

Autorização concedida ao Repositório da Universidade de Brasília (RIUnB) pelo autor, em 24 de janeiro de 2014, com as seguintes condições: disponível sob Licença Creative Commons 3.0, que permite copiar, distribuir e transmitir o trabalho, desde que seja citado o autor e licenciante. Não permite o uso para fins comerciais nem a adaptação desta.

Authorization granted to the Repository of the University of Brasília (RIUnB) by the author of the chapter, at January, 24, 2014, with the following conditions: available under Creative Commons License 3.0, that allows you to copy, distribute and transmit the work, provided the author and the licensor is cited. Does not allow the use for commercial purposes nor adaptation.

CABRERA, Julio. **De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia: novas reflexões sobre cinema e filosofia.** São Paulo: Nankin editorial, 2007. 160 p.

JULIO CABRERA



DE
HITCHCOCK



A
GREENAWAY

pela história da Filosofia

NOVAS REFLEXÕES SOBRE CINEMA E FILOSOFIA

Vamos pôr os devidos pingos nos devidos is. Pra começo de conversa, o cinema é arte, sim, e das boas. E, sendo arte, será também Filosofia, já que é isso o que a boa arte, em quaisquer das formas que assuma, faz: pensar. Não somente os Bergmans, os Tarkovskis, os Kurosawas, os Woody Allens, os Greenaways, enfim, não somente diretores dos chamados filmes de arte fazem pensar. Filmes singelos e (aparentemente) despreziosos também são capazes de nos atingir em cheio. Uma cena belíssima, um diálogo inteligente, uma música colocada na hora certa, qualquer filme ou pedaço de filme pode ter sobre nós o mesmo efeito da leitura de um tratado filosófico.

Os ângulos do cinema a serem explorados pela Filosofia são inúmeros. E, claro, não estamos falando de interpretações oficiais, mas apenas de... interpretações. Algumas, entre tantas possíveis. Esta é a idéia. A coleção Cinema & Filosofia da Nankin Editorial pretende oferecer ao cinéfilo uma leitura diferente para



DE
HITCHCOCK



A
GREENAWAY
pela história da Filosofia

Copyright © 2007 Julio Cabrera



Coleção Cinema & Filosofia 1
Direção de Flávio Paranhos

Coordenação editorial: Valentim Facioli
Capa e projeto gráfico: Antônio do Amaral Rocha
Preparação de texto: Hugo Almeida
Revisão: Thiago Valentin Janeiro

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

C123d

Cabrera, Julio, 1945-

De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia : (novas reflexões sobre cinema e filosofia) / Julio Cabrera. – São Paulo : Nankin, 2007.

160p. – (Cinema & filosofia ; 1)

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7751-002-3

1. Cinema – Filosofia. 2. Cinema – Estética. 3. Arte e filosofia.

I. Título. II. Série.

07-1094.

CDD: 791.4301

CDU: 791.43.000.141

02.04.07

09.04.07

001140

NANKIN EDITORIAL

Rua Tabatingüera, 140, 8º andar,

cj. 803 – Centro – São Paulo

CEP 01020-000

Tel. (0**11) 3106-7567, 3105-0261

Fax (0**11) 3104-7033

www.nankin.com.br

E-mail: nankin@nankin.com.br

2007

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

ISBN 978-85-7751-002-3



9 788577 510023

APRESENTAÇÃO

A primeira parte deste livro é teórica e retoma os conceitos fundamentais que foram apresentados em *Cine: 100 años de filosofia* (Gedisa, Barcelona, 1999), tais como “logopatia” e “conceito-imagem”. É o resultado de reflexões surgidas em debates, cursos e conferências sobre cinema e filosofia no Brasil e no México. A segunda parte contém novos comentários de filmes ao longo da história oficial da filosofia. Os textos têm diferentes estilos e enfoques, dependendo da época em que foram escritos. Espero que esta diversidade, longe de incomodar o leitor, o estimule a ler também de maneiras diferentes.

Creio que foi o impacto de *O sexto sentido* o que me levou, logopaticamente, a este novo livro. Nenhum outro filme recente me fez sentir tão fortemente como o cinema pode pensar. Este livro pretende abrir as discussões sobre cinema e filosofia no Brasil, mais ou menos na mesma linha em que já foram abertas no mundo hispânico pelo livro de 1999 e, na Itália, com a tradução em 2000. Outros livros meus que estão aparecendo (*Margens das filosofias da linguagem, Ética negativa: problemas e discussões, Inferências lexicais e interpretações-rede de predicados e o Diário de um filósofo no Brasil*) vão indicar, de soslaio, o lugar específico que as reflexões cine-filosóficas ocupam hoje no meu pensamento.

J.C.

I
**DE VOLTA À TEORIA, SETE ANOS DEPOIS: RECONSIDERAÇÃO DOS
CONCEITOS-IMAGEM, 9**

1. Conceitos e conceitos-imagem 9
 Conceitos “apáticos” 9
 O surgimento dos “pensadores logopáticos” no século XIX 12
 Imagens, imagens... 16
 “Linguagens”? (Derrubando o ícone) 18
2. A assertividade da imagem cinematográfica: o caso de *Meu tio*,
 de Jacques Tati. De como um filme pode ser verdadeiro ou falso 22
 Excurso sobre Deleuze 29
3. Algumas réplicas a comentários sobre *Cine: 100 años de filosofia*.
 Acerca de “filosofia no *toilette*”. Os cineastas não são professores 32

II
**DA POÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA DE HITCHCOCK À LÓGICA
NÃO-WITTGENSTEINEANA DE GREENAWAY, 41**

1. *Disque m para matar (Dial M For Murder, EUA, Alfred Hitchcock, 1953)*.
 A des-aplicação da lógica formal na solução de um enigma 41
2. *Um corpo que cai (Vertigo, EUA, 1958)*, de Alfred Hitchcock:
 a hiper-realidade inverossímil 48
 Excurso sobre Mel Brooks 52
 Excurso sobre Zizek 53
3. *Crimes e pecados (Crimes and misdemeanors, EUA,*
 Woody Allen, 1989): jogos antiaristotélicos 56
4. Kant na lista de Schindler? 61

5. A ética kantiana e uma esquecida obra-prima de Henry King: <i>O estigma da crueldade</i> (<i>The bravados</i> , EUA, 1958): é moral matar criminosos por crimes que não cometeram?	70
6. Schelling, <i>Amadeus</i> e o pior diretor de cinema de todos os tempos	73
7. Hegel, o desenvolvimento dos conceitos e as profundezas do mar sem fim (<i>The deep end of the ocean</i> , Ulu Grosbard, EUA, 1998)	83
Excurso sobre a filosofia hegeliana da História aplicada à história do cinema (Contra o trazer de volta o que o vento levou)	90
8. Schopenhauer e Roberto Benigni. <i>A vida é bela</i> (<i>La vita è bella</i> , Roberto Benigni, 1998): análise de uma frase absurda e de um filme deplorável	91
9. Terry Gilliam, de <i>Brazil</i> (Inglaterra/EUA, 1985) a <i>O pescador de ilusões</i> (<i>The fisher king</i> , EUA, 1991): o caso de um pessimista arrependido	94
Excurso sobre o gastrocinema (comidas otimistas, comidas pessimistas)	98
10. <i>Casablanca</i> na psicanálise selvagem	100
11. <i>Entrevista com o vampiro</i> (<i>Interview with the vampyre</i> , EUA, 1994), de Neil Jordan: falácias do animal eterno	104
12. “Não sabem que estão mortos”: observações sobre a “indiferença tanática” em <i>O sexto sentido</i> de M. N. Shyamalan. (Heidegger, Sartre e a morte)	109
13. Sartre em <i>O show de Truman</i>	118
14. Wittgenstein e o cinema-limite de Peter Greenaway	123

APÊNDICE

OS BRUTOS TAMBÉM TRADUZEM

(Considerações filosóficas acerca de títulos brasileiros de filmes), 135

Introdução	135
1. Nomear, renomear: o que é que isso significa?	135
2. Fenomenologia de casos	139
3. Considerações	148
4. Crítica da onomástica perversa (para uma ética da nomeação)	154

I

DE VOLTA À TEORIA, SETE ANOS DEPOIS: RECONSIDERAÇÃO DOS CONCEITOS-IMAGEM

1. Conceitos e conceitos-imagem

Conceitos “apáticos”

A minha idéia da “filosofia filmada” se encaminha através de uma noção fundamental: *conceito-imagem*. Muitas confusões e discussões foram levantadas a partir desta diversificada noção, durante os anos que se seguiram à publicação de *Cine: 100 años de filosofia*, em 1999, tanto em cursos sobre cinema e filosofia como em discussões particulares. De maneira que é esta noção à qual se deverá voltar para tentar esclarecer a minha particular abordagem da questão de como o cinema pensa, e de como diferenciá-lo do pensar escrito tradicional.

Os conceitos foram tradicionalmente concebidos como formações (de corte essencialista na filosofia clássica, de tipo funcional na filosofia mais recente) que tratam de *captar, descrever e organizar* algum tipo de realidade, particular ou universal, abstrata ou concreta, real ou imaginária. A visão tradicional do conceito, na história da filosofia, foi predominantemente *intelectual*: os conceitos são formados por meio de um processo que “depura” a realidade enfocada de suas características sensíveis, particulares e emocionais, características que seriam inessenciais ao conceito. Este deveria centrar-se no universal, ao qual muitos particulares se subordinam. O sensível, o particular, o emocional, não criam, *per se*, conceitos; apenas marcam, no melhor dos casos, o lugar de meros “pontos de partida” a

serem superados pelas instâncias intelectuais, um lugar inferior e subordinado. No pior dos casos, o lugar do duvidoso, do falso, do aparente e ilusório. A noção tradicional de conceito afirma a superioridade do intelecto. O sensível cumpre um certo papel na captação do real, mas sem “formar conceitos”: o intelecto é que os forma, através da síntese de uma multiplicidade sensível caótica e sem organização própria.

Um conceito, nesta tradição, não tem porque acompanhar as particularidades, detalhes e impactos de experiências, não se demora em eventualidades. Imagens sensíveis dos objetos ou descrições de reações subjetivas diante deles, impactos emocionais perante o mundo, tudo isto é deixado de lado como irrelevante na formação final dos conceitos, e inclusive depreciados e tratados como realidades secundárias ou inferiores.

Minha idéia fundamental é que o distintivo dos conceitos não está vinculado a seu caráter intelectual, nem ao fato de deixar de lado os aspectos sensíveis ou emocionais do mundo. Eu entendo, *ab initio*, por conceito um elemento *captador-descritor-organizador*, de natureza eminentemente *relacional*: conceitos são, em princípio, algo que se pode relacionar com outros conceitos em algum tipo de *medium*, algo cuja inteligibilidade e manejabilidade deriva dessa inter-relação. O *medium* tradicional de vínculo de conceitos tem sido as *proposições*, ainda que estas não sejam a única maneira de vincular conceitos, nem a que tem de ser privilegiada de maneira absoluta. Conceitos podem inter-relacionar-se dentro de *media* não proposicionais, como redes, árvores ou situações.

Em *media* situacionais, típicos da literatura e do cinema, os conceitos, além de relacionar elementos intelectuais, estão fortemente *carregados de afeto*, e sua afetividade entra em interação com os elementos intelectuais. (Aqui se perfila a minha idéia da “logopatía”, um outro conceito fundamental.) Minha idéia é que não temos porque renunciar à assertividade, verdade e universalidade dos conceitos quando os removemos da tradição intelectualista e proposicional da filosofia. Situações desdobradas em imagens, na medida em que vinculam conceitos (con-

teúdos de representação carregados de afeto), podem continuar tendo relações com aquelas exigências.

Da tradição nos vem a idéia do sensível e afetivo como confuso e indeterminado, algo que o intelecto deverá organizar. Mas quando o intelecto organiza o material sensível-afetivo entra em interação com ele, não numa relação hierárquica de sentido único, pois o intelecto será guiado (quase diria, “sugado”) pelo material sensível-afetivo que organiza, no sentido da *intervenção do sensível-afetivo fazer a sua contribuição para a inteligibilidade do intelectualmente captado*. De muitas realidades (e talvez de todas) devemos ter uma compreensão *logopática*, no sentido de um complexo intelectual-sensível-afetivo. Não há nada na estrutura do conceito — sua função captadora-descritiva-organizadora, sua capacidade de vincular-se a outros conceitos gerando assertividade, verdade e universalidade, num *medium* particular — que mude pelo simples fato de o conceito ser agora concebido como composto não somente de um conteúdo de representação, mas também de uma carga afetiva, essencial para que o conceito desempenhe com sucesso aquelas funções.

Em todas as teorias intelectualistas do conhecimento encontraremos um papel dado à imaginação e aos sentidos, desde a doutrina tomista do “fantasma” até o esquematismo transcendental kantiano. Trata-se de uma sensibilidade fortemente passiva, que proporciona tão-somente o material sensível que deverá ainda ser depurado de particularidades irrelevantes, universalizado. Nestas teorias, a sensibilidade está totalmente desafetivizada, *apática*. Minha idéia central é que se podem conceber os conceitos fora deste quadro intelectualista hierárquico e unilateral. A sensibilidade-afeto não é o que se pode dispensar para construir o conceito, e sim o que se deve levar em conta para instaurá-lo.

