espiritual. *Blade Runner*, portanto, afirma duas coisas sobre a tarefa de dirigir um filme: em primeiro lugar, que preservar a humanidade dos sujeitos filmados é uma realização do próprio florescimento humano; e em segundo lugar, que uma falha em fazê-lo – uma falha em fazer um filme que seja uma obra de arte – é uma falha de humanidade no diretor.

A arte de fazer filmes se apresenta, portanto, como nada mais (e nada menos) do que uma forma específica pela qual um ser humano pode reconhecer ou falhar em reconhecer a humanidade de outros – um desafio que todos nós enfrentamos em cada momento de nossas vidas. O potencial da câmera para desumanizar os sujeitos que ela filma pode ser equiparado por sua capacidade de traduzi-los em imagens na tela com sua humanidade preservada, e assim não pode fornecer ao diretor um bode expiatório sobre o qual ele possa jogar a responsabilidade por uma falha de reconhecimento ou uma muleta que torne o reconhecimento autêntico algo mais fácil de se atingir. Essa verdade sobre as responsabilidades do diretor não remove, entretanto, as responsabilidades do espectador. A câmera – se utilizada com responsabilidade pelo diretor – pode nos mostrar todas as evidências,

Stephen Mulhall

todos os fatos do tema em questão, tudo o que é o caso e que pode ser relevante para a avaliação da humanidade dos sujeitos que ela filma, mas ela não pode reconhecer a humanidade destes para nós. Essa permanece sendo uma tarefa do espectador.

A cruzada do idealista: notas sobre a epistemologia e o sentido da vida em *O Sétimo Selo*

Giovani Rolla

*“Minha vida consiste em eu estar satisfeito
em aceitar muitas coisas:
(Wittgenstein, On Certainty)*

Antonius Block, o protagonista em *o Sétimo Selo* de Ingmar Bergman (1957), é um cavaleiro em uma jornada epistêmica. Como todos nós, ele é uma pessoa que deseja saber. Diferentemente de nós, no entanto, seus inquéritos estão em uma ordem superior: ele se empenhou em uma cruzada à Terra Santa procurando por algo que, segundo o próprio, não poderia achar onde vivia, entre as pessoas com as quais vivia, como a sua mulher, Karin (Inga Landgré). Essa é uma investida que, de acordo com Jöns, o escudeiro de Antonius, “somente um verdadeiro idealista poderia ter imaginado”. Isso, no entanto, é mais do que anedótico: o argumento de Bergman neste filme é que a jornada epistêmica de Block é idealista em um sentido propriamente filosófica, e não por acaso seu escudeiro é um solipsista. No que segue, eu apresento angústia epistêmica do cavaleiro e a explica através da sua jornada epistêmica. Feito isso, podemos lançar luz sobre o tratamento que o Bergman oferece à questão do sentido da vida nesse filme.

1. Antes de iniciarmos a análise desse filme, algumas observações de caráter epistemológico estão em ordem. A pergunta que quero examinar aqui é a seguinte: como podemos adquirir estados epistêmicos a partir de filmes? Como, em outras palavras, pode aquilo que um filme mostra ser fonte de conhecimento, entendimento, até mesmo perplexidade, indagação ou dúvidas razoáveis? Minha pressuposição para levantar essas perguntas é que é possível aprender algo com filmes – a pergunta obviamente é: como?

Se pensarmos em documentários, por exemplo, parece trivial que um filme pode servir de fonte confiável para basearmos nossas crenças naquilo que é mostrado e que, portanto, pode servir de fonte de estados epistêmicos suficientemente complexos. Embora documentários sejam peças inegavelmente imbuídas de teor artístico, frequentemente sua finalidade principal, e às vezes única, é a produção de determinados estados epistêmicos sobre um assunto com base no que é mostrado pelo autor, e como isso é mostrado. Não parece, contudo, que filmes em geral priorizem a produção de estados epistêmicos da mesma maneira. Parece ser razoável perguntar: como um filme declaradamente *ficcional* pode produzir algum estado epistêmico interessante? Como poderíamos, na condição de espectadores de uma obra ficcional, aprender algo de relevante sobre a *realidade*?

A chave para essa pergunta parece ser o conceito de representação. Um filme representa um estado de coisas, assim como a frase ‘a laranja é doce’ representa que a laranja é doce, ou como um mapa representa o cruzamento entre duas ruas, ou como uma placa de trânsito representa a passagem de pedestres.

Representações, é claro, podem falhar – mas essa é também a sua graça. É porque a representação *pode não ser* como aquilo que ela representa que, quando uma representação *é* como aquilo que ela representa, que dizemos que ela é correta ou bem sucedida. Se representações fossem infalíveis, elas seriam, bem, outra coisa – talvez reproduções. Em casos de representação bem sucedida, afinada com o seu objeto-alvo, parece claro que adquirimos algum estado epistêmico. Ao ler que a laranja é doce, passamos a saber que a laranja é doce. Ao observar um mapa que mostra o cruzamento entre duas ruas, podemos vir a entender porque devemos pegar a direita na próxima saída. Ao vermos uma placa de trânsito, podemos esperar a travessia de pedestres no local indicado. Alguns dizem ainda que os padrões de atividade do nosso cérebro representam os estímulos que causam essa atividade, e que com isso nosso cérebro interpreta o mundo lá fora (mas essa é uma posição mais controversa que não vou examinar aqui).

Representar, é claro, talvez não seja o único modo de acessarmos a realidade, mas certamente é um dos principais. E também filmes representam, é claro. Mas se assumirmos que representações cinemáticas são como representações escritas ou pictoriais, o problema reemerge.

Filmes ficcionais são compostos de representações... falsas! E como podemos aprender algo a partir disso?

A resposta, eu sugiro, consiste em abandonar a assunção acima: filmes não representam *da mesma maneira* que outros tipos de representações (Hopkins, 2009). Além disso, é preciso traçar uma distinção entre figuração e representação. O que está representado em um filme, muitas vezes, não é o que está figurado. Um filme que figura um cavaleiro medieval dialogando com a morte, em um sentido interessante do termo, não *representa* um cavaleiro medieval com devaneios fúnebres. Pelo contrário, uma cena é capaz de representar muitas coisas, e muitas dessas coisas podem não ser figuradas. Na imagem que estou propondo, o filme pode ser fonte de estados epistêmicos (como conhecimento, entendimento, etc.) porque representa, através do que é figurado, coisas que podem não ser figuradas. O cavaleiro que aposta com a morte representa o desejo de saber mais do que é possível saber, e isso é algo com que temos uma relação experimental (no sentido literal do termo). Isto é: nós conhecemos esse desejo, ou algo nesse sentido. Todos nós, em algum momento, queremos ter mais do que é possível ter, e isso que nos é representado com a figura de Antonius Block no *Sétimo Selo*.

Minha suposição, no restante deste capítulo, é que um estado epistêmico interessante, suficientemente complexo, nasce de dois atos cognitivos ao assistirmos um filme. Um primeiro ato consiste na apreensão do conteúdo representacional do filme, ou simplesmente, na interpretação do que é mostrado. Um segundo ato consiste na apreensão da relação entre a interpretação e a nossa realidade vivida. Ou seja, uma interpretação reflexiva, ou de segunda ordem, que tem como um dos termos nós mesmos. Ao realizarmos essa atividade essencialmente representacional com sucesso, podemos aprender algo a partir do que nos é mostrado. Um corolário dessa suposição é que assistir um filme pode apenas ser fonte de algum aprendizado se for uma atitude engajada, criativa. É com essas ideias em ordem que eu apresento uma leitura do *Sétimo Selo* como um filme que mostra como uma busca pelo conhecimento além do alcance pode prejudicar ou até mesmo inviabilizar a conquista de algo maior.

2. No *Sétimo Selo* de Ingmar Bergman (1957), acompanhamos o retorno de dois cruzados, Antonius Block (Max von Sydow) – que desafia a Morte (Benget Ekerot) em busca de mais tempo para obter conhecimento de Deus – e de Jöns, o escudeiro (Gunnar Björnstrand). Quando Jöns

descreve a vida na Terra Santa para o pintor de igrejas, ele o faz com um tom tragicômico:

Por dez anos nós sentamos lá e deixamos que as cobras nos mordessem, que as moscas nos picassem, que os animais selvagem nos comessem, que os pagãos nos destruíssem, que o vinho nos envenenasse, que as mulheres nos passassem piolhos, que os piolhos nos devorassem, que as febres nos apodrecessem, tudo pela Glória de Deus.

O escudeiro conclui com a descrição de Antonius como um “verdadeiro idealista”. A escolha das palavras aqui não foi por acaso, pelo contrário, elas são usadas muito precisamente: Antonius, aquele que planejou a cruzada sob a influência de Raval, um ex-padre, é de fato um idealista, eu assim argumentarei.

Como descobrimos perto do fim do filme, Antonius tinha uma vida aparentemente boa com a sua esposa no seu castelo – o próprio diz:

Nós éramos recém casados e brincávamos juntos. Ríamos um tanto. Eu escrevi canções sobre seus olhos, sobre seu nariz, sobre as suas lindas orelhas. Nós íamos caçar juntos e à noite nós dançávamos. A casa estava cheia de vida....

É surpreendente que ele havia trocado tudo que possuía pela busca malsucedida da Glória de Deus – pois, afinal de contas, Antonius volta para casa sem respostas e plausivelmente mais frustrado do que quando havia partido. Aqui há dois pontos, a trajetória pessoal de Antonius Block e seu pressuposto epistemológico, que são centrais para o argumento de Bergman nesse filme. Em um sentido superficial, é possível entender a alegação de que Antonius Block é um idealista como indicando que, quando ele partiu, procurava por algum ideal, a saber, a Glória de Deus, e com isso virou as costas para o que estava à sua disposição, a vida feliz que ele compartilhava com a sua mulher e seus amigos na época. Assim sendo, no confessionário ele diz para Morte, que se passa pelo confessor: “Pela minha indiferença aos meus companheiros, eu me isolei da sua companhia. Agora eu vivo em um mundo de fantasmas e estou preso em um mundo de sonhos e fantasias”. A

frase enfatiza o traço idealista de lutar por um estado de coisas que é, por definição, irrealizável, e ignorar os assuntos realmente importantes e urgentes. Nesse sentido apenas superficial do termo, portanto, seu idealismo é manifesto. Isso leva Kalin (2003, capítulo 3) a caracterizar Antonius como alguém que “não vê opção intermediária entre pura fé e conhecimento absoluto” (59) e que “substituiu o real pelo transcendental” (61), mas também no sentido epistemológico segundo o qual tudo que é verdadeiro pode ser conhecido, como veremos.

Antes disso, voltemos à colocação de Jöns e notemos que também há algo de curioso que diz respeito ao seu caráter. Pelo menos três características do escudeiro Jöns saltam aos olhos: primeiro, ele próprio declara ter traços solipsistas – “este é o escudeiro Jöns (...) seu mundo é um mundo de Jöns, impossível a todos senão a si mesmo, insignificante aos Céus e de nenhum interesse ao Inferno”. Se tomarmos as palavras de Jöns por valor de face, ele está afirmando que ele vive em uma realidade exclusiva, autorreferente e impenetrável pelas questões morais externas. Em segundo lugar, é claro que Jöns é um cético acerca das questões religiosas. Ele diz: “quem cuida daquela criança [Tyan, a menina que é injustamente acusada de ser uma bruxa e que está sendo queimada]? São os anjos, é Deus, é o Diabo ou apenas o Nada? O Nada, meu senhor!”. Nesse caso, parece que seu ceticismo é fruto da percepção de imoralidade dos religiosos e pregadores – algo que, sem dúvidas, tomou forma com a cruzada fracassada à Terra Santa, ou ao menos se intensificou com esse projeto. E, por fim, como fica claro no diálogo com Plog, o ferreiro, não há nenhum empenho da parte de Jöns de ser transparente no que diz ou de endossar as próprias palavras: “Acreditar!? Quem disse que eu acredito? Mas eu adoro dar conselhos.” Em resumo, Jöns vive em seu próprio mundo, fechado ou indiferente para os outros, e acredita que o nada ou o vazio imperam no domínio religioso e, possivelmente, também no domínio moral. Ademais, aquilo que ele endossa publicamente não representa necessariamente aquilo em que ele acredita e, presumivelmente, suas crenças não são refletidas no modo como ele age – o que leva Kalin a atribuir-lhe um “secularismo cínico” (2003, p. 59).

Encaradas à primeira vista, as ações de Jöns são até mesmo virtuosas em alguns momentos, como quando ele salva a garota do ex-padre Raval que ameaçava estuprá-la e quando salva Jof da humilhação na pousada. No entanto, é razoável supor que seu cinismo prejudica a transparência que ele pode ter até mesmo *para si* próprio (como indica a constante autorreferência

em terceira pessoa), o que mitigaria a virtuosidade que atribuiríamos a ele. Com efeito, parece intuitivo que uma pessoa virtuosa deve ter alguma transparência e honestidade com respeito às razões pelas quais age virtuosamente. O que é importante para a leitura deste filme é que seu alegado ceticismo e sua descrença geral são o suficiente para atribuir-lhe a etiqueta de solipsista – se pudéssemos perguntá-lo sobre o que ele realmente acredita, receberíamos uma resposta irônica ou simplesmente “eu acredito em Jöns, o escudeiro”.

O solipsismo de Jöns representa um estado pré-intelectualizado ou embrionário de ceticismo acerca do mundo exterior, pois ele não crê em nada senão em si mesmo, presumivelmente porque não dispõe de evidências conclusivas para tal. Ele suspende a crença na existência de Deus (e de quaisquer entidades místicas) e no cuidado divino pelos mortais, assim como não acredita no valor das relações interpessoais (como é claro quando ele dá a Plog seus conselhos sobre amor). Na sua visão de mundo, *faltam evidências* em favor da existência de Deus e da importância do contato com outras pessoas. É aí que podemos apontar uma possível passagem do solipsismo autoproferido para o ceticismo mais radical que ele exhibe: visto que a certeza é uma atitude epistêmica que exclui toda possibilidade de dúvidas e que, para Jöns, tudo além de si mesmo é duvidável, segue-se que ele só pode estar certo acerca de si, como atesta sua inclinação solipsista. Ou seja, tudo que é *externo* a Jöns não lhe é certo, i.e., é duvidoso. A ideia é que, na ausência de certeza e, portanto, na possibilidade de lançar dúvida sobre algo, não se pode obter garantias epistêmicas sobre o que está em questão. Se aceitarmos a tradicional e escorregadia identificação entre certeza, indubitabilidade e conhecimento, segue-se que Jöns carece também de conhecimento sobre tais coisas. Por um lado, pois, o personagem encarna muito bem os epistemólogos tradicionais (e os céticos radicais) ao supor que a certeza (entendida como uma atitude epistêmica que exclui a dúvida) seja idêntica ao conhecimento. Por outro, o que há de propriamente pré-intelectualizado ou embrionário na sua posição em comparação com o cético radical, pois sabemos que ele é um cético apenas nas questões religiosas; é a falta de um argumento que leve em consideração hipóteses céticas e que, desse modo, serviria para ameaçar os princípios de obtenção de conhecimento ao estipular que até mesmo casos paradigmáticos de conhecimento são abertos à dúvida.

