



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 Agronômicas: 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

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 cinemático, 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 cinemática 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 refêns” 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 refêns. 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 extraíndo-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 extraí-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 assuma 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 ofereceria 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 guarnece-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.