Ron Kovic (*Nascido em 4 de julho*) esteve na guerra do Vietnã, e viveu ali uma série de experiências; consolidou, através da sensibilidade-afeto, conceitos de guerra, heroísmo e patriotismo. A inteligibilidade e aplicabilidade desses conceitos são pos-

síveis somente por essa mediação. Não obteremos a verdade da guerra deixando de lado os afetos, mas, ao contrário, contando com eles. A aceitação de um afeto-guia é condição de captação daquele real que o filme se propõe a entender. Longe de constituir perturbações para a construção de um conceito da guerra, essa mediação sensível-afetiva será fundamental para instaurá-lo.

A conceitualização do real contém, pois, um componente de *representação*, que reúne as três funções tradicionais dos conceitos: captação, descrição e organização de algum setor da realidade. Mas acedemos ao mundo sempre através de conteúdos afetivizados. Não vemos apenas coisas azuis ou redondas, mas coisas azuis almeçadas, coisas redondas insuportáveis ou sofríveis. A percepção de uma coisa não está completa sem isso. Em filosofia, seja qual for o *medium* utilizado para fazer os conceitos interagirem, é necessário captar o tom afetivo com que o filósofo pretende apresentar a sua relação com o mundo. Na tradição intelectualista apática, a filosofia tem ocultado esta mediação do afeto, pretendendo trabalhar apenas com a razão intelectualizada, considerando o afeto como obstáculo, não como componente da cognição. Mas não entendemos a filosofia de um filósofo, se não sentimos o que é o que se rechaça, se acolhe, se ama ou se odeia com seus conceitos. Não entender um filósofo é, de alguma maneira, recusar-se a acolhê-lo afetivamente, fechar-se à sua proposta logopática.

O surgimento dos “pensadores logopáticos” no século XIX

Minha idéia é que o cinema constitui, hoje em dia, um dos meios que geram conceitos logopáticos. Com isso, ao abordar problemas tradicionalmente tratados pelos filósofos (tais como a dúvida e o bem), o cinema não pode evitar, pela força de suas possibilidades expressivas, de pôr limites ao tratamento filosófico tradicional de problemas, na medida em que este, em sua postura puramente intelectual, continue apático. Algo sobre a natureza e limites do pensamento filosófico, tal como o enten-

demos hoje, deverá surgir à luz destes estudos sobre cinema e filosofia. Mas, de outro lado, creio que também a filosofia escrita, em toda a sua história (de Tales a Wittgenstein), tem sido logopática sem assumi-lo, tem explorado o mundo com a mediação inconfessa do afeto. Pensar a filosofia sem afeto não seria tão insustentável quanto pensar o cinema sem função cognitiva? Minhas noções de logopatia e conceito-imagem tendem a evitar essas dicotomias fatigantes, ajudando a desdobrar a afetividade do intelecto e a cognitividade do afeto.

A filosofia, dominada, em toda sua tradição, pelo intelectualismo apático, só recentemente começou a enriquecer a sua noção austera de racionalidade. Há um fato fundamental: o surgimento, *dentro da própria história da filosofia*, de pensadores histórico-existenciais, aos quais chamo de *logopáticos*: Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger, e com alguma polêmica, Hegel e Freud. Esses pensadores mostram duas características notáveis: a) problematizam a tradição intelectualista em filosofia; b) comovem *a própria linguagem* em que a filosofia foi exposta até hoje, tentando mostrar, mediante novas formas expressivas, aquela dimensão não-intelectual do pensamento.

O núcleo da questão *a* consiste em que, pela primeira vez na história, se produz algo assim como a *autonomização do afeto*, de uma vontade-afeto (Schopenhauer, Nietzsche), de uma singularidade-afeto (Kierkegaard), de uma consciência-afeto (Freud), de uma proposição-afeto (Hegel), de um ser-afeto (Heidegger). Trata-se sempre de uma instância sobre a qual não temos controle, com a qual só podemos tratar de maneiras indiretas e deslizantes, uma instância que nos define, nos constitui, nos fala, que nos torna objetos, sem o comando intelectual que foi o orgulho da tradição filosófica escrita. Aqui a sensibilidade e o afeto não são apenas admitidos dentro do escopo de uma teoria intelectualista do conhecimento e da racionalidade, mas se fornece a estas instâncias uma autonomia que nunca tiveram na história da filosofia antes do século XIX.

Em Schopenhauer é muito mais forte a característica *a* do que a *b*, pois a sua linguagem é tradicional, sem grandes expe-

rimentos expressivos além do cultivo (magistral) do aforismo. Heidegger, ao contrário, é, entre os pensadores logopáticos, o que melhor representaria (particularmente em seu último período) a característica *b*. Nietzsche e Kierkegaard mostram as duas características, desafiando a tradição intelectualista e escrevendo poesias, aforismos e biografias.

Mas há outros dois pensadores que ocupam uma posição importante no surgimento da logopatia na história da filosofia: Hegel e Freud. Sua inserção neste processo é duplamente interessante, na estrita medida em que é fragorosamente controversa. De Hegel se tem habitualmente a imagem de pensador “lógico” e hiperintelectual, o filósofo do sistema racional que tudo engloba, o “panlogista”. A Hegel se dá um lugar fixo dentro de uma narração única, na qual representaria a apoteose do racionalismo intelectualista. (É assim como o viu o próprio Schopenhauer, insultos à parte). Mas Hegel é um racionalista que, na sua exacerbação da razão, opera uma desconstrução “de dentro” da racionalidade lógica aristotélica, introduzindo-se indiscretamente em cada silogismo, abrindo caminhos lógicos insuspeitos (do particular ao universal, do universal ao singular, da possibilidade à necessidade), e mostrando (o que daria horror a autênticos “panlogistas”!) como cada estrutura lógica estática é invadida pelo mundo, retirada de sua aparente “inviolabilidade formal”. Ao falar da “vida do conceito”, Hegel “existencializou” a lógica, deu vida à racionalidade, temporalizou o pensamento, e com isso problematizou a racionalidade puramente lógico-intelectual.

Hegel representa, pois, à sua maneira, o traço *a* da logopatia, ainda que sem acentuar a questão da emoção, mas sim o tema do “desenrolar vital dos conceitos” (utilizando, inclusive, *imagens* como a parábola do filho pródigo). A respeito do *b*, o experimento lingüístico da “frase especulativa” hegeliana, na *Ciência da lógica*, é o titânico esforço expressivo de tentar embutir, dentro da proposição tradicional sujeito-predicado, o movimento exuberante e variado do pensar. Nunca nenhum outro filósofo mostrou, de maneira mais insatisfeita, os limites

da proposição articulada. Contra a leitura *standard*, eu considero Hegel um filósofo logopático.

Freud é muitas vezes também apresentado como pensador intelectualista e cientificista, sem dimensão existencial. Isto é verdade no estilo expositivo, pois ele não assume, em absoluto, a característica *b*, o que impede considerá-lo plenamente como pensador logopático. Mas Freud é o grande problematizador da tradição intelectualista no estudo do animal humano, o pensador da cisão inconsciente, da dupla voz, da linguagem que nos fala e nos excede.

O surgimento de pensadores logopáticos na história da filosofia, numa data tão recente como o século XIX, me pareceu de fundamental importância para pensar as relações entre cinema e filosofia. Pois assinala para o fato de não ter sido somente *externa* a imposição de estender os limites da maneira usual de expor conteúdos filosóficos (como desafio proveniente dos modernos meios de expressão visuais, tais como a fotografia e o cinema), mas também *interna*, uma necessidade da própria filosofia (como se os mesmos limites expressivos estivessem sendo visualizados e vividos, digamos, partindo de Hegel, Robert Musil e Jean-Luc Godard). Os pensadores logopáticos mostravam que os próprios filósofos já estavam tentando dizer as coisas forçando os limites da linguagem escrita em suas usuais possibilidades expressivas, como que buscando tornar “visuais” e “móveis” seus pensamentos, epifânicos, mostrativos e dinâmicos, *contorcionantes* e multiperspectivísticos, evitando as constrições da argumentação linear.

Se da própria filosofia surgia este impulso de — na expressão de Wittgenstein — arremeter contra as paredes da linguagem, por que não seria legítimo tentar achar o mesmo partindo de uma outra linguagem, de um outro *medium* expressivo? Por que muito daquilo que os filósofos estavam tentando expressar (imperfeitamente e gerando “sem-sentidos”), dentro de seu *medium* habitual, não seria mais bem expresso por uma câmara e uma montagem, por imagens, do que por escritos? Os experimentos expressivos dos filósofos logopáticos pareciam

aproximá-los de outras formas de expressão, como o cinema e a literatura, não para despojar essas formas de suas pretensões de verdade e universalidade, mas para apresentá-las numa outra linguagem. Não que o cinema e a literatura retirassem essas pretensões da filosofia e sim que a filosofia as levava para o cinema e à literatura. Outra maneira de dizê-lo: havia *conceitos* no cinema e na literatura, precisamente os que eu chamo *conceitos-imagem*.

Imagens, imagens...

Falei até agora de sensibilidade e afeto, mas não de imagem. Não há nada nas imagens de particularmente sensível ou emocional. As imagens podem ser tão pouco sensíveis ou carregadas de afeto quanto as idéias (as imagens de um geômetra ou de um agrimensor). Em toda a tradição, encontramos, como foi mencionado, um lugar para as imagens dentro de teorias intelectualistas do conhecimento. É claro que não são essas imagens que interessam aqui. As imagens que interessam ao conceito-imagem são aquelas capazes de afetivizar-se aproveitando-se do poder *presencial* da imagem, que é, literalmente, *tremendo*, que faz tremer. Das imagens não interessa tão somente a sua função de representação, perfeitamente comparável à das idéias, e sim a sua *presencialidade*, sua “tremendidade”, sua possibilidade de estremecer de uma maneira cognitiva, referencial, doadora de sentido, e não somente como “impacto emocional”, consumístico e passageiro. Das imagens não interessa somente sua eventual função de “auxiliares” das idéias, mas a capacidade de interagir com elas modificando seu sentido, intensificando sua compreensão.

No caso particular da imagem *cinematográfica*, quero entender por imagem tudo aquilo que a tela nos entrega e nos furta quando estamos vendo um filme, absolutamente *tudo* o que aparece e *também tudo o que não aparece* (a tela é uma seleção, uma dobradura que diz tanto pelo que inclui quanto pelo que

deixa fora). Não somente “imagens” no sentido habitual, mas também palavras, sons, ruídos, e o manejo de tudo isso pela câmera (enfoques, movimentos, velocidade, distância, estaticidade, truques) e ainda a montagem final. Quando Albert Lamorisse dizia que não lhe interessavam as palavras, mas tão somente as “imagens”, não estava utilizando a minha noção de imagem. Um filme que consistisse apenas numa pessoa em primeiro plano olhando para a câmera e falando sem parar estaria, em meu sentido, “cheio de imagens”.

Todas as técnicas cinematográficas, tudo aquilo que constitui o que, reutilizando o jargão maldito, poderíamos chamar a “linguagem do cinema”, têm importância filosófica. O conceito de “persuasão” é construído, em *O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961), por meio de particulares usos da câmera, posições dos personagens, declamações em *off*. O papel captador-descritivo-organizador do conceito é, assim, atravessado pela capacidade da imagem de afetivar-se, na medida em que essa afetivização seja cognitivamente aproveitada. Essa interação deverá mostrar como as idéias representam melhor o mundo quando afetivamente reforçadas, e como as imagens são mais “tremendas” na medida em que são mais fortemente cognitivas. Isto é o núcleo do que chamo *logopatía*.

O cinema gera *conceitos* na medida em que a mediação impactante da sensibilidade-afeto conduz à formação de uma estrutura captadora-descritiva-organizadora do mundo com *pretensão* (em geral, frustrada!) de verdade e universalidade. A vingança em *Era uma vez no Oeste* (Sergio Leone, 1968), a persuasão em *O ano passado em Marienbad*, a honra e o remorso em *Glória sem mácula* (Ronald Neame, 1960) não apresentam somente impactos emocionais, ou pedaços de percepções, ou manchas, ou gritos, e sim desdobramentos visuais e situacionais de conteúdos, sua apresentação e a predicação de algo sobre eles, certa organização de um setor do real, uma particular versão desse setor ante outras versões possíveis etc.

O filósofo intelectualista ainda insistirá em que as idéias já têm de estar no intelecto para serem projetadas nos filmes que

se analisa. O cinema, então, se consideraria tão-somente como conjunto de “ilustrações” de teses anteriores à imagem. Mas isso seria como acentuar apenas a componente representativa do conceito-imagem, o que pode sempre resumir-se numa sinopse ou no “comentário” de um filme. Omite-se, na perspectiva “apática”, a tremendidade da imagem, que não constitui apenas um impacto adicional ou enfático, e sim parte de sua potência referencial.

No filme *Entre quatro paredes* (Todd Field, 2001), o pai do filho assassinado obriga o assassino a ir até a casa onde este vive. O assassinato deu-se como consequência da disputa por uma mulher. No quarto do assassino, o pai do filho assassinado pode ver, com um estremeamento de estranheza e confusão, uma foto sorridente daquela mulher. Esse quadro, cuja visão dura poucos segundos, é fundamental para o conceito-imagem de “condenação de um ato humano”, tema central do filme. Até esse momento, o assassinato tinha sido apresentado sob as cores mais abomináveis, sempre a partir da perspectiva exclusiva dos pais do morto. A foto na parede sugere que o assassino realmente amava aquela mulher por quem matou, e que ainda a ama. Somente em virtude desses poucos segundos em que a foto é mostrada a cena em que o pai mata o assassino pode chegar a ser tão repulsiva quanto o primeiro assassinato. É impossível dizer aqui que a idéia (“A condenação de um ato humano, se examinados todos os elementos relevantes, é sempre complexa”, ou algo do tipo) tenha sido totalmente prévia às imagens, ou dizer, ao contrário, que foram as puras imagens que criaram a totalidade do conceito. Há aqui uma interação entre elementos lógicos e páticos, e não uma hierarquia unilateral.