Que a atribuição de idealismo a Antonius tenha vindo de Jöns e não de outra pessoa é algo de curioso que não podemos deixar de notar na sua fala destacada acima: o idealista e o solipsista estão, conceitualmente, muito próximos um do outro. Isso é genialmente designado por Bergman pelas figuras do cavaleiro e do seu escudeiro – pois eles passam pela mesma jornada juntos, fracassam juntos e finalmente morrem juntos. Assim também são as posições filosóficas que cada personagem assume ou mostra pelo menos parcialmente. Portanto, quando Jöns ri do plano de Antonius, ele também está rindo de si mesmo e da sua própria visão de mundo e do que está além (se algo está) – é quase desnecessário dizer que isso é inteiramente coerente com o que ele diz sobre si na mesma cena com o pintor: “ele ri da Morte, caçoa do Senhor, ri de si mesmo e encara as meninas”.

3. Para compreender em profundidade o idealismo de Antonius, e para entender a relação deste tipo de idealismo com a visão de mundo do seu escudeiro, nós devemos primeiro de tudo perguntar: o que ele estava procurando? Sabemos que ele quer saber os segredos da Morte e ouvir de Deus quando o chama na escuridão. O que ele espera que Deus e a Morte tenham a dizer? Quer ele saber se seus feitos e se sua cruzada são valiosos, se há um lugar para si ao lado de Deus – se há um “lugar” para onde se vai depois da morte? Ele quer saber se Deus existe? Acredito que não podemos apreender completamente o objetivo dos seus inquéritos, pois Antonius ele mesmo não sabe exatamente quais verdades ele deseja contemplar – mas nós certamente podemos caracterizar a angústia epistêmica de Antonius com a vaga ideia de que ele está procurando pelo significado da sua existência, o que talvez possa ser posto como uma busca pelo seu encaixe no plano divino, ou se há um plano para se encaixar.

Dado isso, pelo menos duas coisas estão claras: em primeiro lugar, Block quer *ver* a verdade (ou as verdades) que Deus supostamente teria para lhe mostrar. Isso significa que o cavaleiro pretende ter, com a verdade, o mesmo tipo de relação cognitiva direta cujo paradigma é a percepção visual. Com esse tipo de suposição em mente que Block reclama no confessionário: “é tão cruelmente inconcebível tentar apreender Deus com os sentidos?”.

A percepção, assim concebida, é caracterizada como uma capacidade epistêmica infalível, pois uma pessoa pode enganar-se acerca de enunciados que descrevem estados de coisas objetivos como “há algo triangular diante de mim”, mas, pelo menos à primeira vista, não pode enganar-se acerca do

que percebe. De acordo com essa percepção, o enunciado “percebo um objeto triangular” seria, se relatado com sinceridade, verdadeiro sempre que o sujeito parece ver um objeto triangular diante de si. Que os sentidos apreendam seus objetos infalivelmente, sem uma lacuna que permita o surgimento da dúvida cética, é uma visão filosófica que foi amplamente aceita, desde o racionalismo cartesiano até o positivismo lógico do século XX (e.g., Ayer, 1940) – uma doutrina que obviamente não é isenta de críticas (e.g., Austin, 1962). Eu chamo essa ideia de *infalibilismo ingênuo* – ele é ingênuo pois, apenas garante infalivelmente o acesso aos objetos dos sentidos pelo sacrifício do que está para além deles. Ao passo que o “mundo interior” é indubitável e apreendido diretamente, o mundo exterior torna-se misterioso, duvidoso: uma realidade numênica sobre a qual nada podemos afirmar justificadamente.¹

Em segundo lugar, subjazendo ao seu desejo de entrar em contato com qualquer “verdade divina”, por assim dizer, está o núcleo duro do seu idealismo: *se há uma verdade lá fora, qualquer que seja, ele deseja conhecê-la* – mais precisamente: *para qualquer proposição P, se P é verdadeira, então P pode ser conhecida*. O idealismo é marcado pela aceitação dessa tese porque, segundo os idealistas, os objetos do nosso conhecimento são constituídos pelas nossas atividades cognitivas, ou simplesmente, pelas nossas ideias e suas combinações possíveis. Há um sentido óbvio em que todo conhecimento é constituído pelas nossas atividades cognitivas, mas o idealismo vai um passo além. De acordo com aquele sentido óbvio, podemos acessar o mundo apenas de acordo com as nossas capacidades cognitivas. Não podemos, por exemplo, ver naturalmente cores ultravioletas. Nossas capacidades – sejam elas herdadas ou desenvolvidas – nesse sentido, moldam o que está ao nosso alcance epistêmico e nisso constituem o nosso conhecimento. Isto é, podemos acessar uma realidade independente apenas por intermédio das nossas atividades cognitivas, o exercício das nossas capacidades apropriadas para uma tarefa específica. Como quer o idealista,

¹ Uma concepção não-ingênuo ou esclarecida de infalibilismo é aquela adotada por disjuntivistas epistemológicos como McDowell (2011) e Pritchard (2012, 2016), segundo os quais, em condições favoráveis, a percepção oferece um acesso infalível a objetos exteriores – esses objetos, no entanto, não são apenas dados dos sentidos ou facetas da realidade, mas os objetos externos eles mesmos e, portanto, não precisam ser reduzidos a uma linguagem fenomênica.

no entanto, o que nós conhecemos não é uma realidade exterior independente, que está lá para ser desvelada pelo exercício das nossas capacidades. O que nós conhecemos *são os exercícios das nossas capacidades cognitivas*, ou, em um vocabulário mais simples, as nossas ideias. Assim, todas as verdades são produto de combinações das nossas ideias, ou atividades cognitivas possíveis e, portanto, todas as verdades estão trivialmente ao nosso alcance cognitivo – todas as verdades podem ser conhecidas.

Notemos, portanto, que o que Block procura não é uma garantia revogável ou uma mera aposta com respeito ao plano divino e ao seu encaixe nele. A verdade dos condicionais ‘se há um Deus que pune os perversos e recompensa os humildes, então os humildes serão recompensados’ e ‘se há um sentido em viver, então uma vida conduzida de certa maneira é significativa’ não amenizaria a angústia epistêmica do protagonista. Ele deseja conquistar o nível mais alto de garantia epistêmica, ele deseja acessar os antecedentes daqueles condicionais, isto é, *saber* que há um Deus que pune os perversos e recompensa os humildes e que a vida significativa configura-se de certa maneira – “Eu quero conhecimento! Não quero fé, não quero pressuposições, mas conhecimento”. Dado, então, que o conhecimento por ele desejado é fundamental (em um registro epistemológico) e, plausivelmente, determinante para a sua conduta (em um registro prático), todo resto que há para saber e para fazer está em risco. Sua angústia epistêmica é conceitual e causalmente relacionada a uma angústia mais ampla, existencial, que ele manifesta no decorrer do filme.

Ora, suponhamos que alguém deseja saber (contemplar, ver) toda proposição verdadeira, mesmo que ela desempenhe um papel fundamental na nossa vida, como são as “verdades divinas” que Antonius procura. Suponhamos que uma delas seja ‘nossa existência é significativa’. O problema é que é difícil conceber como seria possível conhecer, ao menos no sentido de quase-perceptual que Antonius emprega, as proposições que constituem as nossas pressuposições mais fundamentais. Como eu aponteï, por um lado, isso envolve a ideia de infalibilismo ingênuo, a tese de que o conhecimento demanda a exclusão de todas as possibilidades de erro associadas com o que pode ser conhecido, identificadas, como eu sugeri, na fala do protagonista de querer “apreender Deus com os sentidos”. O ato visual abrevia a ideia de ter uma relação cognitiva direta com a verdade, em que não há espaço para erro. Por outro lado, esse projeto envolve um

idealismo segundo o qual todas as verdades estão lá para serem conhecidas. Isso representa uma idealização das nossas práticas epistêmicas, pois há verdades que nós usualmente não pretendemos conhecer – isto é, nossas pressuposições mais fundamentais (diferentemente das nossas pressuposições relativas). Wittgenstein, em *On Certainty* (1969), oferece uma explicação do que haveria de errado com uma pretensão como a de Antonius. Uma das ideias apresentadas por Wittgenstein nessa obra é que nossas alegações devem respeitar a seguinte norma:

(W1) Se S faz uma alegação de conhecimento AC acerca de P, S está comprometido a oferecer uma justificação para P.

A ideia que motiva (W1) é que nossas práticas epistêmicas ocorrem publicamente, em um meio em que as nossas atribuições de conhecimento (a nós mesmos e a outros) são avaliadas a fim de que a nossa responsabilidade epistêmica e a nossa confiabilidade como transmissores de conhecimento sejam asseguradas. Isso só é feito na medida em que as nossas alegações de conhecimento possam ser publicamente defendidas – e isso naturalmente consiste na possibilidade de apresentação de uma justificação para crer. Em especial, uma justificação para crer tem que ser *convincente*. A razão para isso é que nós apenas aceitamos uma justificação se estamos *mais certos* dela do que da alegação à qual pretende-se que ela ofereça suporte. Ou seja: se uma justificação é mais disputável do que a alegação em questão, aceitá-la não seria um modo de assegurarmos-nos do conhecimento que está sendo asseverado. Que eu tenha visto o professor A. no *campus*, por exemplo, é uma boa justificação para a verdade da minha alegação de que o professor A. está no *campus*. Mas se eu fundamentasse minha alegação inicial com a justificação de que eu o vi numa bola de cristal, meu interlocutor ficaria perplexo. Tem-se, então, uma propriedade epistêmica, *ser mais certo do que*, que uma justificação deve instanciar para que seja aceita como tal. Isso nos leva à regra (W2):

(W2) Para que uma proposição Q sirva de justificação para a AC acerca de P, Q deve ser mais certa do que P.

O que devemos extrair de (W1) e (W2) é que aquelas proposições acerca das quais estamos *mais certos* não podem ser *justificadas* no curso das nossas práticas racionais. Consequentemente, essas proposições não podem ser conteúdo de alegações de conhecimento. Dessa forma:

(W3) Se P é uma proposição acerca da qual estamos maximamente certos, S não pode fazer uma AC acerca de P.

A imagem que estou oferecendo, baseada em *On Certainty* é que certas proposições, aquelas que fundamentam as nossas práticas, tornam-se imunes à dúvida dadas as circunstâncias.² Talvez seja isso que sirva de base para a resposta da Morte à reclamação de Antonius de que “nenhum homem pode viver encarando a Morte, sabendo a nadidade [o nada] de tudo”. A Morte diz, então: “a maioria das pessoas não pensa sequer na morte nem na nadidade [no nada]”. Sem dúvidas, a Morte está correta sobre isso: nós realmente não pensamos sobre esses assuntos na maior parte do tempo. Nós não levantamos questões sobre esses assuntos no decorrer da nossa vida, porque “se nós queremos que a porta gire, é preciso que as dobradiças

² A breve apresentação de algumas das ideias centrais de Wittgenstein em *On Certainty* não se pretende exegética – talvez, com efeito, essa seja uma empreitada impossível, visto que a obra em questão é apenas um conjunto de notas. Entre as interpretações correntes, a leitura normativista argumenta que as proposições mais fundamentais (ou simplesmente, “dobradiças”) estabelecem as normas para nossos inquéritos e, portanto, não podem ser conhecidas no curso desses inquéritos (cf. Coliva, 2010). Outras leituras enfatizam o aspecto prático que cumprem essas “proposições”, que não seriam, na verdade, entidades linguísticas, mas um modo de agir (cf. Stroll, 1994, Moyal-Sharrock, 2004). Outra leitura defende a possibilidade de um conhecimento puramente externalista, isto é, sem justificação internamente acessível, das proposições dobradiças, mas esse conhecimento não poderia ser alegado publicamente (cf. Pritchard, 2005). Mais recentemente, Pritchard (2016) passou a defender uma posição proposicional e não-epistêmica segundo a qual as proposições dobradiças não podem ser acreditadas e, visto que conhecimento implica ao menos crença verdadeira, tampouco podem ser conhecidas. Proposições dobradiças não poderiam ser acreditadas porque, segundo Pritchard, toda crença é necessariamente aberta à avaliação racional, e como as nossas certezas servem de parâmetro normativos para essa avaliação, não podem elas mesmo serem avaliadas racionalmente.

fiquem onde estão” (Wittgenstein, 1969, §343). Ou seja: há certas coisas que nós assumimos como fundamentais e que, por isso, estão fora de questão. Notemos, então, que o problema com a posição filosófica de Antonius é que saber (para além de todas as dúvidas) toda proposição que é usualmente indubitada ou dada como certa é uma tarefa conceitualmente impossível: como poderia o cavaleiro apropriar-se de todas as verdades, mesmo as mais fundamentais, como ele pretende?

Poder-se-ia objetar, contudo, que as nossas pressuposições mais fundamentais são autoverificantes ou evidentemente verdadeiras e que seria possível, portanto, conhecê-las da maneira que Antonius pretende. Assim, para uma proposição fundamental qualquer, alguém poderia conhecê-la apenas ao contemplá-la, por assim dizer, como o infalibilismo ingênuo do protagonista exige. No entanto, esse claramente não é o caso, porque pelo menos algumas verdades que tomamos como nossas pressuposições mais fundamentais são *contingentes*, isto é, é possível que sejam falsas, conseqüentemente, o tipo de relação cognitiva que mantemos com essas proposições não exclui todas as possibilidades de erro associadas a elas. Para mostrar esse ponto, Wittgenstein toma como exemplo a proposição ‘a Terra existe’, que nós aceitamos como fundamental para a nossa localização espacial e para a localização das coisas que nos cercam. Essa proposição é uma pressuposição fundamental porque não pode ser verificada pelos nossos inquéritos. *Não faria sentido* apontar para algo e dizer “olhe, aqui há um objeto” e inferir, com essa base, que a Terra existe – porque, para que possamos verificar que aqui há um objeto, pressupomos a verdade da proposição ‘a Terra existe’ em primeiro lugar! Ademais, é perfeitamente possível que a Terra deixe de existir – afinal ela certamente não existiu desde o começo do universo. O cenário é um tanto mais dramático se considerarmos uma proposição como a ‘nossa existência é significativa’, pois essa proposição claramente não é autoverificante ou evidentemente verdadeira – e, no entanto, parece agir como suposição nas nossas práticas. Se a nossa vida não tivesse sentido ou propósito, não haveria diferença entre a realização pessoal ou o fracasso, entre sermos boas pessoas ou sermos cretinos uns com os outros. Se nós não podemos verificar proposições fundamentais, porque nossas bases de verificação (o que nós usaríamos para

justificá-las) pressupõem a sua verdade, então dificilmente poderíamos chamá-las de objetos de conhecimento³.

Eu argumentei que a busca e a frustração de Antonius são parte da sua cruzada idealista, o que significa que ele procura saber, para além de qualquer dúvida, a verdade ou as verdades que Deus supostamente teria a dizer. Em resposta a isso, eu apontei que as nossas pressuposições fundamentais não são justificadas – mas, mais do que isso, que elas não são sequer justificáveis, dado o papel que elas atualmente desempenham com respeito às nossas crenças e aos nossos inquéritos⁴. Segundo Wittgenstein:

Oferecer razões, contudo, justificar a evidência, chega a um fim – mas o fim não é como se certas proposições atingissem-nos imediatamente como verdadeiras, i.e., não é um *ver* da nossa parte, é o nosso *agir* que está na base do nosso jogo de linguagem” (§204, itálicos no original).