“Linguagens”? (Derrubando o ícone)

Em muitos estudos comparativos entre cinema e literatura costuma-se apontar para o curioso fato da antecipação de procedimentos “cinematográficos” na literatura, muito antes da aparição

histórica do cinema. Isto pode também ser dito a propósito das relações entre cinema e filosofia. Podem-se apontar procedimentos “cinematográficos” na filosofia (desde a caverna de Platão — como tantas vezes já foi dito — até o atual uso de *Gedankenexperimenten* na filosofia analítica). O cinema tão só haveria “potencializado” as possibilidades visuais e imagéticas que já estavam como que inscritas na linguagem tradicional da filosofia.

Isso deveria diminuir a surpresa que produz a idéia de haver filosofia no cinema, pois desde sempre tem havido cinema na filosofia, desde o drama de idéias platônicas até o poema formativo nietzschiano. Trata-se de duas “linguagens” que naturalmente confluem bastante, uma vez que se tenham removido os atuais preconceitos da filosofia acadêmica, que pretende vincular a filosofia tão-somente a uma tradição específica, e uma vez que se tenha restituído ao pensamento seu amplo espaço de atividade reflexiva, desde a plena articulação até a expressão errática e alusiva do desarticulado.

Uma das teses de meu livro que mais escandalizaram foi a de que os filmes fazem *asserções* acerca do mundo, apresentam pretensões de verdade ou falsidade, que podem, conseqüentemente, ser aceitas ou rebatidas. Minhas investigações posteriores me confirmaram cada vez mais esta convicção, que tratarei aqui de esclarecer melhor. Na medida em que o cinema é, para mim, um dos *media* possíveis de conexão interconceitual, ele deve possuir *assertividade* de algum tipo. Claro que isso não me obriga a afirmar que, no cinema, encontraremos *proposições* (como nos esforços “semiológicos” por aproximar cinema e linguagem), já que as proposições, como foi dito, não constituem o único tipo possível de asserção ou de conexão entre conceitos. Creio que os conceitos-idéia escritos são conectados dentro de *media proposicionais*, mas os conceitos-imagem são conectados em *media situacionais*, mesmo quando se trate de situações indefinidas ou difíceis de encapsular numa “história”. As situações são no cinema algo semelhante às proposições para a filosofia escrita: um lugar onde os conceitos interagem e se desdobram. As situações congregam todo tipo de elementos (todos os que cabem em minha noção

ampla de “imagem”), objetos, pessoas, espaços, ruídos e silêncios, e todos eles são elementos *conceituais*. Nesse sentido, sustento que as situações afirmam algo, como as proposições, só que por meio de outro tipo de dispositivo.

Creio que a assertividade do cinema foi amplamente ocultada pela idéia corrente de sua natureza “re-presentativa”, ou “reprodutiva” do real, que o apresenta como uma espécie de “esperanto visual”¹, que não dependeria de articulações ou categorias abstratas e convencionais, mas que representaria de maneira objetual ou icônica. Confira, por exemplo: “*Para Jean Mitry, a linguagem é um sistema de signos ou de símbolos (...) que permite designar as coisas dando-lhes um nome, dar significado às idéias, traduzir pensamentos. Ele afirma, em seguida, que não se deve reduzir a linguagem apenas ao meio que permite os intercâmbios da conversa, isto é, à linguagem verbal (...) Existe, de fato, linguagem cinematográfica, mesmo se esta elabora seus significados não a partir de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio da ‘reprodução do real concreto’, isto é, da reprodução analógica do real visual e sonoro*”.²

Essa idéia do cinema como “apreensão do real” sempre me pareceu falsa e desnorteadora. A imagem é tão seletiva quanto a proposição escrita, e ambas expressam (ou “dizem algo”) na estrita medida em que excluem, negam, rejeitam. Toda proposição e toda imagem são afirmações-negações, um contraste do qual surge a significação. Que a imagem cinematográfica represente iconicamente aquilo que mostra não quer dizer que não seja expressiva também pelo que *não* está presente no ícone.

Esse contraste é sempre um *mecanismo de predicação*, pelo qual se afirma alguma coisa ao negar-se outras. A fotografia (“reprodutiva”) é simplesmente o elemento que o cinema e outros meios utilizam para realizar essa “predicação seletiva”. *Como filósofo, nos interessa fugir deste aparente “iconismo” do cinema, e descobrir as dimensões abstratas (conceituais) da imagem* (em seu

¹ AUMONT, Jacques et all. *Estética do filme*, cap. 4, p. 159.

² Idem, p. 174.

sentido amplo). Devemos deslocarmos-nos de uma concepção fotográfica do cinema para uma concepção reflexiva. O cinema *faz afirmações* precisamente na medida em que significa excluindo. Ele tem uma dinâmica *assertiva*, e, como toda asserção, não somente afirma, mas oculta e disfarça, é tão bipolar quanto a proposição, arriscando-se à falsidade e à inadequação.

Contra o cinema, e em favor da literatura, tem-se dito às vezes que o primeiro impediria construir o mundo na imaginação, ao saturá-lo com o visualmente mostrado. *Mas a imagem jamais é exaustiva*. Ao contrário, ela vive de sua não exaustividade, de sua irritante insuficiência. Ela expressa na estrita medida em que é incompleta e fragmentária, deixa o que mostra sempre rodeado de sombras, de um halo de recusa, de não mostrar. O que o cinema mostra deixa quase tudo livre à imaginação, tanto quanto a literatura. A imagem estabelece uma relação interna entre o que mostra e o que escamoteia. Sua iconicidade é só aparente. As coisas não estão aí nunca “em pessoa”, nem sequer as pessoas! O cinema tem com o real as mesmas dificuldades e tropeços que qualquer outro *medium* de interação de conceitos.

Os estudos lingüísticos e “semiológicos” sobre cinema têm partido de uma comparação estreita entre as línguas escritas e o cinema, e têm se perguntado se existem no cinema as articulações e elementos que encontramos usualmente numa língua. Estes estudos têm dado como resultado muitas coisas boas e interessantes, mas creio que há outras maneiras de perguntar-se pela significação no cinema. Em nossos estudos semânticos sobre redes conceituais³, chegamos à conclusão de haver uma única coisa da qual se pode dizer com segurança que constitui algo como uma linguagem: *um mecanismo predicativo, vinculador de conceitos*, que permite *dizer algo acerca de algo*. Se tivermos dois pedaços de madeira nas mãos, teremos uma “linguagem” se conseguirmos fazer predicacões com eles — por exem-

³ Cf. SILVA FILHO, Olavo L. da e CABRERA, Julio. *Inferências lexicais e interpretações-rede de predicados*. (no prelo pela Editora da UnB/Finatec, Brasília.)

plo, se quando os juntarmos de determinada maneira afirmamos alguma coisa, e quando os separamos a negamos. Não é o que temos ou deixamos de ter em nosso acervo lingüístico o que interessa, e sim o que se é capaz de fazer com isso para articular a nossa relação com o mundo.

O cinema tem um mecanismo predicativo próprio, vinculado com suas particulares possibilidades expressivas. *Ele é uma linguagem* porque dispõe de *recursos para fazer afirmações*, ou seja, para *predicar algo acerca de algo*. A significação surgirá, em parte, da apresentação de objetos (este seria o momento “icônico”, tão superestimado nas exposições usuais), e, em segundo lugar, de seu particular mecanismo de predicação, razoavelmente abstrato. Há, portanto, uma *aboutness* e uma mediação predicativa imagética, que tratarei agora de explicar melhor por meio de um exemplo divertido.

2. A assertividade da imagem cinematográfica: o caso de *Meu tio*, de Jacques Tati. De como um filme pode ser verdadeiro ou falso

Lembremos o famoso filme de Jacques Tati, *Meu tio* (*Mon oncle*, França, 1958). Se fôssemos ver este filme filosoficamente, perguntaria quais são os objetos que ele apresenta, e quais as predicações que são feitas acerca deles. Ou, para dizê-lo de uma outra forma: quais são os conceitos que desenvolve imageticamente. Creio que *Meu tio* apresenta uma tese sobre o “bom viver”, de como viver a vida com sabedoria. Assim, o filme apresenta uma tese *ética*, no sentido de uma ética das virtudes, ou de como ser uma boa pessoa, não no sentido de uma ética de obrigações e de normas (ou de como ser uma pessoa obediente, ou, no máximo, um bom cidadão).

Tati apresenta essa tese pelo contraste entre a forma de vida dos pais do pequeno Gérard, e das pessoas que os rodeiam (vizinhos, visitas, colegas), por um lado, e a forma de vida de Monsieur Hulot, o tio de Gérard, e das pessoas que o rodeiam

(gente do povo, pessoas simples, trabalhadores), pelo outro. De um lado, encontramos pessoas que dão uma enorme importância ao dinheiro, à posição social, às aparências de progresso e modernidade, à limpeza, à correção formal, à elegância no vestir e ao comportamento, à cortesia, ao fato de ocupar um lugar na sociedade, à prudência, à sensatez e à estabilidade. Do outro, o tio Hulot é precisamente tudo o contrário: atrapalhado, infantil, espontâneo, afetivo, vive imerso no mundo barulhento do mercado público e os cortiços superpovoados, é desligado, bondoso, dá importância às pequenas coisas da vida (regressa a casa somente para mudar de posição um vidro cujo reflexo faz o passarinho da vizinha cantar), não tem qualquer anseio de progresso social nem a mínima idéia da sua inserção na sociedade, veste inadequadamente (uma velha capa e um desnecessário guarda-chuvas), anda de bicicleta no meio do trânsito geometrizado, é permissivo, temeroso da ordem social que nem controla nem compreende, mas da forma em que um rapazinho temeria difusamente a reação da sociedade, após ter quebrado uma vidraça.

O pequeno Gérard é a ponte entre esses dois conjuntos de valores: ele mora com os pais, representantes dos valores mencionados em primeiro lugar, mas sai continuamente com seu tio, irmão da mãe, embora o pai ache que esse tio “é uma má influência para o menino”. Um bom ponto de partida para tentar mostrar a assertividade de *Meu tio* é, pois, o pequeno Gérard, um elemento sobrecarregado de conceitos-imagem. O menino é mostrado infeliz quando está em casa, literalmente encurralado por regras, limpeza e solidão, e intensamente feliz e livre quando está na rua com o tio, transgredindo aquelas regras. O contraste mostra-se, por exemplo, entre o ovo superesterilizado que a mãe lhe prepara, e que o menino ignora, e os imundos sanduiches preparados na rua, nas piores condições de higiene, e que o pequeno Gérard devora avidamente. Ou entre a sua indiferença diante do bonito e caro trenzinho que seu pai executivo lhe compra e a esfuziante alegria pelo simples bonequinho de papel feito com tesoura pelo tio.

As suas saídas com Hulot estão sempre cheias de confusão e travessura, permitidas pela atabalhoada liberalidade do tio (na verdade, uma criança grande), enquanto as permanências na enorme e ultramoderna casa paterna estão sempre marcadas pelo desagrado (a insuportável vizinha que se surpreende ao ver como ele cresceu) ou a solidão (o menino buscando a mãe guiado pelo barulho do aspirador, mas percebendo, ao chegar, que é só o aspirador que está funcionando automaticamente, sem a mãe). Do outro lado, a cálida mão do tio, que se tende para trás confiante e sem afetações, contrasta com a escassa diferença com que a mãe recebe o cachorrinho e o filho que chegam sujos da rua, e são alçados do pescoço com repugnância e levados para o banho.

Na última parte do filme, o contraste é de novo acentuado na noite artificial e custosa na qual os pais de Gérard festejam seu aniversário de casados, e a noite festiva e popular que tio e sobrinho passam a bordo de uma carroça cheia de personagens variados, dentro de uma situação divertida e amena. A relação com o dinheiro é marcada pelo contraste entre o violinista do caro restaurante onde jantam os pais de Gérard, que toca por gorjeta, e a recusa de pagamento por parte do condutor da carroça na qual Hulot e Gérard regressam para casa. Mostram-se, desta feita, duas formas de vida, uma cuja gratificação é interna, outra que nunca parece bem paga.

Todos esses elementos mostram que a maneira de apresentar as coisas, o método de contraste, através do uso do personagem-ponte do menino Gérard, possui uma forte assertividade: *uma dessas formas de vida está sendo rejeitada e a outra elogiada e recomendada*. Não estão sendo simplesmente “mostradas”. A imagem não é neutra, escolhe um setor do real e rejeita outros, tal como o faz a proposição escrita. As formas de vida postas em situação de contraste não são apenas iconicamente mostradas, sem comentários ou posicionamentos.

Para captar a assertividade de *Meu tio*, é fundamental lembrar que se trata de uma comédia poética. A forma de vida que está sendo criticada é apresentada em todo seu ridículo, espe-

cialmente nos instantes em que foca a casa dos pais de Gérard, com todos seus artifícios e restrições, particularmente a fonte em forma de peixe, que serve para classificar o nível social dos visitantes e que, sintomaticamente, o tio estraga com suas indescritíveis torpezas. No final do filme, já se mostra ao casal literalmente enlouquecido pelos seus próprios mecanismos de conforto. Uma das principais fontes de comicidade do filme consiste precisamente na total disfuncionalidade daquelas vidas aparentemente “felizes”, abrigadas por todo o conforto imaginável, e, ao mesmo tempo, totalmente desesperadas. Ao contrário, a poeticidade da “vida boa” de Hulot e seu mundo simples e sem regras mostra situações *engraçadas*, mas jamais *ridículas*, por estarem profundamente motivadas pela vida real, ordinária e espontânea das pessoas (em formas de vida nas quais, como diria Wittgenstein, a linguagem está trabalhando, em vez de folgar).