O agir que fundamenta as nossas práticas epistêmicas é, para Wittgenstein, o modo como procedemos em tomar determinadas proposições como maximamente certas – elas assim consolidam nossos *limites epistêmicos*: não podemos avaliar reflexivamente e justificar as nossas certezas. “A dificuldade está em dar-mos conta da falta de fundamento do nosso acreditar”. (§166). No caso de Antonius, isso é *literalmente* uma dificuldade.

No nível mais fundamental das nossas crenças, portanto, aquilo de que estamos mais certos está além de qualquer justificação, é simplesmente *indubitado* (mas não *indubitável*) – e esse é o modo como nós procedemos ordinariamente, e é tudo que temos a dizer em favor das nossas pressuposições mais fundamentais. Ademais, é precisamente por respeitarmos os nossos limites epistêmicos que podemos adquirir crenças

³ Esse argumento pressupõe que conhecimento proposicional implica (pelo menos) justificação para crer, e está mais alinhado com a leitura feita por Coliva (2010).

⁴ É um ponto fundamental em *On Certainty* que isso pode mudar com a mudança das nossas práticas e com a introdução de informações antes indisponíveis, por isso a qualificação modal na frase acima. Isso fica claro com o exemplo da ‘Terra existe’ que vimos acima: algumas das nossas pressuposições fundamentais podem ser submetidas à prova, enquanto outras proposições, anteriormente sujeitas à dúvida e à justificação, podem se tornar suposições impenetráveis a quaisquer argumentos.

justificadas e conhecimento, caso contrário seríamos vítimas da angústia epistêmica de saber um nada de tudo, a angústia que assola Antonius Block na sua tentativa e no seu fracasso de apreender as verdades que estão além do seu alcance. Assim, Bergman mostra-nos um personagem culpado pela *húbris* epistêmica, um personagem que falha em reconhecer seus limites epistêmicos. O seu idealismo, que, como procurei ter mostrado, não lhe é atribuído por acaso, é a rejeição de um *realismo epistêmico*, segundo o qual há verdades que não podemos conhecer. “Mas como nós sabemos que essas proposições incognoscíveis são verdadeiras?” poder-se-ia perguntar ao realista. Nós não sabemos, nós apenas *apostamos* que elas sejam. Como diz Wittgenstein “é sempre pelo favor da Natureza que alguém sabe de algo.” (§505)

Por fim, devemos notar que a sugestão não é de que Antonius conscientemente incorpore a posição filosófica bizarra que surge do infalibilismo ingênuo e de uma idealização das nossas práticas epistêmicas. Com efeito, a ideia é que esse tipo de idealismo esboçado acima – que enfrenta a dificuldade de exigir uma relação cognitiva infalível com proposições que não podemos justificar, pois é delas que dependem os nossos métodos de justificação – é a extrapolação do seu desejo de saber, e, com essa explicação em mente, podemos compreender tanto a sua angústia epistêmica e sua semelhança teórica com o niilismo de Jöns: o tipo de garantia que Antonius quer obter está além do seu alcance, pois não há nada que um sujeito possa fazer para obter conhecimento de toda proposição fundamentalmente pressuposta, excluindo todas as possibilidades de erro possíveis. Se esse é o seu projeto intelectual com respeito ao significado da sua própria existência, é necessariamente um projeto fracassado: ele acaba não sabendo nada sobre tudo, tornando-se recluso às suas próprias ideias – e esse é precisamente a visão de mundo que seu escudeiro, como solipsista, encarna. Não é por acaso, então, que o par compartilha uma trajetória.

4. Com essas considerações em mente, eu quero avançar para o tópico sobre o sentido da vida e sugerir que essa questão está incluída na figura geral esboçada acima. Isto é, que nós estamos autorizados a confiar na verdade das proposições que estão no nível fundamental das nossas práticas epistêmicas, e que o próprio Bergman flerta com essa ideia em cenas fulcrais ao filme. A ideia é que o pacto fáustico de Antonius é uma tentativa de ampliar seus limites existenciais na procura de conhecimento que ele falhou

em conquistar na sua cruzada, e, por fazer isso, ele perde de vista a vida significativa que estava à sua disposição.

Em primeiro lugar, é claro que o filme não sugere uma resposta resolvida à pergunta acerca do sentido da vida – e, se eu estou correto sobre a centralidade da questão, é questionável que qualquer um poderia oferecer tal resposta. A idéia é precisamente a oposta de *responder* à questão: Bergman chama atenção ao modo como nós *agimos* ao reconhecer valor e significado nas nossas vidas e o contrasta com a ansiedade logomaniaca, tão tipicamente atribuída aos filósofos, de avaliar discursivamente questões desse porte. Antonius está momentaneamente entre essas duas posições, apesar dos seus traços idealistas, pois, embora ele queira saber o significado da sua existência, pelo menos uma vez ele o reconhece sem a necessidade de nenhuma justificação de porque determinado evento é significativo. Isso acontece na cena dos morangos silvestres na estrada⁵. Nessa cena, Antonius, Jöns e seus amigos recém feitos compartilham a companhia uns dos outros e os presentes da natureza através da tigela de leite com morangos silvestres colhidos por Mia (Bibi Andersson). Eles apreciam a música pela arte de Jof (Nils Poppe) e observam a alegria da vida no engatinhar de Mikael, o filho de Jof e Mia. Antonius contempla o valor desses eventos e atesta:

Eu devo lembrar deste momento. O silêncio, o crepúsculo, a bacia de morangos silvestres e leite, seus rostos ao anoitecer. Mikael dormindo, Jof com a sua lira. Eu tentarei lembrar do que nós conversamos. Eu carregarei essa memória entre minhas mãos tão cuidadosamente como se fosse uma tigela cheia até a borda com leite fresco.

Por que esse momento merece tamanho destaque para Antonius, que seguramente não viveu uma vida desprovida de eventos? Claro está que seu

⁵ De acordo com Kalin (2003) a relevância da cena dos morangos silvestres é a confirmação da tese, endossada por Bergman no filme, de que Deus é imanente à Sua criação, não separado dela. De acordo com isso, “o corpo e o sangue de Cristo tornam-se literalmente presentes [...] o contato pessoal que constitui a partilha dos morangos silvestres e do leite é a nutrição espiritual (e a misericórdia) que o cavaleiro tão desesperadamente procura [...]” (ibid., p. 63).

valor deve-se ao seu significado. Notemos, principalmente, que essa constatação não questionada por Antonius é suficiente para ele, pelo menos momentaneamente: ele não pergunta nem pede por justificativas de porque esse momento deve ser lembrado, nem bem o que ele significa. É por isso que dificilmente podemos reconhecê-lo se compararmos sua conduta nessa cena bucólica com seu inquérito atormentado na igreja, com sua desesperada busca por conhecimento. A ideia é que o significado da nossa existência está literalmente à mão na cena dos morangos silvestres, e assim também estava quando ele morava com Karin antes de partir para sua cruzada, o que ele recorrentemente deixa de notar⁶.

A tese que o filme mostra é que o nosso agir revela o que é valioso e significativo. Meu complemento a isso é que nós não podemos *saber* (em um sentido suficientemente sofisticado do termo) que o sentido da vida é isto-e-aquilo, ou *descobrir* o segredo da existência, apenas agir de modo a mostrar que há um modo significativo de viver e que ele engloba, mais ou menos abertamente, o que está em jogo na cena da partilha dos morangos silvestres. Obviamente, isso implica que qualquer tentativa de oferecer condições necessárias e suficientes para que uma vida seja significativa incorre no erro de conceber esse tema como aberto à avaliação refletida e à justificação racional – isso seria um erro porque o valor e o significado estão no nível mais fundamental das nossas práticas de atribuição e reconhecimento de valor e significado de feitos particulares. Para ser inteiramente claro: a proposição ‘a vida tem um sentido’ desempenha o mesmo papel que as nossas outras pressuposições fundamentais que não podem ser justificadas, pressuposições nas quais nós depositamos nossa confiança e das quais não podemos duvidar. É porque temos confiança no sentido da nossa existência que nós podemos reconhecer ações valorosas e viver de um modo significativo.

É notável também que através do filme nós reconhecemos que há ações direta e inegavelmente condenáveis, que, assim sendo, minam o sentido da vida dos agentes em questão. Esse é o caso do roubo e a tentativa de estupro por Raval, da humilhação sofrida por Jof na taverna, do desprezo

⁶ Kalin acuradamente constata que “Block, em particular, teve a maior das oportunidades, mas afastou outros da sua vida e, ao abandonar Karin, abandonou a si mesmo. A punição para isso, como notado em *Morangos Silvestres*, é a usual: solidão.” (2003, p. 66).

estampado no rosto do arauto quando ele prega pelo dia do juízo final, bem como da morte injusta de Tyan, a garota acusada de ser uma bruxa e de causar a praga. Em tais cenas, nós vemos Antonius ou Jöns reagirem, e a ênfase parece ser no seu reconhecimento imediato de que o que está acontecendo é errado. Parece indisputável que atitudes imorais não podem ser valorosas ou significativas de nenhum modo positivo. Embora eu não queira engajar-me aqui, por razões de escopo, nas questões acerca dos fundamentos da moral, é claro que há ao menos um vínculo intuitivo entre levar uma vida significativa e ser uma pessoa moralmente correta.⁷

Eu quero concluir observando que a angústia de Antonius é compreensível apesar de inescusável. Ele sabia que a Morte se aproximava, pois ela lhe diz: “eu há muito caminho ao seu lado”, ao que ele responde, sem surpresa, que já havia notado. Sabendo disso, ele poderia ter aproveitado melhor a sua vida – por exemplo, ter ficado com Karin ao invés de separar-se dela, ou ao menos voltar para ela assim que possível, pois ao fim da sua jornada é tarde demais para que eles reconstruam o seu casamento e reencontrem a sua felicidade perdida. Eu sugiro que esses eram aspectos do sentido de suas vidas. Ademais, como eu fiz questão de notar, a busca do cavaleiro é essencialmente epistêmica e, como a Morte acuradamente constata no confessionário, Antonius desvia drasticamente das nossas práticas comuns, pois nós geralmente não procedemos perguntando *ad nauseam*, sem encontrar um ponto em que não é mais razoável duvidar ou demandar justificativas. A necessidade de Antonius de conhecer verdades fundamentais e incognoscíveis, eu argumentei, caracteriza um idealismo, e o modo como ele pretende conhecê-las caracteriza um infalibilismo ingênuo. Essa combinação acabou por afastá-lo da sua vida prática⁸. Não por acaso,

⁷ O que está inteiramente de acordo com a leitura que Livingston (2009) faz do filme: “O trabalho de Bergman não adota explicitamente uma instância com respeito aos debates correntes sobre teorias em ética normativa ou debates de segunda ordem sobre o status de valores mais geralmente [...] Pode-se, contudo, pelo menos observar com alguma certeza que no seu trabalho há uma condenação sistemática e inabalável da crueldade e das ações que envolvem um desprezo pelo sofrimento de outros” (p.183).

⁸ Com efeito, as similaridades entre Antonius Block e Isak Borg, o médico em *Morangos Silvestres*, são evidentes: este se aposentou da sua prática de medicina, uma atividade que envolve engajar-se com outros, e tornou-se interessado apenas “na

o abandono de Karin e da sua vida de antigamente foi provocado pelo seu irrefreável desejo epistêmico – ou seja, seu erro é que não se deixou viver satisfeito com aquelas coisas que davam sentido à sua vida.

Referências

- AUSTIN, J. L. *Sense and Sensibilia*. London: Oxford University Press, 1962.
- AYER, J. *The Foundations of Empirical Knowledge*. London: The MacMillian Press Ltd, 1940..
- COLIVA, A. *Moore and Wittgenstein. Scepticism, Certainty and Common Sense*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- HOPKINS, R. Depiction. In P. Livingston & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (pp. 64–74). New York: Routledge, 2009.
- KALIN, J. *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- LIVINGSTON, P. *Cinema, Philosophy, Bergman*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- MCDOWELL, J. *Perception as a Capacity for Knowledge*. Milwaukee: Marquette University Press, 2011.
- MOYAL-SHARROCK, D. *Understanding Wittgenstein's On Certainty*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.
- PRITCHARD, D. *Epistemic Luck*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- PRITCHARD, D. *Epistemological Disjunctivism*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- PRITCHARD, D. *Epistemic Angs: Radical Skepticism and the Groundlessness of our Believing*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- STROLL, A. *Moore and Wittgenstein on On Certainty*. New York: Oxford University Press, 1994.
- WITTGENSTEIN, L. *On Certainty*. (D. Paul & G. E. M. Anscombe, Eds.). Oxford: Basil Blackwell, 1969.

“Ciência” (talvez a “primeira ciência”?) no isolamento do seu quarto de estudos. Seu retiro da vida com outros, assim como o de Block, reflete, como seu primeiro sonho mostra muito claramente, viver uma vida morta.

Niilismo, morte e ansiedade em *Viver (Ikiru, 1952)*¹

Gustavo Coelho

O filme *Viver* apresenta um funcionário público japonês em busca de uma forma de superar a ansiedade nele despertada pela descoberta de que sua morte se aproxima, e claramente o retrata como bem-sucedido em sua busca. No presente texto, primeiro procurarei explicitar a natureza da solução encontrada pelo protagonista a partir de um paralelo que considero iluminador entre o percurso que ele percorre no filme e o caminho para a superação do niilismo contemporâneo proposto pelo filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) naquilo que ficou conhecido como o percurso das esferas da existência. Concluída essa primeira etapa, procurarei avaliar a solução do protagonista tanto a partir do que o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), em resposta a Kierkegaard na segunda parte de *Ser e Tempo*, defendeu ser uma forma autêntica de vivermos frente ao reconhecimento de nossa contingência e mortalidade quanto a partir de importantes reflexões do filósofo estadunidense Thomas Nagel (1937-) acerca do assim-chamado problema do sentido da vida.²

¹ Filme dirigido por Akira Kurosawa (1910-1998) a partir de roteiro escrito por ele em co-autoria com Shinobu Hashimoto (1918-2018) e Hideo Oguni (1904-1996).

² Tanto em minha apresentação do percurso das esferas da existência de Kierkegaard quanto em minha exposição da concepção heideggeriana de uma vida autêntica, tomarei como guia o excelente artigo de Hubert Dreyfus e Jane Rubin “You can’t get something for nothing: Kierkegaard and Heidegger on how not to overcome nihilism” (DREYFUS & RUBIN, 1987). Não tenho, no presente artigo, nenhuma pretensão de originalidade em minha apresentação de Kierkegaard e Heidegger, procurando apenas, quando estiver seguindo a análise muito mais completa oferecida por Dreyfus e Rubin, fazê-lo da forma mais clara, precisa e direta possível para um leitor não iniciado em suas obras. A única pretensão de

1. As Esferas da Existência

Kenji Watanabe (Takashi Shimura), o protagonista de *Viver*, é descrito logo no início do filme da seguinte maneira, enquanto vemos um raio-X de seu estômago tomado por um câncer e o próprio Watanabe carimbando uma pilha de papéis sem qualquer indício de paixão pelo seu trabalho:

[a] esta altura, nosso protagonista não faz ideia de que tem câncer... Mas seria enfadonho apresentá-lo neste momento. Afinal de contas, ele passa pela vida sem realmente vivê-la. Em outras palavras, ele não está vivo. [...] Na verdade, este homem está morto há mais de vinte anos. Antes disso, ele até viveu um pouco. E tentou trabalhar duro. Mas agora quase não se vê traço de sua antiga paixão e ambição. Ele foi completamente dominado pelas minúcias da máquina burocrática, e o serviço inútil se desenvolve. Ocupado, sempre tão ocupado. Mas, na verdade, este homem não faz absolutamente nada. [...] Esse é o sentido da vida? Antes de nosso amigo levar a questão com mais seriedade, seu estômago estará bem pior, e ele terá desperdiçado muito tempo, e não lhe sobrá muito tempo. (HASHIMOTU, KUROSAWA & OGUNI, 1952.)