No contraste entre o engraçado e o ridículo, a calma e o nervosismo, a liberdade e as imposições socioeconômicas, os valores parecem claramente definidos por Tati. Sabe-se perfeitamente, pelas “frases” do filme, de que lado estão a verdade e a virtude, e de que lado não estão. O filme é rigorosamente bipolar. A última prova disso está apresentada no fim, quando se sugere, após a partida do tio, que o pai do pequeno Gérard iniciará, a partir de agora, um processo de transformação, precisamente quando ele começa a adotar algumas das características do tio Hulot, que acaba de partir. Como se os “bons valores” estivessem no ar, e pudessem ser animados por diferentes personagens, mas mantendo-se os mesmos. A vida do menino poderá começar a melhorar pois os valores da “vida boa” continuam vigorando sem a presença do tio, agora na pessoa de seu pai que, até então, vivia “uma vida falsa”.

Meu tio é o desenvolvimento em imagens dos conceitos anti-téticos “vida boa”, “vida falsa”, das relações entre ethos e felicidade, dentro de uma denúncia poética da alienação pelos mecanismos da vida moderna, pseudoconfortável e humanamente opaca. Para sustentar tal tese, não foi necessário proferir muitas pa-

lavras. Tudo foi mostrado, mas por meio de uma complexa mediação de seleções, exclusões e acentuações. É claro que coloquei aqui as teses imagéticas do filme em palavras, mas estas nunca são o filme mesmo. As teses filosóficas de um filme são afirmadas *estritamente em seus próprios termos*, e vividas num tom afetivo que se perde na escrita analítica. Neste sentido, um filme nunca pode ser *dito*, mesmo que seja exaustivamente “resumido”: seu caráter logopático o impede internamente.

Os conceitos relevantes de *Meu tio* (“vida boa”, “vida falsa”) não surgem exclusivamente do afeto, assim como não surgiriam somente de idéias, mas de uma composição entre ambos contida na imagem (em seu sentido amplo). As situações nas quais se conectam os conceitos se apossam de um conteúdo e o afetivizam numa certa direção. Às vezes, o cinema fez isso quase que diluindo o conteúdo representativo (por exemplo, nos filmes de Alain Resnais). Por outro lado, a filosofia escrita tem feito o contrário: as proposições em que os conceitos se conectam tentam omitir a afetividade, intelectualizando-a numa certa direção. *Meu tio* mantém uma tensão esclarecedora entre esses dois componentes, seu impacto imagético é tremendo e seu conteúdo lógico claramente exposto. Mas, de qualquer forma, seja em filmes fortemente narrativos, seja em filmes “diluídos”, seja em filosofias afetivas (Kierkegaard), ou em outras fortemente intelectualizadas (Carnap), a logopatia está presente.

Deve-se entender que a assertividade das imagens não exclui o particular nem o fictício (nem o fantástico nem o impossível): haverá um regresso enriquecido ao universal, uma vez que os conceitos se tenham desenvolvido em situações particulares. Ao contrário do realismo tenso e comprometido dos conceitos-*idéia* (conceitos gerados num *medium* proposicional), os conceitos-imagem não temem trazer a sua verdade desde o mais extraordinário e implausível, debilitando as idealizações elevadas e forçando os limites de sua compreensibilidade. Ao mesmo tempo, o conceito está dramatizado: a “vida boa” compraz e faz rir, a “vida falsa” desperta compaixão e move para a captação do ridículo; a crueldade horroriza, o cinismo amedronta

etc. Perdas e recuperações existem, apenas somente narradas ou apontadas. Mas a nossa compreensão do que seja uma “vida boa” e uma “vida falsa” será mais clara que antes, e a nossa sensibilidade para essas questões poderá ter-se tornado mais aguda, mais do que a de quem não foi sacudido pela imagem.

Dois filmes podem enfrentar-se ao tratar do mesmo assunto com diferentes acentos e seleções, utilizando a logopatia de formas diversas, fazendo diferentes conexões logos-pathos. (Pensem, por exemplo, em dois filmes sobre a guerra do Vietnã, como *O franco-atirador* (Michael Cimino) e *Amargo regresso* (Hal Ashby), ambos de 1978. Mas os dois erguem pretensões de verdade, no sentido de tentar sensibilizar a imagem em certa direção, para que ela forneça a dimensão mais favorável do que se pretende mostrar. Certamente, poderemos nos emocionar sem aceitarmos as teses imagéticas do filme. Poderemos assimilar as imagens de *A vida é bela* (Roberto Benigni, 1998) e sentir todo seu tremendo impacto, sem, por isso, aceitar a tese otimista do filme (ver mais adiante, Parte II). O impacto emocional participa da seleção, ou seja, da particular assertividade do filme, daquilo que se deixa de lado, e de tudo o que se decide incluir.

O sentido do logopático reside em que tanto o elemento lógico quanto o emocional devem estar presentes e interagir, mas isso não significa que ao emocionar-nos aceitamos a tese imagética do filme. Poderíamos tê-la aceito apenas com o afeto, mas ainda deverá articular-se esse afeto com o conteúdo lógico que o mesmo pretendia afetivizar. Existem realidades às quais temos melhor acesso pelo auxílio de algum impacto emocional, mas uma vez que se teve o acesso e se compreende do que se trata, pode perfeitamente rejeitar-se. Podemos emocionarmo-nos diante de um filme otimista e seguidamente criticar seu otimismo.

Alguém sempre poderia replicar: “Não existe assertividade em *Meu tio*, já que existem outros filmes nos quais a tecnologia é mostrada como boa. Isso não ‘refuta’ aquilo que o filme de Tati afirma a respeito dela”. Ou podem existir filmes em que se mostrem os valores das pessoas simples como perigosos e poli-

ticamente ingênuos. Em que sentido, portanto, poderia dizer-se que o que aquele filme apresenta pode ser “verdadeiro” ou “falso”, ou pretender universalidade? Mas as mesmas questões podem colocar-se no caso da linguagem escrita. Nietzsche e Gabriel Marcel apresentam duas visões antagônicas sobre a moral cristã, acentuam diferentes aspectos da mesma etc. Quem tem razão? Refutou Nietzsche a moral cristã? Não se pode dizer, em filosofia, que alguma idéia ou teoria estejam definitivamente enterradas. (Os “mortos” da filosofia resistem a morrer, como o recalcitrante morto de *Gosto de sangue*, dos irmãos Cohen). Isto não é diferente quando mudamos a linguagem da exposição (da escrita para a imagética) pois parece algo vinculado com a natureza mesma da análise de conceitos, com a questão básica de a filosofia não lidar com fatos, mas com conceitos sempre reformuláveis. O que temos não são proposições ou imagens verdadeiras, mas proposições e imagens com pretensões, muitas vezes frustradas, de verdade.

Os estudos sobre filosofia e cinema permitiram voltar à filosofia com uma consciência mais forte do caráter aberto e inconclusivo da reflexão. A tão alegada “argumentatividade” da filosofia, a idéia de ser possível “provar” teses em filosofia com “argumentos sólidos”, perde força ao concebê-la de maneira que não sejam tão rígidos os limites entre diferentes linguagens expositivas de conceitos. Esses estudos serviram para melhor visualizar a má consciência da filosofia, seu disfarce mal vestido de “ciência fundamental”, a sistemática ocultação de suas escolhas afetivas, de suas preferências nunca expostas. Cada vez que a filosofia, em contraste com o cinema, tentou destacar-se como “argumentativa” e “puramente racional”, as pretensões assertivas de ambas se aproximaram — como a logopatia, clara no cinema, acompanha sempre a atividade filosófica, embora existam formas de filosofar que pretendam excluir o elemento pático (de páthos), fazendo esforços para deixá-lo de lado, e que, ao fazê-lo, o reconhecem como elemento articulador do pensamento.

Neste sentido, o pensamento cinematográfico não trouxe nada de radicalmente novo, mas acabou manifestando uma

componente sempre presente em qualquer tipo de pensamento. Na época em que escrevi meu livro, eu estava preocupado em mostrar como o cinema podia ser filosófico. Atualmente, me interessa mais por aquilo que o cinema pode ter mostrado acerca da natureza da filosofia.

Excursus sobre Deleuze

A minha tese da assertividade e caráter cognitivo do cinema depende, de maneira evidente, de um sistema de criação de conceitos, entre outros do próprio conceito de “conceito”. Não é uma tese absoluta. Depende, como qualquer outra tese filosófica, de uma estratégia. Creio, numa linha deleuziana, que em filosofia podemos criar conceitos. Mas não poderemos dizer que chegamos aos conceitos “corretos” em termos absolutos. Desta maneira, considero que o que Deleuze fez em seus conhecidos estudos sobre cinema e filosofia é uma maneira de entender os conceitos, uma maneira diferente da que eu tentei aqui (e em meu livro *Cine: 100 anos de filosofia*) apresentar. Deixo de lado todas as minhas outras desavenças com os livros de Deleuze sobre cinema (a arbitrariedade na distinção imagem-movimento/ imagem-tempo, a arbitrariedade na distinção cinema clássico/ cinema moderno, seu método de análise tão pouco analítico — tão francês! —, sua multiplicidade categorial nem sempre bem justificada, sua noção estreita de “afetividade” e seu jargão frequentemente incompreensível, o que me leva a preferir, na reflexão sobre arte, cinema e filosofia, pensadores analíticos como Nelson Goodman e Stanley Cavell). O que me interessa aqui é tão-somente a questão dos conceitos.

Deleuze sustenta que o cinema pensa, *não com conceitos*, mas com uma outra coisa (que ele chama “perceptos” e “afetos”), enquanto eu creio que o cinema pensa *com conceitos*, como a filosofia. Eu creio não haver uma diferença de natureza entre cinema e filosofia (ou entre arte em geral e filosofia) no que se refere à reflexão sobre o real: ambos utilizam, como foi

visto, conceitos logopáticos, uma confluência de intelecto e afeto em diferentes proporções e modalidades, mediados pelas particularidades de suas próprias técnicas expressivas (para não falar em “linguagens”). A minha noção de conceito-imagem nega-se radicalmente a fazer a diferença nítida entre conceitos, por um lado, e perceptos e afetos, por outro.

Escutemos, ao contrário, Deleuze: “*A exclusividade da criação de conceitos assegura à filosofia uma função, mas não lhe dá nenhuma proeminência, nenhum privilégio, pois há outras maneiras de pensar e de criar, outros modos de ideação que não têm de passar por conceitos, como o pensamento científico*”.⁴ “*A diferença entre os personagens conceituais e as figuras estéticas consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e de perceptos. (...) A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos*”.⁵

Deleuze chega a admitir cruzamentos, como no caso do *Don Juan* de Kierkegaard e o *Zaratustra* de Nietzsche, que passam dos perceptos aos conceitos, ou os escritores filósofos mencionados por Michel Guérin. Mas, para Deleuze: “(...) são gênios híbridos, que não apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todos os recursos de seu ‘atletismo’ para instalar-se na própria diferença, acrobatas esquarterjados num malabarismo perpétuo” (p. 89-90). “*Os três pensamentos [arte, ciência, filosofia] se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação*”.⁶

Em sua própria estratégia de definição, Deleuze dispõe tudo para excluir o conceptualismo da arte. Ele acentua nela toda a sua dimensão de sensações depuradas, mostrando, por exemplo, o *Moby Dick* de Melville ou a *senhora Dalloway* de Virginia

⁴ DELEUZE G., GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*, p. 17.

⁵ Idem, p. 88-8.

⁶ Idem, p. 255.

Woolf como construções ou pensamentos perceptuais que fazem explodir o habitualmente *vivível*. Ele apresenta assim os artistas como exploradores de experiências extraordinárias, porém sem constituir conceitos. A arte constrói monumentos, mas não estrutura eventos, como o fazem os conceitos da filosofia. Os artistas são criadores de afetos, alguns destes inominados (Proust, por exemplo, inventa algo que não é ciúme, que não é inveja, que não se pode classificar entre os afetos conhecidos).

Deleuze deixa as obras de arte no nível das organizações sensíveis, como o faz a filosofia tradicional, o que é uma opção *perfeitamente viável*. Mas é curioso que um pensador tão ousado como ele acabe preservando, em seu pensamento, as distinções tradicionais entre arte, ciência e filosofia. Ele diz que a filosofia não ostenta privilégios sobre as outras duas, entretanto, atribui à filosofia uma função inalienável. Na minha concepção, a filosofia não tem nem sequer esse privilégio. Há em Deleuze um grande esforço em tornar possível a distinção nítida entre tais atividades e, por outro lado, em bloquear a sua aproximação. É desse modo que ele cria seus conceitos — inclusive o próprio conceito de “conceito” — e não há nenhuma objeção a isso. Um filósofo tem o direito que Deleuze se dá. Apenas quero reivindicar esse mesmo direito para meu trabalho em cinema e filosofia. Pois na própria linha deleuziana, há muitas outras direções possíveis no plano da criação de conceitos, e eu quis propor uma alternativa.