De acordo com esse quadro inicial, Watanabe ignora a iminência de sua morte e parece viver como se essa não fosse uma possibilidade, ainda que remota. No entanto, enquanto essa descrição introdutória do protagonista é apresentada, uma subordinada sua conta para ele e para todos em seu ambiente de trabalho uma piada que explicita uma verdade inconveniente que ele parece não ignorar: aquilo a que ele dedicou os últimos vinte anos

originalidade deste artigo está em lançar luz sobre o percurso do protagonista de *Viver* através de um uso explícito das referidas ideias daqueles pensadores, bem como de algumas das ideias de Thomas Nagel que serão aqui apresentadas.

de sua vida não tem nenhuma importância.³ Pois bem, o que me interessa nessa passagem é tanto a verdade por trás do que é dito a Watanabe quanto sua reação frente à piada: ele retira seus óculos para ouvi-la, claramente reconhece a verdade que ela carrega consigo e tudo o que faz depois disso é recolocar seus óculos e continuar carimbando seus papéis, como se aquela verdade precisasse ser deixada para trás. É nesse momento que podemos identificar o início de um paralelo iluminador entre o percurso do protagonista e o das esferas da existência de Kierkegaard.

Ao descrever o mundo contemporâneo como permeado pelo nivelamento de “distinções qualitativas” (KIERKEGAARD, 1962, p. 43), o filósofo dinamarquês caracterizou nossa época pela ausência de fundamentos culturais que pudessem nos permitir distinguir de antemão o que é significativo do que não é significativo, o que é importante do que não é importante - o que Friedrich Nietzsche (1844-1900) chamou mais tarde de “niilismo” (cf. DREYFUS, 2009, p. 72). A crença, por exemplo, na existência do deus cristão e nas diretrizes existenciais que essa crença implica já não são mais pressupostos de nossa cultura, mas objetos de escolha individual. Enquanto, para a imensa maioria dos seres humanos ocidentais, existir na Idade Média envolvia nascer e crescer imerso em um mundo que pressupunha de forma não questionada a existência daquele deus e de diretrizes existenciais claramente impostas por ele, viver no mundo contemporâneo envolve, para Kierkegaard, nascer e crescer imerso em uma cultura que não assume aqueles ou quaisquer outros fundamentos existenciais como pontos de partida não questionados. Casar ou não casar, ser fiel ou não ser fiel em um relacionamento, ter filhos ou não ter filhos, e até mesmo dar ou não um fim à própria vida frente a uma situação difícil são apenas alguns dos dilemas que se apresentam como legítimos no mundo contemporâneo e que em geral não se apresentavam como dilemas para o indivíduo medieval. Para cada um desses pares de alternativas, as decisões certas a se tomar eram claramente dadas pela cultura daquela época, e os indivíduos daquele período não tinham dúvidas de que, em muitos casos, dependendo das escolhas que fizessem e da boa vontade divina, seriam recompensados eternamente no Paraíso ou punidos

³ Esta é a piada: “- Eu ouvi dizer que você nunca tirou férias. É porque a prefeitura não poderia funcionar sem você? // - Não, é porque todo mundo perceberia que a prefeitura não precisa de mim.”

eternamente no Inferno. Pois bem, Kierkegaard observa que já não dispomos de fundamentos culturais inequívocos como esses para estabelecer um comprometimento seguro com qualquer decisão existencial fundamental: nossa cultura não determina, de antemão e de forma inequívoca, que escolhamos A, em detrimento de B, como aquilo que é mais significativo e importante a ser feito. No entanto, estar comprometido com algo que oriente e sirva de critério para as mais variadas escolhas que temos de fazer é, para Kierkegaard, essencial a qualquer indivíduo. Portanto, se Kierkegaard está certo quanto a isso, o niilismo que ele identifica como constitutivo de nossa época não pode senão levar o indivíduo contemporâneo a um estado de ansiedade, ainda que velada.⁴

Assumir um comprometimento com algo é, na terminologia de Kierkegaard, tomar uma decisão na existência, o que, para ele, é o mesmo que dar um salto para uma esfera da existência. Por uma “esfera da existência” esse filósofo entende não uma concepção teórica acerca do que é uma vida bem vivida, mas uma forma de se viver, de fato, a vida que é pautada por um comprometimento a partir do qual o indivíduo que procura superar a ansiedade despertada pelo niilismo passa a se definir enquanto indivíduo e a estabelecer um fundamento para distinguir o que tem e o que não tem importância em sua vida, construindo assim um mundo significativo para si próprio. Esse salto, no entanto, não seria a primeira reação dos indivíduos contemporâneos frente à necessidade de terem de tomar decisões importantes para suas vidas sem que lhes tenham sido dados fundamentos prévios para elas. Antes disso, eles tentariam “encobrir sua ansiedade e evitar a ‘decisão na existência’ imergindo na ‘ausência de espírito’ da era presente” (DREYFUS & RUBIN, 1987, p.

⁴ A seguinte passagem de *Walden*, obra de Henry David Thoreau (1817-1862) publicada um ano antes da morte de Kierkegaard, confirma o diagnóstico desse filósofo: “a maioria dos homens vive uma vida de calado desespero” (THOREAU, 2013, p. 21). Para uma apresentação profundamente instigante e didática do niilismo contemporâneo, que orientou a redação do parágrafo acima, cf. DREYFUS & KELLY, 2012, pp. 1-21. Para a principal defesa da tese de que vivemos em uma era secular, cf. TAYLOR, 2007.

37),⁵ ou seja, sua primeira reação seria mergulhar em práticas culturais típicas de sua época que lhes permitam viver o máximo de tempo possível sem que precisem fazer essas escolhas - ou, pelo menos, pensar seriamente sobre elas.

Ora, essa descrição tanto parece apontar para uma dimensão existencial muitas vezes negligenciada por aqueles que fazem um uso quase constante dos meios de comunicação no século XXI⁶ quanto parece descrever com precisão a fuga de Watanabe para sua pilha de papéis ao ser lembrado de que a vida que ele leva, “completamente dominada pelas minúcias da máquina burocrática”, não tem nenhuma importância.⁷ Como o filme deixa claro, apenas a tomada de consciência da proximidade de sua morte - e, portanto, de que o tempo para fazer algo que ele possa considerar significativo é curto - despertará Watanabe para uma decisão na existência, isto é, para uma tentativa de construir um mundo significativo para si próprio.⁸ Portanto, em uma ampla medida, se

⁵ Cf. também KIERKEGAARD, 1980[a], p. 94, e KIERKEGAARD, 1980[b], p. 166.

⁶ Para uma referência a uma importante previsão de Kierkegaard acerca do papel dos meios de comunicação no mundo contemporâneo e sobre como eles criam ilusões de distinções qualitativas onde elas na verdade não existem, cf. DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 71, n. 18. Para uma análise existencial mais recente do uso da internet em nosso século, cf. também DREYFUS & KELLY, 2011, pp. 6-8 e DREYFUS, 2009.

⁷ Se é verdade que a fuga de Watanabe para sua pilha de papéis pode ser vista como uma fuga para a “ausência de espírito da era presente”, então o local de trabalho de Watanabe, caracterizado como parte de uma grande “máquina burocrática”, pode ser visto como representativo do mundo contemporâneo. Se essa leitura está mesmo correta, então ela aponta para um outro paralelo, que não explorarei neste artigo, entre o que Kierkegaard denomina a “ausência de espírito da era presente” e o que o sociólogo alemão Max Weber (1864-1920), ao caracterizar o mundo contemporâneo como o resultado de um aprofundamento da aplicação racional do princípio da eficiência, cujo paradigma máximo seria a organização burocrática, diagnosticou em “A Ciência como Vocação” como “o desencantamento do mundo”. Cf. WEBER, 2011, pp. 30-1.

⁸ Na verdade, para o que parece ser a primeira “decisão na existência” de Watanabe desde o que o filme retrata como uma experiência de luto profundo do protagonista pela perda de sua esposa. Até essa perda, ocorrida cerca de vinte

Kierkegaard está correto, o desafio existencial enfrentado por Watanabe é o de qualquer indivíduo contemporâneo. O seu caso é peculiar em relação ao da maioria de nós apenas na medida em que sua busca se traduz em uma tentativa de conferir significado ao pouco tempo que ele *sabe que* lhe resta. Mas se, por um lado, Watanabe *sabe que* tem pouco tempo de vida, por outro lado, nenhum de nós, espectadores, pode dizer que *sabe que* tem tempo de sobra para fazer algo que possa vir a considerar significativo.

De acordo com Kierkegaard (1944[b], pp. 184-98), a primeira esfera a que os indivíduos se dirigem uma vez que decidem tomar uma decisão na existência é a *esfera estética*. Dreyfus e Rubin, parcialmente seguindo uma distinção proposta por Mark C. Taylor (cf. DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 71, n. 19), distinguem duas formas básicas dessa esfera nos escritos de Kierkegaard: a imediata e a reflexiva. No salto para a forma imediata da esfera estética, o indivíduo escolhe se comprometer com a busca por prazeres imediatos: comida, bebida, prazeres sexuais e/ou esportes seriam bons exemplos. Uma pessoa que escolhe constituir uma identidade de apreciadora de boas comidas e bebidas, por exemplo, passa a tomar essa escolha como fundamento para suas decisões de vida em geral, como para onde viajar nas férias, que cursos e leituras fazer, em que relações pessoais investir, quando economizar e quando gastar dinheiro, ter ou não ter filhos (em caso de tê-los, quantos e quando tê-los) etc. O mesmo vale para alguém que escolhe, para sua vida, constituir uma identidade de atleta, pois essa escolha passa a orientar uma série de outras decisões, como quando abrir mão do convívio com amigos e familiares para se dedicar a treinamentos ou a uma competição, quando, o que e quanto comer e beber, etc. No entanto, como observa Kierkegaard, uma vida dedicada à satisfação de prazeres imediatos é altamente *vulnerável*.

anos antes da descoberta de seu câncer, o protagonista teria chegado a viver um pouco, com “ambição e paixão”, como ouvimos naquela descrição no início do filme. Se, portanto, de acordo com o diagnóstico de Kierkegaard, Watanabe havia chegado a encontrar junto à sua esposa uma forma de superar o nivelamento do niilismo contemporâneo, então, desde a morte dela e até a descoberta da proximidade de sua própria morte, ele viveu tentando encobrir sua ansiedade por medo de estabelecer um novo comprometimento que lhe permitisse superá-la. (Apresentarei uma análise mais detalhada da relação entre a consciência de sua morte e sua busca por significado na terceira e última seção deste artigo.)

Nos exemplos de Dreyfus e Rubin, se me comprometo com a busca por prazer nos esportes e me lesiono seriamente, ou se me comprometo com a busca por prazer na alta gastronomia e desenvolvo alguma alergia alimentar grave que me impede de apreciar uma série de alimentos, o meu comprometimento se torna inviável e “meu mundo e minha identidade desmoronam” (DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 37). Ora, o mero reconhecimento dessa vulnerabilidade é, para Kierkegaard, suficiente para reacender naquele que se encontra na forma imediata da esfera estética a ansiedade que motivou seu salto para ela e para fazer com que ele inicie uma busca por uma nova forma de superá-la.⁹

A forma reflexiva da esfera estética seria vista como o próximo passo natural. Tendo reconhecido a vulnerabilidade de uma vida dedicada a prazeres imediatos, o indivíduo escolhe agora se comprometer com a busca por prazer através da *reflexão* sobre prazeres imediatos (KIERKEGAARD, 1944[a], pp. 281-96). A busca por prazer não é mais, portanto, vista como dependente da existência de objetos concretos externos a ele que possam lhe dar prazer, mas apenas de sua capacidade de sentir prazer por meio da reflexão estética sobre experiências passadas ou da imaginação estética de possíveis experiências futuras, de forma análoga ao que ocorre na apreciação desinteressada de uma obra de arte,

⁹ Ainda que escrevendo em uma época muito anterior à de Kierkegaard, certamente não permeada pelo niilismo que o dinamarquês caracteriza como constitutivo do mundo contemporâneo, Aristóteles (384 a.C - 322 a.C.), ao analisar diferentes opiniões acerca do que seria uma vida plena para o ser humano, observa, no Livro I da *Ética Nicomaqueia*, que “a julgar pelas vidas que os homens levam, muitos homens, e homens do tipo mais vulgar, parecem (não sem alguma razão) identificar o bem, ou a felicidade, com o prazer, o que é a razão de eles amarem a vida do prazer” (ARISTOTLE, 1984, p. 1731). No entanto, ainda que Aristóteles também descarte a opinião de que uma vida apenas dedicada a prazeres imediatos possa ser uma vida plena para o ser humano, o seu pressuposto teleológico de que uma vida plena para qualquer ser vivo tem de ser uma vida dedicada à plena realização de sua natureza não é compartilhado por Kierkegaard. Portanto, Kierkegaard não pode encontrar na tese aristotélica acerca do que é uma vida boa para o ser humano uma solução para a superação do niilismo contemporâneo. Para uma breve afirmação da tese de que Kierkegaard e Heidegger não compartilham do pressuposto teleológico de Aristóteles, cf. DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 54.

que não se importa com a existência ou inexistência de algo que possa estar nela representado. A forma reflexiva da esfera estética fica imune, portanto, à vulnerabilidade de sua forma imediata, dado que nada pode tirar de minha mente a capacidade de estetizar experiências passadas ou possíveis experiências futuras. No entanto, como observam Dreyfus e Rubin, a ameaça niilista de não diferenciação entre aquilo que é mais significativo ou importante e aquilo que é menos significativo ou importante, cujo reconhecimento motivou o início do percurso das esferas da existência, reaparece agora pela porta dos fundos: a invulnerabilidade da forma reflexiva da esfera estética traz consigo a indiferença em relação a cada uma das experiências que eu posso imaginar ou acerca das quais eu posso refletir, dado que, nessa nova perspectiva, todas elas passam a ter exatamente o mesmo valor:

quando estetizo todas as minhas experiências, a imaginação do desastre não é qualitativamente diferente da imaginação de um período de férias em uma ilha tropical, já que minha estetização eliminou a possibilidade de um desastre real que faria a diferença. (DREYFUS & RUBIN, 1987, pp. 37-8.)

Voltando a *Viver*, não vemos Watanabe dar o salto posterior para a forma reflexiva da esfera estética, mas ele certamente dá o salto para sua forma imediata. Após o choque causado pela descoberta de que ele tem, aproximadamente, apenas mais seis meses de vida, e desiludido com a indiferença que seu filho demonstra por ele, o protagonista decide ir a um pequeno bar, onde encontra um escritor boêmio a quem ele revela que tem câncer e seu plano de gastar, de uma só vez, tudo o que economizou em seus trinta anos de trabalho. Seu plano é, portanto, usufruir, no pouco tempo que lhe resta, daquilo que o seu dinheiro pode comprar, e Watanabe chega a indicar ao escritor que apenas agora que começou a beber é que ele sente que começou a viver. Watanabe também lhe diz que não sabe como gastar todo o seu dinheiro, sugerindo que se não sabe como gastá-lo, é porque não sabe como viver. O escritor então diz ao protagonista que este agora está se tornando “senhor de sua vida” - o que, se olharmos apenas para o fato de que ele decidiu enfrentar sua ansiedade e tomar uma “decisão na existência”, tem algo de verdadeiro - e que, naquela noite, irá

desempenhar o papel de seu Mefistófeles, o demônio do mito de Fausto a quem este aceita vender sua alma em troca da satisfação de seus prazeres terrenos. De fato, o que vemos depois disso é uma noite dedicada a jogos de azar, prostitutas e muito álcool, em geral com alguma música ocidental de forte apelo comercial em destaque ou ao fundo do plano diagético.

Entretanto, exceto por um discreto sorriso de Watanabe em uma das primeiras cenas dessa sequência, quando ele ganha um pequeno prêmio no que parece ser uma máquina de *Pachinko*, o protagonista, que demonstra uma condição física claramente debilitada, nunca parece estar à vontade ou realmente apreciando a noite. Vemo-lo ser subitamente incomodado no meio de uma conversa que não ouvimos por acordes estressantes produzidos por um conjunto de metais, ser empurrado e puxado por várias prostitutas, ter o seu velho chapéu roubado, quase ser atropelado quando atravessa uma rua completamente embriagado etc. Mas o desconforto de Watanabe fica pela primeira vez explícito quando, aparentemente cansado do ritmo frenético daquela noite, e com sua angústia fortemente aguçada pelos efeitos depressivos do álcool, ele pede para o pianista de uma casa noturna, em um ambiente até então dominado pela alegria, tocar uma velha canção intitulada “A Vida é Curta”. Watanabe a canta, com os olhos cheios de lágrimas:

*A vida é curta
Apaixonem-se, donzelas
Antes que o vigor do florescimento
Desapareça de seus lábios
Antes que a maré da paixão
Enfraqueça em vocês
Para aquelas de vocês que não sabem do amanhã:
A vida é curta.
Apaixonem-se, donzelas
Antes que os seus belos cabelos
Comecem a desvanecer
Antes de as chamas em seus corações se apagarem
Pois o hoje nunca voltará.*

Imediatamente após essa comovente cena, ao que parece interpretando a canção como uma defesa da busca pelos prazeres imediatos que constituem a esfera estética, o companheiro boêmio de Watanabe tenta reanimá-lo,

levando-o para mais uma rodada de diversões. Ambos, no entanto, ficam cada vez mais embriagados e, novamente, vemos nosso protagonista abatido e desconfortável. Dentro de um táxi, com duas prostitutas que contam seu dinheiro e cantam canções ocidentais irritantes, Watanabe pede para descer: os excessos daquela noite levaram-no a vomitar na rua. Seu companheiro desce do carro para ver como ele está, mas a aparência mórbida do protagonista, combinada com o som de um grande trem que se aproxima, nos dá a resposta: antes de reconhecer teoricamente a vulnerabilidade da forma imediata da esfera estética, Watanabe sente na própria pele as limitações dessa esfera ao perceber que não é mais fisicamente capaz de suportá-la e que sua hora se aproxima de forma inexorável. Assim, se existe um significado que Watanabe pode conferir ao tempo que lhe resta, fica claro que ele deve procurá-lo de outra maneira.

No dia seguinte, o protagonista encontra a funcionária brincalhona que havia feito a piada sobre o seu trabalho. Ela precisa que ele carimbe seu pedido de demissão – ao contrário do antigo Watanabe, ela não suporta a monotonia daquela repartição pública. Ele atende ao pedido dela e, cativado por sua alegria de viver, decide começar a ajudá-la e a acompanhá-la de várias maneiras: comprando-lhe meias novas depois de ver que ela usa meias furadas, pagando-lhe lanches e mais lanches, levando-a a parques de diversões, e assim por diante. Nessa etapa do filme, podemos enxergar uma continuidade do paralelo com o percurso das esferas da existência. Para Kierkegaard, após ter reconhecido a vulnerabilidade da forma imediata da esfera estética e a indiferença de sua forma reflexiva, aquele que tentar superar a ansiedade gerada pelo niilismo dará um salto para o que ele chamou de *esfera ética*. Na base do salto para essa nova esfera está a crença em que, frente ao nivelamento imposto pelo niilismo, o que realmente importa para a construção de uma vida significativa é minha capacidade de *escolher* o que terá e o que não terá significado em minha vida:

[s]e nada tem qualquer significado imediato, tudo pode ter o significado que eu escolher lhe dar. Posso tornar desejos e talentos particulares significativos escolhendo expressá-los através de papéis sociais como trabalho, casamento e amizade. Assim, na esfera ética, um papel social ou um relacionamento

pessoal é significativo na medida em que escolho conferir-lhe significado. A escolha resolve o problema da vulnerabilidade porque, embora eu possa perder um objeto de escolha, não posso perder minha capacidade de escolher. Sempre estarei apto a escolher outro papel ou outro relacionamento. (DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 38.)

Ou seja, enquanto o indivíduo que vive na forma imediata da esfera estética está vulnerável à perda de seu objeto de comprometimento, e o reconhecimento dessa vulnerabilidade faz renascer nele a ansiedade que havia motivado o salto para aquela esfera, o indivíduo que dá o salto para a esfera ética pretende superar o niilismo estabelecendo um comprometimento ao mesmo tempo em que pretende se manter imune à vulnerabilidade e, portanto, à ansiedade na medida em que percebe que sua capacidade de se comprometer com algo sempre poderá ser transferida para outro objeto de comprometimento. Um tenista, por exemplo, que vive agora na esfera *ética* pode reconhecer a possibilidade de ter de interromper precocemente sua carreira devido a uma lesão grave e não temer essa possibilidade por considerar que o que confere significado às coisas em sua vida é sua capacidade de atribuir valor a elas, de dar a elas o significado que ele quiser lhes dar, e que essa capacidade ele nunca perderá. No entanto, como observam Dreyfus e Rubin, se eu posso, por meio apenas de minhas escolhas, estabelecer fundamentos para distinções de significado ou valor, o que, então, opera como fundamento de minhas escolhas? O problema com a crença que está na base da esfera ética é que ela torna todas as distinções qualitativas puramente arbitrárias. Como afirma Kierkegaard: “é fácil perceber que esse legislador absoluto é um rei sem um país, na verdade legislando sobre nada. [...] Em última instância, [sua soberania] está baseada no próprio eu” (1980[b], pp. 68-9). É o reconhecimento, por parte do indivíduo, de que essa arbitrariedade cria uma mera ilusão de superação do niilismo que determina, para Kierkegaard, o ressurgimento de sua ansiedade e a necessidade de ele encontrar uma nova forma de superá-la.

Voltando a *Viver*, assim como algo no mínimo muito próximo ao salto para a esfera ética é dado por Watanabe quando ele escolhe se dedicar à garota e a proporcionar-lhe várias experiências junto a ele, o problema

que essa esfera traz consigo também é reconhecido pelo protagonista quando a relação entre os dois começa a apresentar um claro desgaste. Quem apresenta o problema é a própria garota, na cena em que os dois conversam em uma lancheria cheia de jovens. Ela está claramente entediada, cansada de fazer companhia a alguém muito mais velho do que ela, então ele a convida para dar mais um passeio, ao que ela responde tanto prevendo o que aconteceria se aceitasse o convite quanto apontando para a arbitrariedade que parece estar regendo as escolhas de Watanabe: “Basta! Depois iremos comprar doces, ou comer sushi ou macarrão. Há algum sentido nisso?”. Ao dizer isso, a garota deixa claro que as escolhas de Watanabe não são suficientes, simplesmente por serem escolhas suas, para conferir significado ou valor às diferentes experiências que elas visam criar. Watanabe percebe, portanto, que se deseja viver uma vida significativa no tempo que lhe resta, ele deve encontrar ainda outra maneira de fazê-lo, e quem lhe apontará o caminho será, novamente, a garota.

Após ouvi-la fazer mais algumas duras afirmações, Watanabe, cheio de angústia, revela-lhe que sua morte se aproxima e diz que inveja sua vitalidade, que apenas gostaria de viver pelo menos um dia como ela antes de morrer, e completa: “eu apenas queria fazer alguma coisa, mas não sei o quê!”. Perguntando-lhe se ela sabe de algo que ele não sabe para viver como vive, a garota responde que apenas come e trabalha fazendo “estas coisinhas”, mostrando-lhe um dos brinquedos que ela produz em seu novo emprego. Aparentemente, portanto, não há nenhum segredo que ela lhe possa revelar. No entanto, após a garota mostrar-lhe o brinquedo, dizendo-lhe que até mesmo fazê-lo pode ser muito divertido, pois ela se sente “brincando com todas as crianças do Japão”, Watanabe lembra-se de *uma coisa* que ele poderia fazer em seu trabalho e que, assim como os brinquedos que a garota produz, se apresenta para ele não como mero fruto arbitrário do seu poder de decisão, mas *como algo que precisa ser feito*: levar a cabo o projeto, que ele mesmo havia engavetado, de construir um pequeno parque para crianças pobres em uma área com vazamento de esgoto - e o contraste entre a alegria oferecida por um parque e a tristeza e mal-estar gerados por um vazamento de esgoto certamente simboliza o contraste entre o valor que Watanabe busca para sua vida e a ausência de valor e importância que ele pretende deixar para trás. A tomada de consciência da realização desse projeto como aquilo que poderá fazer com

que Watanabe não tenha vivido em vão é retratada como um momento de renascimento do protagonista, como sugerem o canto e a trilha instrumental de “*Happy Birthday to You*” que o acompanham no retorno ao seu ambiente de trabalho. O que vemos na sequência do filme é sua entrega total à construção do parque, para cuja realização ele enfrenta os mais diversos tipos de dificuldades e perigos, apesar do avanço de sua doença terminal.

Essa última etapa do filme, que representa a solução final encontrada pelo protagonista de *Viver* para o desafio de superar sua ansiedade frente à descoberta da iminência de sua morte, também permite uma continuidade do paralelo com o percurso das esferas da existência que viemos estabelecendo até aqui. Não, porém, em termos da esfera da “Religiosidade A”, que sucede imediatamente a esfera ética no percurso descrito por Kierkegaard, mas em termos da esfera da “Religiosidade B”, que sucede a Religiosidade A naquele percurso e é apresentada pelo filósofo dinamarquês como a solução final para o problema da superação do niilismo contemporâneo. Antes, no entanto, de analisarmos o paralelo entre a solução encontrada por Watanabe para o seu desafio e a última das esferas da existência de Kierkegaard, precisamos compreender o que define o salto da esfera ética para a esfera da Religiosidade A bem como a subsequente passagem desta última esfera para a da Religiosidade B.

De acordo com Dreyfus e Rubin (1987, pp. 38-9), na base do salto da esfera ética para a *Religiosidade A* está o abandono por parte do indivíduo de sua pretensão de estabelecer, por si próprio, fundamentos para distinções de valor ou de significado. O abandono dessa pretensão, que Kierkegaard caracteriza nos *Discursos Edificantes* como uma “aniquilação do eu diante de Deus” (1958, p. 155), seria orientado por uma tomada de consciência de que, da perspectiva absoluta da eternidade, que seria a perspectiva de Deus, todas as coisas possuem, e só podem possuir, o mesmo valor; é apenas relativamente a uma perspectiva particular que algo pode assumir mais ou menos valor, ser mais ou menos importante. Ou seja, Kierkegaard considera que, do ponto de vista da eternidade, da qual até mesmo a humanidade como um todo ocupa apenas uma minúscula fração, é indiferente se, por exemplo, eu em particular me dedico a desempenhar cada vez melhor um esporte ou a dar aulas cada vez melhores de Filosofia, ainda que eu tenha escolhido me dedicar à última dessas atividades e fazer dela minha identidade profissional, o que impõe

uma série de consequências para outras decisões que tendo a considerar importantes em minha vida. Com base nessa tomada de consciência, o indivíduo agora enxerga um novo caminho para a superação do mundo nivelado do niilismo que promete ao mesmo tempo a eliminação da ansiedade frente à possibilidade da perda de um objeto de comprometimento: se o valor das coisas particulares que eu desejo, como ser um grande atleta ou um grande professor, é puramente relativo à minha perspectiva, e a satisfação de outros desejos particulares que possuem o mesmo valor *sub specie aeternitatis* sempre estará à minha disposição, então posso construir um mundo significativo para mim preservando meus desejos particulares ao mesmo tempo em que me mantenho indiferente em relação à satisfação ou não satisfação de cada um deles em particular. Nas palavras de Kierkegaard, a solução oferecida pela esfera da Religiosidade A está, portanto, na manutenção de uma relação simultânea com, de um lado, o que é absoluto e atemporal e, de outro, com o que é relativo e temporal (KIERKEGAARD, 1941, p. 347).

Essa solução, no entanto, como observa o filósofo dinamarquês, carrega, assim como as soluções oferecidas pelas esferas anteriores, uma dificuldade que faz renascer a ansiedade que ela prometia eliminar: ou eu sou indiferente em relação à satisfação de meus desejos particulares, e nesse caso o mundo nivelado do niilismo não foi realmente superado, ou eu não sou indiferente em relação à satisfação de meus desejos particulares, e nesse caso a ansiedade gerada pelo reconhecimento da vulnerabilidade de uma vida dedicada à satisfação desses desejos não foi realmente superada (cf. DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 42). Dito de outro modo, se eu me importo com aquilo que desejo, então a vulnerabilidade não foi superada; por outro lado, se eu não me importo com nada em particular, então a ausência de significado do mundo permeado pelo niilismo não foi superada. Essa contradição do indivíduo que pretende ser indiferente e não ser indiferente em relação à satisfação de cada um de seus desejos particulares definiria, para Kierkegaard, o ressurgimento de sua ansiedade, e o reconhecimento daquela contradição como a causa de sua ansiedade lhe mostraria que o único caminho possível para a construção de um mundo significativo para si próprio tem, necessariamente, de passar pela aceitação da vulnerabilidade. É *essa* tomada de consciência que determina, para Kierkegaard, que aquele que percorreu o percurso das esferas da existência até aqui dê o salto para a última delas, a da

Religiosidade B, a qual, assim como as duas primeiras esferas, também encontra um claro paralelo no percurso do protagonista de *Viver*.

A *Religiosidade B* é caracterizada por um comprometimento profundo e incondicional do indivíduo com “algo específico e concreto fora de si mesmo” (DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 46) que opera agora como o pilar de sustentação de uma estrutura inequívoca de significado em sua vida. Esse comprometimento envolve a aceitação da vulnerabilidade, dado que o objeto do comprometimento é algo concreto e independente do indivíduo, e a aceitação dessa vulnerabilidade envolve, por sua vez, a aceitação de que a perda daquele objeto será inevitavelmente acompanhada por dor e sofrimento, caso contrário, o nivelamento do niilismo não terá sido realmente superado. Em *On the Internet*, Dreyfus oferece-nos uma descrição mais detalhada de como comprometimentos desse tipo são *vivenciados* por aqueles que os assumem:

[e]sses comprometimentos especiais são vivenciados como envolvendo todo o nosso ser. Movimentos religiosos e políticos podem nos envolver dessa maneira, assim como relações amorosas e, para certas pessoas, tais “vocações” como a ciência e a arte. Quando respondemos a tais chamados com o que Kierkegaard denomina paixão infinita – isto é, quando respondemos aceitando um *comprometimento incondicional* – esse comprometimento determina o que será significativo para nós pelo resto de nossa vida. (DREYFUS, 2009, p. 86.)