Tem algum sentido perguntar qual é a concepção *correta* de conceitos no cinema? Segundo a própria concepção deleuziana de filosofia — que neste ponto se superpõe à minha — as coisas não têm que ser necessariamente como Deleuze as coloca. A distinção nítida entre conceitos e perceptos é tão plausível e arbitrária quanto a distinção entre imagem-tempo e imagem-movimento, ou entre cinema clássico e cinema moderno. Eu proponho uma visão das coisas em que estas distinções não são feitas, e apresento meus argumentos e intuições em favor das minhas propostas. Mas, como Deleuze já o diz tão bem, não vale a pena discutir: “(...) o filósofo tem muito pouco prazer em

*discutir. (...) As discussões, o mínimo que se pode dizer, é que elas não fariam avançar o trabalho, já que os interlocutores nunca falam da mesma coisa. (...) A comunicação vem sempre cedo demais ou tarde demais, e a conversação está sempre em excesso, com relação a criar. (...) quando um filósofo critica outro, é a partir de problemas e de um plano que não eram aqueles do outro (...) Criticar é somente constatar que um conceito se esvanece, perde seus componentes ou adquire outros novos que o transformam, quando é mergulhado em um novo meio (...) A filosofia tem horror a discussões. Ela tem mais que fazer. O debate lhe é insuportável (...)”*⁷

Em nenhum momento sustento que os conceitos devam ser concebidos como eu os concebo: apenas me mantenho (metafilosoficamente) cauteloso diante da exclusão de qualquer alternativa⁸. A discussão acerca de se o cinema cria ou não conceitos é, como Deleuze o afirma, perfeitamente inútil se não se aclaram quais são os problemas vinculados com uma ou outra concepção dos conceitos: o cinema poderá ou não criá-los de acordo com o tipo de criação que decidamos levar em conta.

Deleuze critica bem aqueles que o criticam sem criar, seus críticos puros. Aqueles que o criticam criando, ao contrário, terão simplesmente modificado os conceitos que criticam (nesse caso, os conceitos como Deleuze os concebe). Espero ter feito isso em meu livro *Cine: 100 años de filosofía* e no presente livro: não apresentar críticas que não surjam da própria criação.

3. Algumas réplicas a comentários sobre *Cine: 100 años de filosofía*. Acerca de “filosofia no toilette”. Os cineastas não são professores

Meu livro de 99 escandalizou bastante. Inclusive, escandalizou também aos rebeldes, como Thomas Abraham, o filósofo de

⁷ Idem, p. 41-42.

⁸ Cf. meu livro *Margens das filosofias da linguagem, Parte IV. Questões metafilosóficas* (ver bibliografia).

Buenos Aires. Em geral, tenho o mérito de fazer com que os rebeldes profiram declarações acadêmicas⁹, como que “*não se devem misturar as coisas*”, ou que “*quando o filósofo francês Gilles Deleuze fala sobre cinema o faz como filósofo, e fala desde a filosofia*”, com o que Abraham identifica claramente filosofia com filosofia escrita tradicional, aquela que a academia cultiva, e que ele criticara em outras ocasiões. Ele ratifica mais tarde essa visão acadêmica tradicional: “*(...) um filósofo é um pensador que utiliza a tradição filosófica para pensar. Essa é a diferença*”. Por último, há um argumento “político”: “*Ficou pouco terreno para a filosofia, um pequeno lote, que não se pode permitir que venham ocupá-lo outros como Steven Spielberg, que possuem enormes territórios*”¹⁰

Isto significa que se um pensador descobre alguma coisa mediante a sua reflexão, mas percebe que a mesma poderia favorecer aos imperialistas norte-americanos, ele deveria retirar a sua idéia. Não é assim como eu prefiro pensar.

Quase sempre os jornalistas que me entrevistavam ficavam perplexos com as combinações que eu fazia entre veneráveis figuras filosóficas e comercializados diretores de cinema (como Spielberg e Clint Eastwood). Esse deslocamento da filosofia de Abdera para Hollywood não satisfazia. Os “casamentos” que mais chamaram a atenção foram os de Hitchcock com Descartes, Heidegger com Antonioni e Clint Eastwood com Nietzsche. Eu quero tentar aqui esclarecer o sentido destas uniões, em que sentido um diretor de cinema pode ser filósofo, mesmo quando não se o proponha, mesmo quando ele possa rir quando escuta que o chamam filósofo. Muitas vezes vê-se como um desacato a aproximação de grandes pensadores a comerciantes do entretenimento. A discreta nobreza da filosofia se estremece no contato com exposições de massa. É o que foi chamado, em alguns artigos, “filosofia no toilette”, o rebaixamento da filosofia por meio de vulgarizações.

⁹ Cf. meu artigo “Por qué no agrado a los rebeldes”. (Ver bibliografía).

¹⁰ No jornal *Ambito Financiero*. Sección “Ámbito de los Libros”, 16 de junio de 1999, Buenos Aires.

Buenos Aires. Em geral, tenho o mérito de fazer com que os rebeldes profiram declarações acadêmicas⁹, como que “*não se devem misturar as coisas*”, ou que “*quando o filósofo francês Gilles Deleuze fala sobre cinema o faz como filósofo, e fala desde a filosofia*”, com o que Abraham identifica claramente filosofia com filosofia escrita tradicional, aquela que a academia cultiva, e que ele criticara em outras ocasiões. Ele ratifica mais tarde essa visão acadêmica tradicional: “*(...) um filósofo é um pensador que utiliza a tradição filosófica para pensar. Essa é a diferença*”. Por último, há um argumento “político”: “*Ficou pouco terreno para a filosofia, um pequeno lote, que não se pode permitir que venham ocupá-lo outros como Steven Spielberg, que possuem enormes territórios*”.¹⁰

Isto significa que se um pensador descobre alguma coisa mediante a sua reflexão, mas percebe que a mesma poderia favorecer aos imperialistas norte-americanos, ele deveria retirar a sua idéia. Não é assim como eu prefiro pensar.

Quase sempre os jornalistas que me entrevistavam ficavam perplexos com as combinações que eu fazia entre veneráveis figuras filosóficas e comercializados diretores de cinema (como Spielberg e Clint Eastwood). Esse deslocamento da filosofia de Abdera para Hollywood não satisfazia. Os “casamentos” que mais chamaram a atenção foram os de Hitchcock com Descartes, Heidegger com Antonioni e Clint Eastwood com Nietzsche. Eu quero tentar aqui esclarecer o sentido destas uniões, em que sentido um diretor de cinema pode ser filósofo, mesmo quando não se o proponha, mesmo quando ele possa rir quando escuta que o chamam filósofo. Muitas vezes vê-se como um desacato a aproximação de grandes pensadores a comerciantes do entretenimento. A discreta nobreza da filosofia se estremece no contato com exposições de massa. É o que foi chamado, em alguns artigos, “filosofia no toilette”, o rebaixamento da filosofia por meio de vulgarizações.

⁹ Cf. meu artigo “Por qué no agrado a los rebeldes”. (Ver bibliografía).

¹⁰ No jornal *Ambito Financiero*. Sección “Ámbito de los Libros”, 16 de junio de 1999, Buenos Aires.

Eu não sei se alguém na Espanha, ou em algum outro país hispano-americano, ou na Itália¹¹ disse que meu livro seria um exemplo de “filosofia no toilette”, mas, por via das dúvidas, me proponho a defendê-lo aqui de uma tal (possível) acusação. A acusação de “vulgarização da filosofia” é tipicamente um clamor acadêmico. A filosofia como forma de vida não se preocupa muito com essas curvas do reconhecimento. Numa perspectiva vital, vulgarizar-se, no sentido de misturar-se com todo tipo de personalidades e caracteres, é uma das suas mais prováveis vicissitudes. A Academia, pelo contrário, supõe que quem pensa deve fazê-lo profissionalmente, devidamente “habilitado”. A minha própria concepção da filosofia não é acadêmica neste sentido, mas uma concepção vital, que tentarei explicar em poucas palavras.

Entendo o filosofar como a maneira fundamental de instalação do homem no mundo, uma maneira insegura, temerosa, ignorante, insatisfeita, desejante, incompleta e sofredora. Filosofar é o próprio clamor da finitude, em qualquer nível em que isso se manifeste. Originariamente, somos todos filósofos pelo fato de sermos, na peculiar forma humana de ser, seres mortais, desamparados, ignorantes, indagadores, ameaçados, inseguros e infelizes, jogados num mundo inóspito. O caráter filosofante não se adquire mediante a apropriação dos tecnicismos do pensamento, mas com o próprio ser no mundo se refletido com radicalidade. A filosofia profissional potencializou os meios de indagação reflexiva e, em certa forma, os tornou mais apurados do ponto de vista de sua tecnicidade instrumental. Também os transformou num poderoso mecanismo de dominação.

Mas a filosofia profissional não criou coisa alguma, simplesmente processou a finitude de uma maneira particular, e particularmente objetificante. O desamparo e a finitude ficaram como ocultos ou disfarçados embaixo das formas competentes do filosofar profissionalizado (tanto na filosofia analítica quan-

¹¹ Meu livro ganhou rapidamente uma tradução ao italiano pela Mondadori (Ver bibliografia).

to, por exemplo, nos estudos dos “especialistas em Nietzsche”). A fragilidade intrínseca a todo filosofar (e a todo viver) fica camuflada embaixo de uma maneira aparentemente firme, segura e técnica de tecer pensamentos e construir argumentos. Mas o filosofar não consegue, nem mesmo assim, esconder seu desamparo original. Pensar, indagar e indagar-se não são coisas que os homens façam por opção, mas aquilo para o qual são impulsionados pelo simples fato de *ser*.

Filosofar não é uma forma de vida entre outras, mas a forma humana de viver, ainda daqueles que nunca leram os “grandes filósofos”, nem tiveram qualquer contato com a “tradição filosófica”, mesmo a daqueles que nem sabem nem entendem o significado da palavra “filosofia”. A inserção humana no mundo é sempre reflexiva, mesmo que o seja no nível mais elementar e primário, mesmo que se exprima nas linguagens mais primitivas e balbuciantes. Trata-se de um tipo de saber, mas de um saber que tenta satisfazer-nos em nosso ser, em nosso *ter surgido*, e não apenas em nossas necessidades intramundanas. Na filosofia não se trata de adquirir mais informações. Ao contrário, de certa forma, filosofar é uma maneira de desinformar-se, de descartar informações, de virar-se com o que já se tem, de fazer reflexões mínimas e fundamentais, sem deixar-se enganar ou desorientar pelo excesso de dados. Em filosofia, não se trata de “saber mais”, mas de “ser mais”, através de uma indagação sobre o mundo.

Entender a caracterização básica do filosofar em termos profissionais é tão absurdo quanto entender a vida humana mesma, enquanto *ter surgido*, em termos profissionais, quanto conceber a vida como profissão, pretender ser um ser humano profissional, como dizer que se nasceu profissionalmente. Não existe uma profissão do estar aí. A filosofia não consiste primordialmente em algum conjunto de conhecimentos acumulados ao longo do tempo, nem na organização sóciopolítica institucional de tais conhecimentos.

Desaparecida a raça humana, se outros seres não humanos (suponhamo-los não finitos e, portanto, não necessitados de

filosofia) visitassem a Terra despovoada e encontrassem arquivos com obras de filósofos e com muitos comentários sobre aqueles, esses seres não terão acesso, por essa via, ao filosofar, nem saberão o que foi a filosofia no planeta Terra, pois o filosofar é um tipo de inserção no ser que terá desaparecido junto com os seres humanos, e disso não haverá registro.

Desta concepção existencial do filosofar podemos voltar à questão das relações entre cinema e filosofia, como pretendi pensá-las neste setor da minha atividade filosófica.¹² Se filosofar é entendido como um modo de inserção no mundo, como uma vivência desamparada e interrogadora, nada além de preconceitos exclui a reflexão sobre vida, morte, conhecimento, linguagem, justiça e violência de outros *media* expressivos situados fora da “tradição filosófica”, de Tales a Wittgenstein. O tecido existencial da atitude filosófica perante o mundo não está composto, de maneira específica ou excludente, de palavras, nem está particularmente ligado à relação de pensadores oficiais dentro de uma história consagrada. A linguagem com a qual o homem escolha exprimir seu espanto perante o mundo ainda poderá modificar-se notavelmente ao longo de futuros desenvolvimentos das técnicas da imagem.

Outras críticas que foram apresentadas (não diretamente vinculadas com a “filosofia no toilette”) me preocuparam mais, porque me pareciam mal entender a relação que eu tentava estabelecer entre cinema e pensamento. Por exemplo, um jornalista argentino disse que eu sustentava que “(...) *Clint Eastwood levou à tela as idéias sobre o poder de Nietzsche*”, ou que “(...) *o Polanski de O bebê de Rosemary se entende desde a Summa theologica de Santo Tomás*”. Mas, precisamente, isso leva para um tipo de análise comparativa (e competitiva) entre diferentes meios expressivos, análise que parece inócua na medida em que

¹² A inserção de meus estudos cine-filosóficos no conjunto de minha obra está explicada no *Diário de um filósofo no Brasil*, na qual elas encontram mais inteligibilidade. Também na minha página: www.unb.br/ih/fil/cabrera

a única coisa que daí se obteria seriam as diferentes maneiras de conceber e efetivar a assertividade do cinema ou da filosofia. Não se trata, portanto, de levar Santo Tomás (ou Marx, como queria Eisenstein) para a tela, nem de entender um filme a partir das idéias de um filósofo. No livro é dito claramente, já em seu prefácio, que se trata de uma introdução à filosofia através de problemas, não de filósofos, e que os filósofos citados são apenas representantes, dentro da história oficial da filosofia, das problemáticas debatidas. Clint Eastwood não “leva” nem “traz” nada da filosofia. Se tivesse feito algo desse tipo, ele não estaria pensando cinematograficamente, mas apenas transcrevendo alguma coisa prévia. Ele deveria, igualmente, conhecer a história da filosofia, algo que, certamente, não conhece (talvez esteja mais interessado em armas e cavalos).