É importante destacar que, ao fazer uso das noções de “chamado” e de “vocação”, Dreyfus está enfatizando que comprometimentos como esses são vivenciados pelos indivíduos que os assumem não simplesmente como frutos de suas escolhas ou de seu poder de decisão, como na esfera ética, mas como algo que *se impõe a eles* como o que eles *devem* ou *precisam* fazer: engajar-se de corpo e alma na defesa de direitos civis, entregar-se a um grande amor, defender o meio-ambiente etc.

Ora, um comprometimento profundo e incondicional com algo específico, concreto e externo a si mesmo é certamente estabelecido por Watanabe quando ele passa a se entregar, de forma completa e apaixonada, ao que ele claramente toma como *o seu* projeto de vida: a

construção do parque. Além disso, como observei anteriormente, o estabelecimento desse comprometimento é *vivenciado* pelo protagonista *como algo que se impõe a ele como necessário*: Watanabe enxerga na construção do parque algo de valor incondicional que depende dele para se concretizar, mas é sua percepção de que esse projeto possui um valor incondicional que o *move* a executá-lo. Por último, o fato de que o projeto de construção do parque é agora tomado por Watanabe como o fundamento para distinções inequívocas de significado em sua vida, para o que é e o que não é importante, fica claro de várias maneiras que impressionam seus colegas de trabalho: em sua ausência de constrangimento por sua insistência frente a seus superiores; na forma como ele, diferentemente de seus companheiros, se molha na chuva e suja sua roupa de trabalho na lama do canteiro de obras do parque; na maneira como ele enfrenta as dores causadas pelo avanço de seu câncer; na forma como ele encara uma ameaça de retaliação violenta; e até mesmo no momento em que ele diz não ter mais tempo para a beleza de um pôr-do-Sol. Tudo isso é visto por Watanabe como inequivocamente menos importante do que o seu projeto, e é bastante razoável pensarmos que sua entrega a ele foi acompanhada da consciência de sua vulnerabilidade, do fato de que o projeto do parque poderia não ter saído do papel ou até mesmo de que o parque poderia ter sido destruído pouco após sua construção.

Um último aspecto que eu gostaria de destacar do percurso das esferas da existência tal como apresentado por Dreyfus e Rubin, ao mesmo tempo em que dificulta um paralelo com a etapa final do percurso do protagonista de *Viver*, ilumina o status que ele assume frente aos seus antigos colegas de trabalho e, certamente, frente ao espectador. De acordo com aqueles autores (1987, p. 46), no que parece ser uma nova versão do “aniquilamento do eu” iniciado na Religiosidade A, Kierkegaard¹⁰ defende que o salto para a Religiosidade B é dado tomando-se como modelo ou paradigma alguém que passou pelas esferas da existência anteriores e que mantém com algo específico e externo a si próprio o comprometimento que caracteriza essa última esfera. Para um cristão, segundo Kierkegaard,

¹⁰ KIERKEGAARD, 1980[b], pp. 13-4, e KIERKEGAARD, 1941, p. 109.

o modelo ou paradigma a ser seguido é a vida de Cristo na Terra, mas Dreyfus e Rubin logo observam que

a lógica dos próprios argumentos de Kierkegaard leva à conclusão de que [o paradigma] não precisa ser Cristo. Qualquer um que tenha passado pelas três esferas inferiores e que tenha um comprometimento concreto que constitua um mundo pode ser um paradigma para mim. (DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 46.)

Ora, o mais perto que *Viver* apresenta de um modelo ou paradigma em que Watanabe se espelha ao dar seu salto para a Religiosidade B é a garota, cuja alegria de viver ele inveja, a quem ele pergunta o que ela faz para viver como vive e quem indica a ele um caminho para uma vida significativa ao dizer que não tem nenhum segredo em particular, mas que apenas se dedica a fazer os brinquedos que faz e que gosta de fazê-los porque se sente brincando com todas as crianças do Japão. No entanto, seria certamente um exagero dizer que a garota é um paradigma no sentido de Kierkegaard, pois isso, de acordo com Dreyfus e Rubin, envolve ser alguém que passou pelas esferas da existência anteriores, e a garota apenas parece feliz fazendo o que faz e demonstra pouca consciência da ansiedade que motiva o percurso das esferas. Se *Viver* nos apresenta algum paradigma kierkegaardiano a ser seguido, e logicamente pelo menos um indivíduo precisa ter dado o salto para a Religiosidade B sem que ele mesmo tenha tido um paradigma em que se espelhar, esse alguém é o próprio Watanabe. O protagonista é, de fato, o único indivíduo no filme que claramente enfrentou a ansiedade despertada pelo reconhecimento tanto de sua mortalidade quanto da ausência de sentido na vida que ele levava e que chegou ao comprometimento incondicional que testemunhamos no filme após percorrer o percurso que descrevemos. Essa imagem de Watanabe como um paradigma a ser seguido ganha, de fato, cada vez mais força no espectador e entre seus antigos colegas de trabalho à medida que sua mudança radical de postura diante da vida vai sendo lentamente desvendada ao longo de seu funeral, com o retrato do

protagonista no altar dedicado a ele chegando, em diferentes momentos, a atingir uma conotação quase religiosa.¹¹

2. Autenticidade

Até aqui, pretendo apenas ter mostrado que o caminho percorrido pelo protagonista de *Viver* encontra um forte paralelo com o percurso proposto por Kierkegaard como o caminho para a superação do niilismo contemporâneo. A partir de agora, pretendo avaliar em que medida nós, espectadores do filme, podemos tomar Kenji Watanabe como um exemplo a ser seguido em *nosso* desafio de lidar com o devido reconhecimento de nossa contingência e mortalidade. Nesta seção, farei isso analisando tanto as razões do filósofo alemão Martin Heidegger para, na segunda parte de *Ser e Tempo*, rejeitar a Religiosidade B de Kierkegaard como uma solução para esse nosso desafio quanto sua defesa de uma versão revisada da Religiosidade A como real solução para ele.

Como vimos, Kierkegaard parte do princípio de que a superação da ansiedade do indivíduo contemporâneo, que para ele é fruto do niilismo de nossa época, depende do estabelecimento de um comprometimento por meio do qual o indivíduo crie um mundo significativo para si próprio. Heidegger rejeita esse princípio, que podemos chamar de “individualista”, mostrando que o ser humano é o único ser para o qual sua própria existência é uma questão, mas que essa questão se coloca para ele apenas quando ele já existe no mundo em um tempo e local específicos e em uma cultura particular, de acordo com a qual ele interpreta a si mesmo e ao

¹¹ É verdade que a sequência final do filme também apresenta uma visão pessimista da maioria dos seres humanos ao retratar como extremamente fugaz o poder de influência da conduta inspiradora de Watanabe sobre praticamente todos os seus antigos colegas de trabalho - no dia seguinte ao funeral, todos eles, exceto um, retornam ao comportamento inerte de quem foi “completamente dominado pelas minúcias da máquina burocrática”. Isso, no entanto, não falsifica a tese de que Watanabe é apresentado como um paradigma a ser seguido, de que ele é visto como tal ao término de seu funeral por todos os que estavam presentes na cerimônia e de que sua influência parece ter sido mais duradoura pelo menos sobre um de seus antigos subordinados, assim como ela pode ser duradoura sobre alguns de nós espectadores.

mundo à sua volta.¹² Isso significa, para Heidegger, que nenhum indivíduo pode pretender construir um mundo significativo inteiramente próprio, pois todas as justificações para aquilo que o ser humano faz e para o que ele pode conferir mais ou menos importância em sua vida se apoiam em pressupostos que ele compartilha com aqueles que vivem no mesmo tempo, local e cultura. Isso determina a rejeição de Heidegger do que chamei de princípio “individualista” de Kierkegaard (cf. DREYFUS & RUBIN, 1987, pp. 48-9).

Como também vimos, partindo desse mesmo princípio, Kierkegaard conclui que apenas um comprometimento incondicional como o da Religiosidade B é capaz de permitir a real superação, e não o mero encobrimento, da ansiedade do indivíduo contemporâneo. Heidegger, por sua vez, defende que a superação dessa ansiedade não se dá pelo estabelecimento de um comprometimento, mesmo que segundo os padrões internos à cultura em que o indivíduo vive, apontando para o fato de que, em sua maior parte, as ações cotidianas do ser humano não podem ser adequadamente descritas em termos de relações intencionais entre um sujeito de pensamento e objetos de pensamento que aquele sujeito vise deliberadamente alcançar. Para Heidegger, enquanto um ser *imerso* em um conjunto específico de fatos e pressupostos culturais, o ser humano está sempre *se projetando* de forma não inteiramente intencional sobre um determinado conjunto de possibilidades que lhe são abertas por aqueles fatos e pressupostos, e, mesmo quando faz escolhas, ele as faz de acordo com o pano de fundo dado por aqueles fatos e pressupostos, dos quais ele não está inteiramente consciente quando escolhe¹³ (cf. HEIDEGGER,

¹² Daí Heidegger se referir ao ser humano, na análise ontológica da estrutura de sua existência, como um Dasein, o que significa ser-aí em alemão. Ao longo deste texto, no entanto, com o objetivo de preservar o maior nível possível de clareza para o leitor não iniciado, evitarei o jargão filosófico sempre que possível. É importante, no entanto, que o leitor tenha em mente que quando eu estiver me referindo ao ser humano no contexto da análise de Heidegger estarei sempre me referindo a ele como um ser-aí, isto é, como um ser que existe no mundo, em um tempo, local e cultura particulares.

¹³ A ideia de Heidegger aqui é que, assim como um atleta, um músico ou um artesão treinado não pensa em tudo o que está envolvido na execução de sua atividade enquanto a executa, pois, se o fizesse, ele deixaria de executá-la, um ser

1962, pp. 41 e 185). É essa segunda tese, não intencionalista, de Heidegger que, somada à sua rejeição do princípio “individualista” de Kierkegaard, leva-o a defender que a melhor saída para a contradição da Religiosidade A não é um salto para o comprometimento da Religiosidade B, como o que vimos na entrega absoluta de Watanabe à construção do parque, mas uma versão revisada da Religiosidade A que abandone o pressuposto de que nossas ações são sempre realizadas de acordo com fins que tenhamos em mente. Sem esse pressuposto, a contradição da Religiosidade A deixa de existir, dado que as ações do indivíduo deixam de ser entendidas como sempre visando a fins em relação aos quais ele deve, ao mesmo tempo, ser e não ser indiferente (cf. DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 51).

Essa tese de Heidegger acerca de nossas ações ordinárias, que está na base de sua crítica à Religiosidade B, não deve, no entanto, ser vista como uma defesa de uma espécie de determinismo cultural, como se a cultura em que o indivíduo está inserido sempre escolhesse por ele. Heidegger considera que o ser humano também possui a capacidade, que ele chama de “transcendência”, de fazer escolhas entre as possibilidades que lhe são abertas pelos fatos e pela cultura em que ele está imerso, mas também observa que esse tipo de escolha intencional, como a de um pianista que desvia sua atenção para revisar um elemento técnico no meio de uma performance, ocorre apenas em situações em que a projeção cotidiana do indivíduo em sua cultura é perturbada.¹⁴ Para Heidegger, e aqui encontramos um elemento central para nossa avaliação do sucesso do protagonista de *Viver*, dois fenômenos geram o máximo grau de

humano educado nos padrões de sua cultura também não tem em mente todos os fatos e pressupostos culturais que estão envolvidos naquilo que ele faz em seu dia a dia enquanto o faz e nas decisões que ele toma em seu dia a dia enquanto as toma.

¹⁴ Dreyfus e Rubin oferecem um bom exemplo prosaico: “[a]penas quando há algum tipo de perturbação, tal como a maçaneta de meu gabinete mostrando-se emperrada, vejo a mim mesmo conscientemente visando atingir algum objetivo - nesse caso, tentando girar a maçaneta. Então eu me torno um sujeito esforçando-se frente a um objeto, e parecerá a mim, em uma espécie de ilusão retrospectiva, como se eu sempre estivesse com um desejo (de abrir a porta), que eu não sou mais capaz de satisfazer, um fim escolhido (chegar até minha mesa) que eu agora sou incapaz de atingir, e um papel (professor de filosofia) que estou tendo dificuldades em desempenhar”. (DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 49).

perturbação nessa projeção cotidiana do indivíduo: de um lado, o reconhecimento de que sua cultura, que é parte integral da forma como ele interpreta a si mesmo e ao mundo à sua volta, é um fenômeno contingente, o que Heidegger descreve como uma experiência de “colapso da familiaridade cotidiana”¹⁵ (1962, p. 233); e de outro lado, a consciência de que sua morte é não apenas o fato que determina o final de sua vida, mas a possibilidade certa e constante de que sua projeção sobre *qualquer* tipo de possibilidade deixe de ser possível, ou seja, de que qualquer existência deixe de ser possível (HEIDEGGER, 1962, pp. 303 e 306-7). São *esses* casos paradigmáticos de perturbação em sua projeção cotidiana que despertam no indivíduo, de acordo com Heidegger, a ansiedade para a qual Kierkegaard procurava uma cura e que colocam-no diante da possibilidade de uma “escolha total” entre duas formas de viver sua vida que façam jus ao fato de que ele é um *ser-no-mundo*, isto é, de que ele existe e se projeta *no mundo*: de um lado, um retorno à imersão e à projeção em sua cultura que busque encobrir o vazio revelado em sua ansiedade; e de outro, um retorno à imersão e à projeção em sua cultura que procure não encobrir aquele vazio. Por considerar que a primeira opção pretende negar parte integral daquilo que de fato somos, a saber, seres imersos em uma cultura sem fundamento último na qual nos projetamos rumo à possibilidade certa e constante da completa impossibilidade de qualquer projeção, Heidegger a denomina uma *vida inautêntica*; por considerar que a segunda opção procura não encobrir nada disso, sendo uma vida vivida de acordo com aquilo que de fato somos, Heidegger a denomina uma *vida autêntica* e a toma como uma vida que merece ser vivida.

De que forma, entretanto, essa postura do indivíduo autêntico heideggeriano em relação à contingência dos fundamentos em que sua projeção se apoia e à sua própria mortalidade pode se refletir positivamente na forma como ele existe ou age no mundo? Para o autor de *Ser e Tempo*, a postura autêntica dá origem a uma forma de projeção, que Heidegger chama de “resolução”, em que o indivíduo se mostra

¹⁵ A presença da música ocidental no filme *Viver*, que se passa no Japão dos primeiros anos após a derrota nipônica na Segunda Guerra Mundial, certamente reforça o caráter contingente e mutável da cultura em que o protagonista estava imerso. (Agradeço a Nykolos Friedrich Von Peters Correia Motta por chamar minha atenção para essa relação.)

sempre aberto às mais diferentes possibilidades dadas por sua cultura e em que, para cada situação em que está inserido, ele apenas *encontra a si mesmo* agindo de acordo com o que se impôs a ele como o que devia ser feito naquela situação - de forma análoga à maneira como age um grande atleta ou um músico virtuoso em uma excelente performance, o indivíduo autêntico se mostra sempre aberto a fazer *algo* que as pessoas, em geral, não fariam ou a fazer o que elas fariam, mas *de uma forma* que elas, em geral, não fariam (DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 62). Isso ocorreria porque, ao reconhecer que toda justificção para o que faz sentido fazer dentro de sua cultura repousa sobre os pressupostos contingentes em que esta se apoia, o indivíduo autêntico viveria sem a pretensão de que exista um significado ou valor objetivo último por trás de qualquer possibilidade particular a que ele poderia se dedicar em detrimento de qualquer outra. Viver com essa pretensão, como muitos vivem suas vidas, seria viver pretendendo encobrir, sem realmente superar, a ansiedade que resulta, para Heidegger, de o ser humano não viver de acordo com aquilo que ele é. Nos termos de Dreyfus e Rubin, não há espaço para “escolhas sérias” na vida do indivíduo autêntico de *Ser e Tempo*, isto é, não há espaço para escolhas que envolvam uma pretensão de significado ou valor objetivo último para aquilo que ele faz, dado que tudo é igualmente destituído de significado (DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 64).