O pensamento imagético desenvolve-se de maneira selvagem, a partir de um *medium* expressivo particular, assim como já o fizeram os filósofos da escrita. É isso o que eles têm de comum, a possibilidade de pensar o mundo a partir de suas próprias linguagens e possibilidades expressivas, por mais diferentes, e inclusive intraduzíveis umas às outras que as mesmas possam ser. Não se trata, pois, de “transcrição”, até tal ponto que eu digo no livro que muitas vezes as soluções oferecidas pelos cineastas para certos problemas contradizem as oferecidas pelos filósofos escritos. (Digo, por exemplo, que se Jeffries, o protagonista de *A janela indiscreta*, de Hitchcock, fosse um cartesiano, ele nunca descobriria o seu vizinho assassino).

Por outro lado, eu nunca atribuo concepções filosóficas conscientes aos cineastas: isso levaria a falsidades factuais. Eu analiso filmes do ponto de vista filosófico; por conseguinte, o filósofo sou eu, não os diretores ou atores analisados, deixando de lado algumas frases irônicas ou literárias (como “a professora Emma Thompson” ou “o filósofo David Cronenberg”). Eu suponho que o leitor não está lendo as minhas frases avulsas, mas tentando percorrer o sentido do livro todo, capítulo por capítulo. Em nenhum momento estava eu a sugerir que a Universidade de Cambridge devia convidar Spielberg como profes-

sor visitante. Os cineastas não são professores, mas filósofos. Portanto, eles se dão o direito de abordar as mesmas questões abordadas pelos filósofos escritos, o que não os habilita a competir com eles no terreno acadêmico. O grêmio dos filósofos profissionais não deveria sentir-se ameaçado por cineastas e literatos. Um filósofo, em qualquer uma das formas que consiga assumir, jamais poderá constituir perigo algum para um profissional acadêmico da filosofia, simplesmente porque pertencem a diferentes âmbitos de atuação, porque respiram ares diferentes, porque o que vivifica um pode asfixiar o outro.

O que eu tentei fazer não foi, portanto, reencontrar no cinema os conceitos filosóficos da filosofia escrita, nem tentei esclarecer filosoficamente a natureza do cinema. Tentei mostrar, ao contrário, uma tese nem filosófica nem cinematográfica, mas metafilosófica: que aquelas idéias admitem tratamentos conceptuais alternativos, dos que os próprios filósofos (“logopáticos”) já tomaram consciência, e que a preferência por um estilo ou outro é circunstancial.

A partir de todas essas réplicas, podemos agora começar a entender de que tipo são os “casamentos” tentados entre filósofos e cineastas em meu livro, que tipo de uniões eles tentam manter, se se trata de casamentos puramente formais ou de relações que, de alguma maneira, se consumam. Se não se pretende “explicar” Descartes mediante Hitchcock, nem Antonioni por Heidegger, mas de trazer à tona dois meios expressivos diferentes sem forçar análises comparativas, de que tipo de relação se trata afinal? Há entre cineastas e filósofos tão-somente um amor virtuoso, ou buscam a consumação? Deitam-se ou preferem olhar? São perversos? E se o são, as suas perversidades se equivalem, ou cada um deles prefere observar a perversidade do outro (exercida, talvez, contra uma outra pessoa, nós, os “espectadores”)?

Muitos dos acadêmicos que excluem Spielberg e Polanski da filosofia são os mesmos que excluem Kierkegaard e Nietzsche da filosofia. Se a filosofia pode ser desenvolvida através de imagens, é óbvio que tal filosofia não é aquela necessariamente

identificada com uma certa tradição. Então, quais são afinal as relações entre, digamos, Nietzsche e Clint Eastwood, para tomar um dos exemplos que foram mais chocantes para meus leitores europeus e sul-americanos? Não se trata de as idéias de Nietzsche ficarem mais bem explicadas ou esclarecidas em *Os imperdoáveis*, de tal forma que as pessoas, em vez de ler *Genealogia da moral* possam ver o filme como uma ação substitutiva e proveitosa. Tampouco se trata de o filme de Eastwood dever ser entendido a partir da visão nietzscheana do mundo. As relações entre filmes e problemas filosóficos são perfeitamente contingentes, casuais e evitáveis: podemos muito bem entender Nietzsche sem assistir a *westerns* e podemos assisti-los sem ter de lembrar-se de Nietzsche. Acontece, entretanto, que as problemáticas se tocam: o tema da violência, o heroísmo e a reivindicação simbólica pela vingança estão tratados tanto por Nietzsche quanto por centos de filmes bang-bang [lembrar, como uma sóbria amostra, *Matar ou morrer* (Fred Zinnemann, 1952), *Vera Cruz* (Robert Aldrich, 1954), *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), *Nevada Smith* (Henry Hattaway, 1966) e *Era uma vez no Oeste* (Sérgio Leone, 1968)]. Eastwood e Nietzsche são dois seres humanos preocupados, de maneiras muito diferentes, com os mesmos problemas, e extremamente competentes no manejo de certos meios expressivos (linguagem escrita, câmera, enquadramentos, aforismos). Nenhum deles precisa “transcrever” o outro, não são as idéias de Nietzsche as que Eastwood filma, nem as imagens de Eastwood as que Nietzsche, *avant la lettre*, teria de se referir. Ambos mergulham nos mesmos problemas, o que mostra que eles estão apenas contingentemente vinculados com alguma específica “tradição”. Esses problemas estão interna e essencialmente vinculados por uma palpitação e uma sensibilidade problemática ao alcance de qualquer humano que simplesmente se põe a pensar, com os instrumentos que tiver em suas mãos.

Claro que quando o tratamento escrito e imagético das mesmas questões acontece, é possível fazer comparações, também perfeitamente contingentes, entre os resultados obtidos,

como eu mesmo o faço em *Cine: 100 años de filosofía* (por exemplo, quando digo que o cinema proporciona soluções “abertas” aos problemas, ante as tentativas de fechamento dos filósofos escritos). Uma coisa é dizer que Clint Eastwood “leva para a tela as idéias de Nietzsche”, e outra muito diferente que Eastwood e Nietzsche tratam dos mesmos problemas filosóficos, e lhes dão soluções diferentes, o que pode contribuir a posteriori para um mútuo esclarecimento — que poderá ou não ser empreendido — de suas respectivas visões.

Assim, quando Hitchcock se une a Descartes, Heidegger a Antonioni e Nietzsche a Clint Eastwood, seus corpos não se tocam senão através de problemas compartilhados: Hitchcock e Descartes por meio da dúvida, Antonioni e Heidegger pela angústia e pelo tédio, Eastwood e Nietzsche pelo heroísmo. Curioso erotismo derivado em que seres pensantes se vinculam por meio de objetividades abstratas pelas quais, de maneiras diferentes, se sentem atraídos e obcecados. Ao consumir suas uniões proibidas (entre outras coisas, pela Academia de Filosofia), estes filósofos tentam destacar melhor suas particularidades: não pelo fato de terem diferentes concepções sobre a dúvida será que Hitchcock “refute” Descartes. Da mesma forma, *O eclipse* (Antonioni, 1961) não “ratifica” pensamentos heideggerianos sobre a angústia e o tédio apenas porque consiga filmá-los. Nem Eastwood “prova” a possibilidade da derrota dos “escravos da moral” porque consiga filmar a queda do xerife Little Big Daggett. Isso seria como pretender que seus corpos se tocam realmente. O tratamento imagético da dúvida, da angústia ou da vingança, devido a suas peculiaridades, pode levar a acentuar aspectos que a escrita exprime com mais dificuldade, e vice-versa. Nesse curioso encontro erótico *à trois* (um filósofo escrito, um cineasta e um problema filosófico que não pertence a ninguém) não existe qualquer “avaliação de competências”, mas a simples constatação dos problemas filosóficos serem aspectuais, mantendo variadas relações com diferentes formas de sensibilidade.

II

DA POÉTICA NÃO-ARISTOTÉLICA DE HITCHCOCK À LÓGICA NÃO-WITTGENSTEINEANA DE GREENAWAY

1. *Disque m para matar (Dial M For Murder, EUA, Alfred Hitchcock, 1953). A des-aplicação da lógica formal na solução de um enigma*

Todas as atividades humanas (lógica, retórica, poética e, dentro desta, tragédia e comédia) respondem, segundo Aristóteles, a regras. Estas atividades não são aleatórias ou improvisadas. A lógica é guiada pelas regras do silogismo dedutivo, que permitem inferir formalmente uma conclusão a partir dos dados já contidos nas premissas, sem qualquer consideração de conteúdos. A retórica responde às regras do entimema, raciocínios com premissas não explícitas, não totalmente formais, ainda que se apliquem a todos os tipos de assunto, tal qual a lógica. O raciocínio prático — por exemplo, o raciocínio ético — responde a regras diferentes das do raciocínio dedutivo, pois o conteúdo tratado é de natureza diferente, e os fins buscados em cada caso são distintos. Num caso se busca demonstrar, no outro, convencer e persuadir.

O melhor cenário cinematográfico para o exercício da dedução lógica parece ser os filmes policiais, em que foi cometido um assassinato e uma ou mais pessoas devem descobrir quem é o assassino através da articulação entre certas observações e a assim chamada “dedução lógica”. Porém, os filmes policiais nos quais um crime deve ser solucionado através da “lógica” apontam, por vezes, alguns desacordos com a lógica formal, tal como Aristóteles a tinha fundado, e tal como desenvolvida no

século XX. Segundo a lógica formal moderna, de inspiração aristotélica, é perfeitamente possível que de premissas falsas se deduza uma conclusão verdadeira. A verdade ou a falsidade das premissas e da conclusão é irrelevante para a determinação da validade do raciocínio, do ponto de vista estritamente formal. O que nunca deve acontecer, segundo a lógica moderna, é que de premissas verdadeiras se deduzam conclusões falsas. Um detetive, pelo contrário, ficará contrariado caso descubra que uma das premissas de que partira era falsa.

No ponto de vista estrito da lógica, os protagonistas de muitos filmes policiais (detetives, advogados etc., e também os próprios assassinos) não cometem estritamente erros de *lógica* (ou seja, erros *formais*), mas sim erros que acarretam problemas na organização dos conteúdos de suas observações. Neste sentido, os lógicos diriam que está havendo um abuso terminológico no uso habitual do termo “lógica” na vida cotidiana (e nos filmes policiais). Isso nos leva a pensar que para descobrir o autor de um assassinato, é necessário muito mais que lógica e dedução, no sentido aristotélico.

Uma boa amostra desta problemática (a lógica e seus limites) é o filme de Alfred Hitchcock, *Disque M para matar*, em que um homem, Tom Wendice (Ray Milland), planeja o “crime perfeito”, a morte de sua mulher Margot (Grace Kelly). O crime é descoberto principalmente por causa de uma chave, ou melhor dizendo, por causa de várias chaves que se confundem de maneira catastrófica para o assassino. Seu erro básico provém de uma premissa falsa: acreditar que a chave que se encontra no bolso do morto capitão Swann (o assassino frustrado de sua mulher) é a chave do apartamento de Wendice, quando, na verdade, se trata de uma chave que pertencia ao próprio morto. O assassino perfeito, que cuidara tanto de cada detalhe de seu crime, se esquecera de um detalhe crucial: as pessoas, de modo geral, carregam alguma chave em seus bolsos, pelo menos a chave de suas próprias casas, de modo que encontrar um morto *sem nenhuma chave* no bolso é altamente suspeito.

Essa chave estranha ao plano, ao ser trocada de lugar **intencionalmente** (com o objetivo de incriminar a mulher e mandá-la à **força**, uma vez que fracassara o assassinato planejado) alerta os **investigadores**, o jovem Mark Halliday (Robert Cummings), **apaixonado** por Margot, e o reflexivo inspetor Hubbard (John Williams). As deduções “lógicas” encaminhadas para se descobrir a verdade se desencadeiam a partir desses erros iniciais do assassino. O passo inferencial a partir de “Há uma chave no bolso do capitão Swan” à conclusão “Essa chave é a chave de Margot, que ele utilizara para entrar no apartamento” é errado, mas não *formalmente* errado. Faltam informações a Wendice (fundamentalmente a contida na premissa omitida: “O capitão Swan deixou a chave de Margot no mesmo lugar onde estava, na escada da entrada, depois de abrir a porta do apartamento”). Com essa nova premissa, a conclusão errada não se derivaria, e Wendice não teria cometido seu erro fatal. Só que nenhuma destas considerações é puramente formal (ou seja, *lógica*, em sentido moderno). Ainda que se acrescente a nova premissa, o raciocínio continua sendo parcialmente material, na medida em que o acréscimo provém de uma conexão lexical não formalizada. Isto se pode dizer também sobre a totalidade das deduções que levam a concluir que Wendice tentara matar sua mulher contratando um assassino. Vejamos uma amostra desses raciocínios:

1. O assassino entrou pela porta principal, sem violência, ou seja, utilizando uma chave.
2. Existem apenas duas chaves que abrem essa porta, a chave de Wendice e a chave de Margot.
3. O assassino não utilizou a chave de Wendice, porque essa chave estava em poder de Wendice nessa hora.
4. Portanto, o assassino utilizou a chave de Margot.
5. A chave de Margot não estava, como de costume, na bolsa de Margot, e sim foi encontrada escondida embaixo do tapete da escada da entrada.
6. Na bolsa de Margot, foi encontrada outra chave, desconhecida, que não abre a porta do apartamento.