Voltando a *Viver* a partir desse panorama heideggeriano, pode-se dizer que, de acordo com *Ser e Tempo*, o protagonista dedicou os vinte anos que antecederam a descoberta de seu câncer a uma vida *inautêntica*, mesmo se levarmos em consideração sua afirmação de que a forma como ele se entregou ao seu trabalho se deu por causa de seu filho. Desde o que parece ter sido uma forte experiência de ansiedade despertada pela morte de sua esposa e, como não poderia deixar de ser, pela inevitável lembrança de sua própria contingência e mortalidade, Watanabe mais parece ter procurado em seu papel de pai, assim como em seu papel de funcionário público, uma forma de encobrir o vazio que lhe foi revelado do que se dedicado a essas funções sem abrir mão da consciência daquele vazio. Apenas a consciência da proximidade de *sua* própria morte o despertou de sua projeção inautêntica novamente para a possibilidade do que Heidegger chama de “escolha total”. É também verdade que, frente a essa nova chance, Watanabe escolheu enfrentar sua ansiedade e retornar ao mundo cotidiano de seu trabalho com a nova postura de alguém que procura viver

sua vida sem encobrir o fato de que, na terminologia de Heidegger, ele é um ser para o qual a morte é uma possibilidade certa e constante - e a ênfase de Watanabe em querer *fazer* algo, e não apenas ficar paralisado por sua ansiedade, reforça o retorno ao mundo que Heidegger considera essencial. Por último, é ainda verdade que, *em ampla medida*, o comportamento de Watanabe, tal como revelado em retrospectiva ao longo de toda a sequência de seu funeral, é compatível com a postura de resolução como abertura ou prontidão para o que cada situação demanda, postura que, como observam Dreyfus e Rubin, não precisa se apresentar apenas em pequenas ações cotidianas, podendo também se mostrar em projetos de longo prazo (DREYFUS & RUBIN, 1987, p. 61).

No entanto, se, por um lado, a garota que indicou um caminho para a solução do conflito do protagonista apresentou sua atividade sem atribuir real importância a ela, dizendo que apenas fazia “aquelas coisinhas”, Watanabe, por outro lado, parece ter atribuído um significado profundo ao seu projeto de construção do parque, ao que tudo indica tendo concebido sua realização como uma forma de garantir que ele morreria tendo conseguido conferir um grande valor à sua vida. Parece, dessa maneira, que ainda havia espaço para “escolhas sérias” na vida do protagonista. Em que medida, portanto, à luz da defesa heideggeriana de uma vida autêntica, pode o espectador de *Viver* tomar Kenji Watanabe como um modelo a ser seguido no desafio de superação da ansiedade despertada pelo reconhecimento de sua contingência e mortalidade? Em que medida o valor que Watanabe parece ter atribuído ao seu comprometimento com a construção do parque faz jus ao fato de que, como observa Heidegger, a justificação desse comprometimento só poderia ter sido dada a partir dos pressupostos inteiramente contingentes em que ele foi assumido? Por outro lado, *se* é mesmo verdade que o protagonista de *Viver* pode ser descrito como um indivíduo inautêntico do ponto de vista de *Ser e Tempo*, então em que medida a autenticidade defendida por Heidegger nessa obra, que envolve uma recomendação de abandono de qualquer pretensão de atribuição de valor objetivo último para o que quer que façamos, pode ser vista como uma postura adequada diante da vida? O filósofo Thomas Nagel, em sua análise do assim-chamado problema do sentido da vida, embora não faça nenhuma alusão explícita a Kierkegaard ou a Heidegger, oferece-nos alguns elementos de resposta para essas questões.

3. Objetividade e Valor

Em seu livro *Visão a Partir de Lugar Nenhum*, Nagel define o problema filosófico do sentido da vida como nossa perda de *convicção* na importância de nossas próprias vidas, bem como nossa tentativa de recuperá-la, após olharmos para elas a partir de uma perspectiva objetiva, externa à perspectiva subjetiva de quem as vive e até mesmo à perspectiva de nossa cultura e espécie (cf. NAGEL, 2004, pp. 358ss). Ora, essa perda de convicção a que se refere Nagel é análoga àquela máxima perturbação em nossa projeção cotidiana de que fala Heidegger, dado que aquela perturbação seria causada pelo reconhecimento necessariamente objetivo tanto da contingência por trás da aparência de necessidade dos fatos e pressupostos culturais em que estamos imersos e nos projetamos quanto de nossa própria mortalidade. Nagel, no entanto, ao contrário de Heidegger, defende que é *necessário* recuperarmos um certo grau de convicção na importância de nossas vidas - uma vez que nossa tendência subjetiva a nos importarmos com elas é parte integral daquilo que somos - e que isso é verdadeiramente *possível* através de uma compreensão adequada da forma como as perspectivas objetiva e subjetiva se relacionam. Podemos, portanto, esperar encontrar nessa compreensão adequada proposta por Nagel uma linha de defesa da convicção de Watanabe na importância de seu projeto contra aquela crítica heideggeriana dirigida a ela.

Em primeiro lugar, o fato de que Watanabe vivenciou o conflito entre as perspectivas subjetiva e objetiva tal como descrito por Nagel fica claro pela análise fenomenológica que esse filósofo apresenta da forma como o ser humano se relaciona com a prefiguração de sua própria morte. Nagel mostra que essa prefiguração coloca o ser humano diante de um conflito entre, de um lado, o reconhecimento objetivo de que sua morte será apenas o fim da existência de um determinado indivíduo em um vasto mundo que seguirá o seu curso sem ele e, de outro lado, a forte sensação interna à visão subjetiva do próprio indivíduo de que ele é uma condição não condicionada para a existência de *seu* mundo, dado que o

reconhecimento de qualquer fato contingente que responda por sua existência particular depende de um passo para fora da perspectiva subjetiva, a partir da qual o indivíduo sempre concebe a si mesmo como existente, como para o reconhecimento objetivo de que sua existência se deve ao encontro contingente entre seus pais etc. (cf. NAGEL, 2004, pp. 378-81). Fica claro, portanto, que, ao confrontar a inevitável proximidade de sua própria morte, Watanabe teve de lidar da forma mais dura possível com a dificuldade de harmonizar sua tendência subjetiva a se importar com sua própria vida e a tomá-la como o que há de mais fundamental na existência de seu mundo com a inevitável tomada de consciência de que, vista da perspectiva objetiva, ela terá um fim e é muito menos importante do que a perspectiva subjetiva está naturalmente inclinada a aceitar.¹⁶

Dado que esse problema se coloca *para* seres humanos, que são capazes de alcançar uma visão objetiva de suas próprias vidas, e dado que ele se dá na ordem da *motivação* para que eles sigam se importando com elas após reconhecerem a drástica redução de importância que a perspectiva objetiva lhes revela, Nagel mostra que não são tanto nossas necessidades básicas que geram o problema, pois o nosso instinto de sobrevivência é algo que não pode ser eliminado, mas nossas pretensões de conferir importância a muito daquilo que fazemos em nossas vidas uma vez que nossas condições de sobrevivência já estão garantidas. Isso leva o autor a analisar o que ele considera uma tentativa de solução rápida para o problema - uma solução que, podemos conceber, alguém poderia querer usar como chave de leitura para o aparente sucesso do protagonista de *Viver*: a tese de que, se o problema não é gerado pela necessidade de satisfação de nossas condições de sobrevivência, então nossa dificuldade em conciliar as perspectivas subjetiva e objetiva poderia ser eliminada se nos dedicássemos apenas à cura de doenças ou à erradicação da fome e da miséria no mundo, assim como Watanabe se dedicou a reduzir a miséria de pessoas carentes com a construção de um parque onde até então havia apenas esgoto. Essa tentativa de solução, no entanto, não elimina o problema, pois, como observa o autor:

¹⁶ Para uma análise mais detalhada de como o conflito entre as perspectivas subjetiva e objetiva surge no protagonista de *Viver*, também elaborada a partir das reflexões de Nagel, cf. GORDON, 1997.

como o principal propósito da vida humana poderia ser a eliminação do mal? A miséria, a privação e a injustiça impedem as pessoas de buscar os bens positivos que a vida supostamente torna possíveis. Se todos esses bens fossem desprovidos de propósito e a única coisa que realmente importasse fosse a eliminação da miséria, isso de fato *seria* absurdo. O mesmo se poderia dizer da ideia de que ajudar os outros é a única coisa que realmente dá sentido à vida. Se a vida de ninguém tem sentido em si mesma, como pode ganhar sentido por meio da devoção à vida sem sentido dos outros? (NAGEL, 2004, p. 363.)

Ou seja: o protagonista de *Viver* certamente ajudou a reduzir a miséria de pessoas carentes, mas dizer que ele, por realizar uma obra que atendia a necessidades básicas daquelas pessoas, ensina ao espectador que uma vida *com sentido* é uma vida dedicada à eliminação do mal e da miséria no mundo é, como mostra Nagel, uma tese dificilmente defensável, já que poderíamos recolocar a pergunta pelo sentido agora para as vidas vividas por aquelas pessoas uma vez que sua miséria tiver sido eliminada. Se Watanabe realmente ensina algo ao espectador sobre como lidar com o problema filosófico do sentido da vida, por mais digno que possa ser considerado seu apoio àquelas pessoas, essa lição, como aponta Nagel, deve ser encontrada na *atitude* que ele assume frente à dificuldade de harmonizar a indiferença que parece ser recomendada pela visão objetiva de quem ele é e de sua posição no mundo com o envolvimento com sua própria vida que é certamente impulsionado pela perspectiva subjetiva.

Aqui, portanto, a questão central deixada em aberto pelo exame da crítica de Heidegger a Kierkegaard a respeito da postura assumida por Watanabe em relação ao seu projeto de construção do parque pode ser reformulada da seguinte maneira: terá Watanabe pretendido encobrir sua ansiedade diante da iminência de sua morte inflacionando sua percepção de valor sobre o seu projeto e, com isso, negando a lição de humildade que a perspectiva objetiva impõe? Assim como Heidegger considera que negar o fato de que qualquer justificação para aquilo que fazemos se apoia em fundamentos inteiramente contingentes é fechar os olhos para o que realmente somos, sem permitir uma verdadeira superação de nossa ansiedade, Nagel considera que a tentativa de negar o valor que nossas

próprias vidas e realizações assumem quando vistas da perspectiva objetiva também é uma solução que só pode ser temporária, dado que a visão objetiva inevitavelmente se imporá sobre nós novamente. Nagel, no entanto, ao contrário de Heidegger,¹⁷ defende que a visão objetiva, ainda que enfraqueça drasticamente o ímpeto de valorização da perspectiva subjetiva, não leva necessariamente à tese de que nada do que fazemos em nossas vidas particulares pode ter *qualquer* valor objetivo:

[o] fato de que não se possa entender o sentido de algo a partir unicamente do ponto de vista objetivo não significa que se deva considerá-lo objetivamente sem sentido, assim como o fato de que uma pessoa surda de nascença não possa compreender diretamente o valor da música não significa que deva considerá-la sem valor. (NAGEL, 2004, pp. 366-7)

A ideia de Nagel aqui é que, mesmo olhando para nossas vidas de uma perspectiva objetiva absolutamente distanciada, podemos reconhecer objetivamente o valor que algo possui *para* a espécie humana, *para* os seres humanos de uma cultura específica e até mesmo *para* um indivíduo particular qualquer. Assim, ao contrário de Heidegger, Nagel considera que a visão objetiva não precisa ser tomada como recomendando o total abandono de nossa pretensão de atribuirmos valor objetivo às nossas vidas e àquilo que fazemos com elas. Nesse caso, portanto, a entrega de Watanabe ao projeto que ele parece ter considerado que finalmente conferiria valor à sua vida não é incompatível com o reconhecimento objetivo de que o parque é apenas um pequeno espaço com um conjunto de artefatos que serão usufruídos por um grupo bastante reduzido de membros de uma dentre outras milhões de espécies que em algum momento deixarão de existir em uma totalidade espaço-temporal infinitamente maior do que o planeta em que elas existem. Embora essa visão objetiva devesse impor a Watanabe uma importante dose de humildade em relação ao seu feito, humildade que Nagel recomenda que devemos assumir enquanto indivíduos, enquanto membros de uma cultura e enquanto espécie a fim de não supervalorizarmos quem somos, o que

¹⁷ Se a leitura de Dreyfus e Rubin está correta.

somos e o que fazemos, ela não inviabiliza um envolvimento como o apresentado pelo protagonista com aquilo que valorizamos enquanto seres humanos e membros de uma cultura particular.

Certamente, dizer que a corrida contra o tempo de Watanabe para conferir valor objetivo à sua vida é compatível com o aprendizado da lição de humildade que a perspectiva objetiva impõe não é o mesmo que dizer que Watanabe de fato aprendeu essa lição e viveu de acordo com ela. Ainda poderia ser dito que seu comportamento também é compatível com o de alguém que procurou negar aquela lição a fim de atribuir às suas realizações um valor maior do que o que elas de fato podem ter. No entanto, a cena em que o protagonista, já bastante debilitado pelo avanço de seu câncer, escolhe (aparentemente) morrer sob a neve que cai em um dos balanços do parque que ele construiu enquanto canta uma canção sobre a passagem do tempo e o caráter efêmero de nossas vidas é simbólica de alguém que aprendeu aquela lição de humildade e viveu de acordo com ela sem deixar que ela inviabilizasse a plena realização de sua vida enquanto ser humano, com o valor que ela poderia ter.¹⁸

Referências

- ARISTOTLE. *Nicomachean Ethics*, transl. W. D. Ross, revised by J. O. Urmsen. In: BARNES, J. (Ed.). *The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation - Vol. II*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- DREYFUS, Hubert. *On the Internet*. New York: Routledge, 2009.
- DREYFUS, Hubert L. & RUBIN, Jane. "You can't get something for nothing: Kierkegaard and Heidegger on how not to overcome Nihilism". In: *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 30:1-2, 1987, pp. 33-75, <http://dx.doi.org/10.1080/00201748708602110>.

¹⁸ Agradeço ao Prof. Dr. Jónadas Techio, a Eduardo Augusto Pohlmann e a Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta por ótimas sugestões feitas a versões preliminares deste artigo.