7. Uma das duas: ou Margot abriu a porta para seu próprio assassino (talvez com o intuito de matá-lo devido à chantagem a que o homem a estaria submetendo) ou o assassino pegara a chave da escada da entrada sem que Margot soubesse.
8. Se o assassino a pegara da escada da entrada, ele sabia que ali ela estava, pois a chave não estava visível. Alguém, pois, lhe deu essa informação. Ou a própria Margot (o que é estranho a alguém submetido a chantagem permitir que o chantagista carregue a chave de sua própria casa) ou uma outra pessoa qualquer.
9. Margot não sabia que a chave se encontrava em sua bolsa (com a qual tenta em vão abrir a porta, no experimento crucial do astuto inspetor Hubbard) e tampouco sabia que a sua chave estava em baixo do tapete da escada.
10. Portanto, não foi Margot, e sim alguma outra pessoa, que deixara a chave de Margot debaixo do tapete para que o assassino a pegasse e entrasse no apartamento.
11. Pode-se comprovar que a chave desconhecida que se encontrava na bolsa de Margot, é, na verdade, uma chave que pertencia ao assassino. Se Margot nada sabia dela, outra pessoa a colocara em sua bolsa.
12. Portanto, existe uma pessoa que deixou a chave de Margot debaixo do tapete da escada para que o assassino a utilizasse, e existe uma pessoa que colocara a chave do assassino na bolsa de Margot. Essa pessoa fizera isso porque confundira as chaves, pensando que a chave no bolso do assassino, que na realidade era dele, era a chave de Margot, a qual continuava escondida debaixo do tapete, onde a deixara o assassino imediatamente depois de usá-la para entrar no apartamento. Essa pessoa confundiu as chaves porque pensara que o assassino a guardara em seu bolso após ter entrado, pensando em devolvê-la quando saísse, coisa que não fizera, já que fora morto por Margot.
13. Pode-se comprovar que Wendice sabia que a chave de Margot estava escondida debaixo do tapete da escada, onde

a procura sem duvidar em instante algum, depois de dar-se, tardiamente, conta do engano das chaves.

14. Portanto, Wendice é a pessoa que deixara a chave debaixo do tapete para que o assassino entrasse e matasse a sua mulher.

Este raciocínio não se deixa formalizar, pois contém uma *série* de “saltos” baseados em considerações de conteúdo. (Para **melhor** dizer: é sempre possível acrescentar as premissas ausentes para obter um raciocínio *pro forma*, mas para acrescentá-las precisa-se previamente fazer certas conexões de conteúdo¹). Por exemplo, sabemos que existe uma outra pessoa, que não Margot, que colocara a chave dela na escada, porém não dispomos de qualquer passo formal que nos assegure que essa pessoa seja *a mesma* que deixara entrar o assassino. Poderia tratar-se de duas pessoas diferentes, só que esta suposição é totalmente implausível dentro da situação do crime.

Igualmente, a passagem da certeza de que existe essa outra pessoa para a conclusão de que essa pessoa *é Wendice* contém um salto formal, uma lacuna recheada de suposições materiais altamente fundamentadas: é difícil imaginar qual outra pessoa, a não ser o marido (favorecido pela herança da mulher, ferido pela infidelidade dela etc.) poderia ser o culpado. Porém nada disso sabemos por passos puramente formais. Não é, pois, primariamente, *a lógica* no sentido aristotélico o que o inspetor Hubbard e Mark Halliday usam para resolver o enigma, mesmo que seus passos inferenciais possam, posteriormente, ser “transcritos” em linguagem puramente lógico-formal. As conclusões obtidas não são totalmente confiáveis sem elementos adicionais de juízo, crenças psicológicas, dúvidas bem fundamentadas, reações, expressões faciais e elementos do contexto.

¹ Se acrescentamos a premissa (Se A então B) ao raciocínio que contém a passagem de A para B, o resultado é um raciocínio formalmente válido (“A, (Se A então B); portanto B”). Mas a premissa acrescida (Se A então B) continua sendo uma conexão não-formal.

O “crime perfeito” não parece fracassar por motivos estritamente *lógicos*, e sim por um conjunto de fatores, não formalizáveis senão a posteriori.

Porém, há um elemento anterior no fracasso do “crime perfeito” de Wendice, além da falsidade de certas premissas, que desencadeiam a série de argumentos materiais: a contingência do mundo. Os crimes (ainda os supostamente “perfeitos”) são desmontados, antes que pelos detetives ou advogados, pela contingência que se manifesta na natureza incontrolável do real. Todos os filmes de Hitchcock, se olhados com cuidado, são a apoteose da demolidora, irritante e irônica contingência do mundo. Em *Disque M para matar*, a contingência prega ao cerebral assassino as seguintes peças: 1) o assassino contratado que iria matar a mulher, acaba sendo morto por ela; 2) isto fora possível porque havia uma tesoura na cena do crime. Antes de sair, o marido insistiu muito para que a mulher terminasse de recortar alguns papéis, e para isso retirou a tesoura da máquina de costura e a colocou na mesa: com isto, o próprio marido, que queria que sua mulher fosse morta, acabou proporcionando-lhe a arma que lhe salvara a vida; 3) o plano previa que o marido lhe telefonasse às onze da noite, mas o relógio do marido pára, e ele perde a hora prevista; 4) quando Wendice vai telefonar, a cabina está ocupada por uma pessoa que não pára de falar. Todas as posições ensaiadas com tanto cuidado, não são aplicadas, tudo tem que ser remanejado.

Mas o importante é que a câmera de Hitchcock atua como cúmplice da contingência do mundo, ao aumentar as incertezas do espectador em lugar de atenuá-las. Quando o assassino entra na casa, a câmera não mostra o que ele faz com a chave utilizada para entrar, ele é mostrado já dentro do apartamento. Da mesma forma, quando o assassino está deixando o lugar e o telefone toca, a câmera vai até o quarto onde Margot está dormindo, e a acompanha até que ela atende, deixando o espectador na incerteza de se o assassino saiu ou não do apartamento. A câmera não resolve a contingência, mas a torna ainda mais complexa; o que mostra é tão fragmentário e inseguro quanto

o próprio decorrer dos acontecimentos. O diretor é, neste caso, um confirmador da contingência, ou mesmo parte dela, em vez de tentar, como o filósofo, controlá-la ou proporcionar-lhe algum sentido.

Um assassino realmente perfeito deveria supor que as pessoas têm em seus bolsos outras chaves, e, de modo geral, que tudo aquilo que está sendo planejado estará sempre situado dentro de um mundo cheio de outros elementos, alheios ao evento relevante, invadido por eles. O “assassino perfeito” comete um grosseiro erro filosófico ao supor que tudo aquilo que aparece na cena do crime deverá ter estrita relevância com ele, e que todo o resto do mundo ficará, por assim dizer, “do lado de fora”. Se existe um crime perfeito, possivelmente tenha êxito... por acaso, ou seja, por algo que contradiz a própria noção de “crime perfeito”.

Este filme pode ver-se como conceito-imagem dos limites da lógica formal na resolução de enigmas, e como uma reflexão cética quanto à possibilidade de controlar o mundo mediante a lógica. As personagens (Wendice, Swan, Margot, Mark e Hubbard) funcionam como conceitos iniciais, definidos de maneira ainda vaga e disposicional. Eles, não obstante, têm que ser colocados em situações (Wendice-faz-proposta-a-Swan, Margot-trai-Wendice, Mark-se-preocupa-com-Margot) e nelas interajam. Wendice carrega o fracasso da lógica formal na solução de enigmas, ele é a vivência desse fracasso. Algo, portanto, foi afirmado pelo filme, por via de exclusão. Quando Wendice é capturado, damos conta da força testemunhal do detalhe, aparentemente mínimo, da confusão de chaves. É fortemente transmitida, pela representação carregada de afeto, toda a dificuldade do exercício inferencial em um mundo infestado de contingências. Este conceito tem sido multiplamente construído, pelo curso simultâneo da representação cognitiva e do afeto direcionador.

2. *Um corpo que cai (Vertigo, EUA, 1958), de Alfred Hitchcock: a hiper-realidade inverossímil*

No caso da poética, não se trata de conhecer nem mesmo de agir, mas de *produzir* alguma coisa, uma obra de arte. Esta produção é, segundo Aristóteles, “mimética”, ou seja, uma imitação da realidade (*Poética*, I, 3). Porém esta “*mimésis*” deve ser entendida adequadamente. Aristóteles distingue o poeta do historiador: enquanto este descreve os fatos efetivamente ocorridos, o poeta os descreve como *poderiam* ocorrer, o que proporciona à *mimésis* a mediação do possível, impedindo assim ver a poesia como mero registro histórico de fatos. Aristóteles impõe à poesia uma exigência de verossimilhança dentro dessa mediação: não a verossimilhança do factual, mas a verossimilhança do possível. A obra poética pode admitir inverossimilhanças factuais, preservando, no entanto, a verossimilhança do possível. Neste sentido, a poesia tem uma relação com o universal, através do possível, enquanto a história é irremissivelmente particular (ID, IX, 50). Estudemos esta questão entrando em contato com aquele que é, possivelmente, o diretor de cinema mais inverossímil de todos os tempos.

As qualidades típicas dos conceitos-imagem, representações carregadas de afeto, não parecem obedecer a qualquer pretensão de “fidelidade ao real”. Eles podem expressar e desenvolver-se (e é o que habitualmente fazem) numa imagem empiricamente “inverossímil”. De alguma forma, eles precisam dessa atmosfera improvável para atingir o que se propõem, como se tentassem captar um real ele mesmo implausível. Esta implausibilidade do real se deixa ver em filmes inaceitáveis do ponto de vista da credibilidade, mesmo naqueles que pretendem sorratamente ser “realistas”. Tanto *O homem errado* quanto *Os pássaros* nos enfeitiçam e esclarecem, apesar do caráter forçado das seqüências de eventos, apesar dos personagens decidirem coisas as mais extraordinárias para solucionar pequenos problemas. Esses filmes parecem não “refletir fielmente a realidade”, na medida em que recolocam o real como noção frágil. Hitchcock parece dizer-nos:

acredita no que estou te contando. Mas isso equivale a dizer: esqueça o que você sabe sobre o “real”. Não se entra no universo hitchcockiano se não se entende o inverossímil como *via regia* para um real redisposto.

Uma possível “verossimilhança” aristotélica dos filmes de Hitchcock poderia ser salva se introduzirmos *a fortiori*, e de maneira um tanto arbitrária, a distinção entre aquilo que ocorre no sentido empírico-factual — composto pelo que os personagens efetivamente fazem — e o plano de uma *inteligibilidade do possível*. Deveríamos acreditar que ali residiria o sentido do que *conceitualmente* o filme se propõe a dizer (e que faria parte de sua “poesia”). Poderíamos dizer que ainda que os eventos narrados sejam empiricamente inverossímeis, o sentido inteligível do filme *não o seria*, na medida em que este se movimentaria no plano dos possíveis. Trata-se de uma tentativa de justificar o factualmente inverossímil mediante uma categoria modal. Mas o real hitchcockiano, tal como fantasiado em *Vertigo*, parece-me mais da ordem do impossível, algo ainda mais radical que o inverossímil. O real impossível hitchcockiano é mais sorrateiro do que, por exemplo, o do agente 007, pois seus personagens são totalmente austeros. Durante todo o tempo parecem fazer coisas normais (atores como Cary Grant e James Stewart nos transmitiram esta enganadora impressão durante décadas, nos filmes de Hitchcock). Aquelas “pessoas comuns” escondem, sob a sua aparente normalidade, a escandalosa implausibilidade de seus atos. E é nesse nível que os conceitos-imagens hitchcockianos pretendem operar.

Em *Vertigo*, o inverossímil-impossível é, por exemplo, a maneira como Gavin Elster (Tom Helmore) planeja livrar-se de sua mulher Madeleine (Kim Novak). Em vez de, simplesmente, fingir um assalto ou um acidente (como faria qualquer assassino honesto), Elster contrata uma mulher substituta muito semelhante a sua e um detetive com problemas de vertigem, o inofensivo Scotty (James Stewart), e arremessa a mulher verdadeira do alto de uma torre, após encenar um complicado conflito psicológico, no qual a mulher acredita ser a reencarna-

ção de uma dama espanhola de séculos passados. Parecem existir maneiras mais simples de atingir objetivos (livrar-se da própria mulher, provar a própria inocência), aquelas, precisamente, pelas quais Hitchcock prefere não transitar. É igualmente inverossímil a maneira com que Scotty reencontra, meses depois, no meio de uma enorme cidade, a mulher falsa que havia participado do assassinato. Salvo mediante algum tipo de determinismo (a espantosa “pontaria” do inconsciente segundo Freud), este “encontro” é da ordem do que acontece resistindo-se a acontecer. Apesar disso, o filme comove e propicia uma reflexão profunda acerca de identidade pessoal, fragilidade, amor e morte. Sua profundidade filosófica não se altera pelo efeito de sua falta de credibilidade. Por quê? A nossa comoção e esclarecimento, não são um claro sinal de que as imagens de *Vertigo*, afinal de contas, conseguiram atingir em cheio um importante setor do real?