- DREYFUS, Hubert L. & KELLY, Sean-Dorrance. *All things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*. New York: Free Press, 2011.
- GORDON, Jeffrey. “Kurosawa’s Existential Masterpiece: A Meditation on the Meaning of Life”. In: *Human Studies*, Vol. 20, No. 2. Back to the Things Themselves (April 1997), pp. 137-51.
- HASHIMOTU, S., KUROSAWA, A. & OGUNI, H. *Ikiru*. Toho Films: 1952.
- HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper & Row, 1962.
- KIERKEGAARD, Søren. *Concluding Unscientific Postscript*, trans. David F. Swenson and Walter Lowrie. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1941.
- _____. *Edifying Discourses*, ed. Paul L. Holmer, trans. David F. and Lillian Marvin Swenson. New York: Harper & Brothers, 1958.
- _____. *Either/Or, Vol. I*, trans. David F. and Lillian Marvin Swenson. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1944[a].
- _____. *Either/Or, Vol. II*, trans. Walter Lowrie. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1944[b].
- _____. *The Concept of Anxiety*, trans. Reidar Thomte (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980[a].
- _____. *The Present Age*, trad. Alexander Dru. New York: Harper & Row, 1962.
- _____. *The Sickness unto Death*, trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980[b].
- _____. *Training in Christianity*, trans. Walter Lowrie. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1941.
- NAGEL, Thomas. *Visão a partir de Lugar Nenhum* - trad. Silvana Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- TAYLOR, Charles. *A Secular Age*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
- THOREAU, Henry David. *Walden* - trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- WEBER, Max. “A Ciência como Vocação”. In: WEBER, Max. *Ciência e Política: Duas Vocações*. pref. Manuel T. Berlinck; trad. Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2011.

Filmografia

- A AVENTURA, Direção de Michelangelo Antonioni, Itália: Cino del Duca, 1960, 1 DVD (143 min).
- A CHESS Dispute. Direção de Robert W. Paul. Inglaterra, 1903. (1 min).
- ACONTECEU Naquela Noite, Direção de Frank Capra, Estados Unidos: Columbia Pictures, 1934, 1 DVD (105min).
- ACTO da Primavera, Direção de Manoel de Oliveira, Portugal: Lusomundo Filmes, 1962, 1 DVD (92min).
- A.I. - *Inteligência Artificial. A.I. Artificial Intelligence.* Direção de Steven Spielberg, Universal Pictures, 2001. 1DVD, (146min)
- A DAMA do Lago. *Lady in the Lake*, Direção de Robert Montgomery, 1947, (105 min)
- ALIEN o Oitavo Passageiro, Direção de Ridley Scott, Estados Unidos: Brandywine Productions, 1979, 1 DVD (117 min).
- ALL of Me, Direção de Carl Reiner, Estados Unidos: EMI Films, 1984, 1 DVD (93 min).
- AMNÉSIA, Direção de Christopher Nolan, Estados Unidos, Newmarket Capital Group, Summit Entertainment, 2000, 1 DVD (113 min).
- AMERICAN Pie, Direção por Chris e Paul Wertz, Estados Unidos: Warren Zide Productions, Craig Perry Productions, 1999, 1 DVD(95min).
- 13º ANDAR, *The Thirteenth Floor*, Direção de Josef Rusnak, 1999 (125 min)
- A NOITE, Direção de Michelangelo Antonioni, Itália: Nepi Film, Silver Film, 1961, 1 DVD (122 min).
- A VIDA Em Si, Direção de Steve James, Estados Unidos: Kartemquin Films, CNN Films, 2014, 1 DVD (121 min)
- BATMAN, *O Cavaleiro das Trevas. Batman, The Dark Knight.* Direção de Christopher Nolan, 2008, (152min)
- BENNY'S Video, Direção de Michael Haneke, Áustria: Wega Film e Lang Film, 1992, 1 DVD (110 min)
- BLADE Runner: *O Caçador de Andróides. Blade Runner.* Direção de Ridley Scott, 1982, (117min)

BRANCA de Neve e os Sete Anões, Direção de David Hand, Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1937, 1 DVD (83min).

BRILHO Eterno de Uma Mente Sem Lembranças, Direção de Michel Gondry, Estados Unidos: Focus Features, 2004, 1 DVD (108 min).

CABIRIA, Direção de Giovanni Pastrone, Itália: Giovanni Pastrone/Itala Film, 1914, (181min)

CARTA de uma Desconhecida, Direção de Max Ophuls, Estados Unidos: Universal International, 1948, 1 DVD (86 min)

CENDRILLON. Direção de Georges Méliès. França, 1899. (6 min).

CITY Lights. Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1931. (1h: 27 min)

CORRA, Direção de Jordan Peele, Estados Unidos: Universal Pictures, 2017, 1 DVD (103 min).

DEMOLITION d'un Mur. Direção de Louis Lumière. França, 1896. (1 min)

DER LETZTE Mann. Direção de F. W. Murnau. Estados Unidos, 1924. (1 h: 17 min)

DOGVILLE. Direção de Lars von Trier, 2003, (117 min)

ELA. Her. Direção de Spike Jonze, 2013, (125 min)

EL HOTEL Electrico. Direção de Segundo de Chomón. França, 1908. (8 min).

ENTR'ACTE. Direção de René Clair. França, 1924. (22 min).

EU, Robô. Direção de Alex Proyas, 2004, (120 min)

ENTR'ACTE, Direção de René Clair, França: Rolf de Maré, 1924, 1 DVD (20 min).

E O VENTO Levou, Direção de Victor Fleming, Estados Unidos: Selznick International Pictures & Metro-Goldwin-Mayer, 1939, 1 DVD (245 min).

ESPAÇO Além. Direção de Marco del Fiol, Elo Company, 2016. 1 DVD (88 min).

EX Machina Ex Machina. Direção de Alex Garland. 2015. (108 min)

FEITIÇO do Tempo, Direção de Harold Ramis, Estados Unidos: Columbia Pictures, 1993, 1 DVD (103 min).

FIRESIDE Reminiscences. Direção de Edwin S. Porter. Estados Unidos, 1908. (8 min).

GATTACA - *Experiência Genética*. Gattaca Direção de Andrew Niccol. 1997 (112min)

GLEN ou Glenda? Direção de Ed Wood, Estados Unidos: George Weiss, 1953, 1 DVD (65min).

GRANDMA'S Reading Glass. Direção de George Albert Smith. Inglaterra, 1900. (2 min).

GHOST in the Shell, Direção de Rupert Sanders, Estados Unidos: Paramount Pictures, Dreamworks Pictures, Reliance Entertainment, Amblin Partners, Arad Productions, 2017, 1 DVD (106min).

HOW IT FEELS To Be Run Over. Direção de Cecil M. Hepworth. Inglaterra, 1900. (1 min)

INTOLERANCE. Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos, 1916. (2 h: 43 min).

INTOLERÂNCIA, Direção de D.W Griffith, Estados Unidos: D.W Griffith, 1916, 1 DVD (182 min).

INFILTRADO na Klan, Direção de Spike Lee, Estados Unidos: Blumhouse Productions, 2018, 1 DVD (135 min).

JANELA Indiscreta, Direção de Alfred Hitchcock, Estados Unidos: Patron Inc, 1954, 1 DVD (112 min).

JURASSIC Park, Direção de Steven Spielberg, Estados Unidos: Amblin Entertainment, Universal Studios, 1993, 1 DVD (126 min).

LARANJA Mecânica, Direção de Stanley Kubrick, Reino Unido: Hawk Films, 1971, 1 DVD (136 min).

LA Roue, Direção de Abel Gance, França: Abel Gance, Charles Pathé, 1923, 4 DVD (273 min).

LE Muet Mélomane, Direção de Ferdinand Zecca, França: Pathé Frères, 1899,

LUZES da Cidade, Direção de Charlie Chaplin, Estados Unidos: United Artists, 1931, 1 DVD (87 min).

L'ASSASSINAT du Duc de Guise. Direção de André Calmettes e Charles Le Bargy. França, 1908. (15 min).

LA ROUE. Direção de Abel Gance. França, 1923. (4h: 33 min).

LAS Hurdes, Direção de Luís Buñuel, Espanha: Ramon Acín, 1933, 1DVD (27min)

LA SOUBRETTE Ingénieuse. Direção de Ferdinand Zecca. Estados Unidos, 1903.

LE MUET Mélomane. Direção de Ferdinand Zecca. Estados Unidos,

- 1899.
- LE PLONGEUR Fantastique. Direção de Ferdinand Zecca. França: Pathé Frères, 1905. (1:48 min)
- LES CARTES Vivantes. Direção de George Méliès. França, 1905. (3 min).
- LET ME DREAM Again. Direção de George Albert Smith. Inglaterra, 1900. (1 min).
- LIFE of an American Fireman. Direção de Edwin S. Porter. Estados Unidos, 1903. (6 min).
- LOVE in the Suburbs. Estados Unidos: American Mutoscope & Biograph, 1900.
- LOVING, Direção de Jeff Nichols, Estados Unidos: Random Pictures, Big Beach, Augusta Films, Tri-State Pictures, 2016, 1 DVD (123 min).
- MANDERLAY, Direção de Lars Von Trier, Dinamarca: Zentropa Entertainment, Isabella Films B.V, 2005, 1 DVD (139 min).
- MATRIX, Direção de Lilly e Lana Wachowski, Estados Unidos: Village Roadshow e Silver Pictures, 1999, 1 DVD (136 min).
- MINORITY Report – A Nova Lei.* Direção de Steven Spielberg, 2002, (145 min).
- MA L'AMOR mio non muore. Direção de Mario Caserini. Estados Unidos, 1914. (1h: 30min)
- MA L'AMOR mio nun muore, Direção de Mario Caserini, Itália: Gloria Films, 1913, 1DVD (90 min).
- MELANCOLIA, Direção de Lars von Trier, Dinamarca: Zentropa Entertainment, 2011, 1 DVD (136 min).
- MEST kinematograficheskogo operatora. Direção de Wladyslaw Starewicz. Rússia, 1912. (12 min)
- MISSÃO Impossível, Direção de Brian DePalma, Estados Unidos: Cruise/Wagner Productions, 1996, 1DVD (110min).
- MODERN Times. Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1936. (1h: 27min).
- MORANGOS Silvestres, Direção de Ingmar Bergman, Suécia: Svensk Filmindustri, 1957, 1 DVD (91min).
- NANOOK o Esquimó, Direção de Robert Flaherty, Estados Unidos: Pathé Frères, 1922, 1 DVD (79 min)
- NO quarto da Vanda, Direção de Pedro Costa, Portugal: Contracosta Produções, Pandora Film, Ventura Film, 2000, 1 DVD (170 min).

- O *ACTO da Primavera*. Direção de Manoel de Oliveira. Manoel de Oliveira: 1963. Son., p./b., 94mm.
- O *ACTO de Matar*. Direção de Joshua Oppenheimer, corealizado por Christine Cynn e por um Anónimo indonésio. Signe Byrge Sørensen: 2012. Son., color., 122mm.
- O *BATEDOR* de Carteiros, Direção de Robert Bresson, França: Lux Films, 1959, 1 DVD (75 min).
- O *CARTEIRISTA*. Direção de Robert Bresson. Agnès Delahaie: 1959. Son., p./b., 75mm.
- O *ECLIPSE*, Direção de Michelangelo Antonioni, Itália e França: Cineriz, Interopa Film, Paris Film, 1962, 1 DVD (126 min)
- O *HOMEM Bicentenário*. *Bicentennial Man*. Direção de Chris Columbus, 1999, (130 min)
- O *ENCOURAÇADO* Potemkin, Direção de Sergei M. Eisenstein, Rússia: Goskino, Mosfilm, 1925, 1 DVD (74 min).
- O *OLHAR* do Silêncio, Direção de Joshua Oppenheimer, Internacional: Piraya Films S/A, Spring Films, 2014, 1 DVD (103 min)
- O *RESGATE* do Soldado Ryan. *Saving Private Ryan*. Direção de Steven Spielberg, 1998, (169 min).
- O *SHOW* DE Truman. *The Truman Show*. Direção de Peter Weir, 1998 (103 min)
- O *TRIUNFO da Vontade*. Direção de Leni Riefenstahl. Leni Riefenstahl: 1935. Son., p./b., 114mm.
- ONDAS* de Paixão, Direção de Lars von Trier, Dinamarca: Zentropa Entertainment, 1996, 1 DVD (159 min)
- OS IDIOTAS*, Direção de Lars von Trier, Dinamarca: Zentropa Entertainment, 1998, 1 DVD (114 min).
- OS INCRIVEIS*, Direção de Brad Bird, Estados Unidos: Pixar Animation Studios, 2004, 1 DVD (115 min).
- OS Vingadores*, Direção de Joss Whedon, Estados Unidos: Marvel Studios, 2012, 1 DVD (144 min)
- PANORAMA* du Grand Canal vu d'un Bateau. Direção de Alexandre Promio. França, 1896. (1 min).
- PERSONA*. Direção de Ingmar Bergman, 1966, (85 min)

PLANETA Fantástico, Direção de René Laloux, França: Argos Films, Les Films Armorial, Institut National de l'Audiovisuel (INA), 1973, 1 DVD (72 min).

POUR *la suite du monde*, Direção de Michel Brault, Canada: National Film Board of Canada, 1963, 1DVD (105 min).

PRINCESS Nicotine; or, The Smoke Fairy. Direção de James Stuart Blackton. Nova Iorque: Vitagraph Company of America, 1909. (5 min).

RASHOMON. Direção de Akira Kurosawa, 1950, (88 min).

ROBOCOP, Direção de Paul Verhoeven, Estados Unidos: Orion Pictures, 1987, 1 DVD (102 min).

SÉTIMO Selo. Det Sjunde Inseglet. Direção de Ingmar Bergman, 1957, (97 min).

STROMBOLI, Direção de Roberto Rossellini, Estados Unidos: Berit Films e RKO Radio Pictures, 1950, 1 DVD (107 min).

TEMPOS Modernos, Direção de Charlie Chaplin, Estados Unidos: United Artists, 1936, 1 DVD (87min).

THE CAMERAMAN, Direção de Buster Keaton & Edward Sedgwick, Estados Unidos, 1928, 1 DVD (67 min).

THE BIG Swallow. Direção de James Williamson. Inglaterra, 1901. (1 min).

THE CAMERAMAN. Direção de Buster Keaton. Estados Unidos, 1928. (1h: 16 min).

THE COUNTRY Doctor. Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos, 1909. (14 min).

THE ELECTRIC House. Direção de Buster Keaton. Estados Unidos, 1928. (23 min).

THE GREAT Train Robbery. Direção de Edwin S. Porter. Estados Unidos: Edison Film, 1903. (11 min).

THE LONEDALE Operator. Direção de D.W. Griffith. Estados Unidos, 1911. (17 min).

UM *Espírito Baixou em Mim. All of Me*. Direção de Carl Reiner, 1984, DVD (93min)

TRIUNFO da Vontade, Direção de Leni Riefenstahl, Alemanha: Reichsparteitagfilm, 1935, 1 DVD (114 min)

VIOLÊNCIA Gratuita, Direção de Michael Haneke, Áustria: ORF e Wega Films, 1997, 1 DVD (109min)

VIVER. Ikiru. Direção de Akira Kurosawa, 1952 (143 min)

WESTWORLD: O mundo do Oeste. Filme. Direção de Michael Crichton.
1973 (88 min).
WESTWORLD. Série. Direção de Jonathan Nolan e Lisa Joy. HBO Films.
2016- (57-91 min).
WIT. Direção de Mike Nichols. HBO Films. 2001, DVD, (98 min)



Editora
UFPel

DISSERTATIO
FILOSOFIA