O reencontro impossível de Scotty e Madeleine poderia referir-se, na interpretação pedante de um magazine, ao “excepcional empenho do ser humano em busca de sua identidade”, ou algo do gênero. E as incríveis nuances do plano do assassinato de Madeleine seriam como uma metáfora dos caminhos tortuosos nessa busca. O proposital exagero da trama estaria indicando, de maneira extremada, um lugar do real como através de uma lupa, tal como o gênio maligno de Descartes mostraria, de maneira incrementada, o fenômeno da dúvida. A falta de sobriedade, adequação e verossimilhança pode constituir um poderoso índice de realidade.

Dentro do invólucro externo da trama, pareceria desenvolver-se uma espécie de *verossímil* de segundo nível que vale por si mesmo. O rebuscado e incrível plano de Elster se transforma numa espécie de viagem restauradora para o enganado Scotty. O aparente assassinato da mulher, por quem Scotty se apaixona, reproduz o choque do primeiro acidente (a morte do policial). Mas Scotty consegue agora o que antes não conseguira: sai em perseguição do que perdeu, reencontra a “sua” morta conduzindo-a até o local da primeira queda, para vê-la novamente cair,

agora sim, como deve ser. Necessita da morte daquela mulher “ressuscitada” para ele mesmo renascer de suas próprias cinzas. A questão é: *onde* acontece tudo isso? Qual pode ser o lugar daqui-lo que não tem lugar nenhum, do *in-acontecível*?

Essa fantasiosa parábola, capaz de despertar múltiplas divagações de críticos, espectadores e historiadores do cinema, se isenta de qualquer “correspondência” com o mundo dos fatos. Possui a sua própria credibilidade interna, amarrada de modo firme e certo. No complexo emaranhado de assuntos, a exigência de “verossimilhança”, que habitualmente atormenta o espectador comum em enormes minúcias (como exigir que se feche a porta que se deixara aberta, ou que o protagonista não faça em segundos um trajeto de horas, ou que não lhe seja tão fácil conseguir um táxi etc.), revela-se, nos casos mais complexos, como uma defasada exigência acadêmica. Os elementos inverossímeis são inessenciais às teses filosóficas apresentadas no filme, rastros desprezíveis de uma “realidade” da qual ninguém precisa. É importante que Scotty reencontre Madeleine. Isso é o fundamental para continuar a reflexão fílmica iniciada. Portanto, ele tem que encontrá-la... de qualquer jeito! Que a encontre no meio da cidade imensa, perdida entre milhares de mulheres parecidas, mas que a encontre! O encontro é uma exigência da realidade conceitual-imagética do filme, mesmo que tenha de se realizar no impossível.

Se, finalmente, nos comovemos diante do inverossímil impossível, a verossimilhança não parece o melhor caminho para o real. (Os filmes “baseados numa história real” [como *O homem errado*], se esforçam para dispor daqueles impossíveis sem os quais a história real não seria assimilável.) A emoção elucidativa do conceito-imagem está ligada ao real, mas não mediante aquilo que sejamos capazes de acreditar por “basear-se numa história real”. Aristóteles parece aproximar-se deste ponto ao escrever: “*O poeta representa impossíveis. É um erro, mas desculpável, se a finalidade da poesia foi alcançada (...) e se, de tal forma, resultou mais impressionante essa parte do poema ou qualquer outra. Por exemplo: a perseguição de Heitor*”. Acrescen-

tando logo em seguida: “Mas, se é possível atingir, de forma aproximada, a mesma finalidade respeitando as regras da arte, o erro é injustificável (...)” (Poética, XXV, 164). Após filmar tantas perseguições, não seria bom saber como Hitchcock filmaria a perseguição de Heitor?

No caso de Hitchcock, suas soluções inverossímeis fazem parte da densidade conceptual de seus filmes. O real hitchcockiano é a referência remota para uma série de livros arranjos de personagens e situações. Muitos de seus filmes, e *Vertigo* em particular, são uma problematização conceitual-imagética da pretensa conexão conceptual entre “real” e “verossímil”. O real não é convincente. Hitchcock é um daqueles cineastas pensadores com capacidade de “reforçar” o real, de torná-lo inteligível por contraste.

Excursão sobre Mel Brooks

Na paródia feita por Mel Brooks dos filmes de Hitchcock, *Alta ansiedade* (1977), é exatamente a inverossimilhança o que é satirizado em primeiro lugar. A mulher (Madeleine Kahn) que se esconde de modo exagerado dos bandidos que supostamente a estariam vigiando [paródia de *Os 39 degraus* (1935)], acaba marcando encontro com o doutor Thorndyke (Mel Brooks) no restaurante superlotado do hotel de luxo onde este se hospeda. Mas isso não é muito diferente do encontro de John Robie com H. H. Hughson no *Marché de Fleur* de Nice, em *Ladrão de casaca* (1955). A paródia de Mel Brooks é somente uma pequena deformação do já deformado, a exageração do já exagerado, a inverossimilhança do já inverossímil.

A perseguição final na escadaria e a recuperação mental milagrosa do protagonista na paródia de Brooks (baseada em *Um corpo que cai* e *Marnie*) não são incomensuravelmente diferentes dos originais de Hitchcock. A passagem de Hitchcock a Mel Brooks, nos termos aristotélicos, não seria o do coerentemente incoerente ao incoerentemente incoerente? A música,

a atuação dos protagonistas, a cenografia etc., nos filmes de Hitchcock, vão exercendo uma certa influência persuasiva, fazendo esquecer da inverossimilhança, levando-nos a crer no que estamos vendo. Mel Brooks, ao contrário, se ocupa em acentuar as inverossimilhanças para efeitos de bufonaria. Por outro lado, o filme de Brooks não deixa de ser, a seu modo, um filme de suspense, com mortos, bandidos perigosos, situações de incerteza e violência, intriga, mistérios, traições. O filme assumidamente satírico de Brooks nos cativa e nos seduz, não apenas apesar de sua inverossimilhança, mas também apesar da plena conscientização dela. Esse “inverossímil de segundo grau” parece reforçar ainda mais a idéia hitchcockiana da natureza indestrutível do real, capaz de entrar no implausível, naquilo que nos afeta mesmo sem acreditarmos nele.

Excursão sobre Zizek

São possíveis muitas interpretações de um mesmo filme. Não há uma “verdade” do filme. Slavoj Zizek refere-se ao “prazer interpretativo” diante dos filmes de Hitchcock, que trata como “fenômeno ‘pós-moderno’ por excelência”². E completa: “(...) para os verdadeiros *aficionados* de Hitchcock, *tudo significa algo em seus filmes*, a trama aparentemente mais simples esconde inesperadas delícias filosóficas (e, seria inútil negá-lo, este livro participa de modo irrestrito nessa loucura)”. Mas a loucura interpretativa de Zizek é psicanalítica, e não estritamente filosófica (ou é tudo o de filosófica que Lacan lhe permite ser). Enquanto eu tomo *Vertigo* como conceito-imagem da plausível inverossimilhança do real, Zizek faz uma leitura do mesmo filme no registro da sublimação e da decepção. Ele gosta de “ilustrar” teses lacanianas mediante filmes, enquanto eu quero ver como os filmes despedaçam teorias filosóficas.

² ZIZEK, Slavoj. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, p. 8.

O *Vertigo* de Zizek é uma ilustração da tese lacaniana da separação entre sublimação e dessexualização³. A parábola de Scotty consiste em que “(...) o caráter sublime de um objeto não é próprio de sua natureza intrínseca, mas apenas o efeito do lugar que ocupa (ou que não ocupa) no espaço fantasmático”⁴. Ele diz que a primeira parte do filme constitui um “significado poético profundo” dentro do marco de um “apaixonado drama romântico”, mas que a segunda parte anula todo esse significado, mostrando a sua trivialidade, tão somente “(...) uma trama policial, comum embora engenhosa, sobre um marido que quer desfazer-se de sua mulher para obter uma herança”⁵. Segundo Zizek, “Hitchcock socava o poder de fascinação do objeto sublime desde dentro”. As duas perdas de Scotty são diferentes: a primeira é “a perda simples de um objeto amado”⁶, enquanto a segunda é a perda do próprio poder de fascinação do objeto. Madeleine, depois de recuperada, transforma-se “numa mulher comum, inclusive repulsiva”.⁷

Zizek refere-se à trama do marido assassino como sendo “comum embora engenhosa”. Na minha interpretação, ao contrário, considerarei essa trama como totalmente fantástica, muito engenhosa, porém escassamente “comum” (marido nenhum mataria a sua mulher dessa maneira). Essa trama inverossímil é precisamente o que outorga elevação à história e nobreza aos personagens, removendo-os do folhetinesco drama de amor e morte que compõe o “sublime” de Zizek. De maneira que não vejo a trivialização da primeira parte que seria realizada na segunda. Ali onde Zizek vê a trivialização do verossímil sublimado (o “apaixonado drama romântico”) eu vejo a enriquecedora

³ ZIZEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, p. 141.

⁴ *Ibid.*, op. cit., p. 142.

⁵ *Ibid.*, op. cit., p. 143. Meu sublinhado. Veremos a seguir porque me interessa essa frase.

⁶ *Ibid.*, op. cit., p. 144.

⁷ *Ibid.*, op. cit., p. 145.

complexidade (ou seja, o contrário de uma trivialização) do inverossímil. De fato, creio que a segunda parte torna interessante (ou seja, não trivial) a história. Já o drama da primeira parte é notavelmente trivial, se visto em sua nua aparência. Como Zizek está vendo o filme em termos de “ilustração” de uma tese lacaniana prévia, ele vê tão-somente o que está dentro do filme, e não o filme (poderíamos dizer que o vê ôntica, não ontologicamente): certamente, Scotty gostaria que o drama vulgar e verossímil fosse o real, mas nós, espectadores, preferimos que o inverossímil se imponha, pois ali será onde o filme se torna interessante (ou seja, *real* no registro do inverossímil, como foi visto), embora para Scotty isso soe como catástrofe.

Assim, o mesmo elemento interpretado lacanianamente como “deflação” pode ver-se em termos aristotélicos como “promoção”: trata-se da enorme distância entre o conceito aristotélico e o conceito lacaniano de “real”. A segunda parte de *Vertigo* é uma incursão num real tornado possível (ou “promovido”) pela sua própria inverossimilhança e, ao mesmo tempo, uma queda aviltante num real tornado possível (“deflacionado”) por uma ilusão sustentável. Entretanto, qual é a realidade do filme? Qual das duas visões é a verdadeira? Nem Zizek nem eu pensamos que isso deva ser decidido dessa forma. Não se poderia dizer quem tem razão, ou qual a interpretação correta, não porque seja difícil decidi-lo, mas porque é absurdo colocá-lo. Hitchcock (e qualquer diretor) pode ser bombardeado por categorias filosóficas (cartesianas, sartrianas, hegelianas) ou pelo arsenal freudiano-lacaniano. Caberá em todas as categorias e não se reduzirá a nenhuma. Hitchcock ocupa o lugar da mulher cem vezes violentada de *O bebê santo de Macom*, de Peter Greenaway, umas vezes por filósofos, outras por psicanalistas. Todas as violências hermenêuticas concentradas darão a sua modesta contribuição para a morte do objeto, ou, o que dá na mesma, para a sua sempre suficiente compreensão.

3. *Crimes e pecados (Crimes and misdemeanors, EUA, Woody Allen, 1989): jogos antiaristotélicos*

Para fazer a distinção entre “trágico” e “cômico”, Aristóteles distingue entre personagens “nobres” e “não nobres” e suas respectivas ações. A tragédia relata os gestos e desventuras de homens nobres e superiores, enquanto a comédia foca as vicissitudes (não raro insignificantes) de pessoas mesquinhas e ridículas. O cômico retrata o desajeitado, o falho, o abobalhado; o trágico alude à gravidade austera do sofrimento superior. A principal exigência imposta à tragédia é a “catarse”, o efeito que a ação terrível exerce sobre o espectador, no sentido de uma piedade elevadora e purificadora de suas paixões. A comédia diverte-se na constatação não purificada do grotesco e do banal.

Muitos filmes apresentam argumentos imagéticos que vão ao encontro desta nítida distinção entre “tragédia” e “comédia”: há tragédias e dramas de pequenas pessoas (como as do neorealismo italiano) e comédias de nobres (*A princesa e o plebeu*, de William Wyler, 1953). O personagem de *Um estranho no ninho* (Milos Forman, 1975) é ridículo, insignificante e sem nobreza, mas adquire porte trágico ao longo do filme. Pode-se dizer o mesmo de John Buck (Jon Voight) e Ratso (Dustin Hoffman) em *Perdidos na noite*, de John Schlesinger, 1969.

Um filósofo visual que fez uma obra primorosa para melhor visualizar os limites difusos (difusos não por acidente, mas de maneira essencial) entre comédia e tragédia é Woody Allen. Ele começa fazendo filmes bufos, como *Um assaltante bem trapalhão* (1969) e *Bananas* (1971). Logo depois, *A última noite de Boris Grushenko* (1975), uma comédia repleta de elementos trágicos (morte, condenação, sacrifício, heroísmo, mística) trazidos de Bergman e Tolstói. Imediatamente, o que — no maior desespero taxonômico — os críticos costumam chamar de “comédias dramáticas”, como *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977) e *Manhattan* (1979), em que se alternam situações bufas e angústias existenciais. Até chegar a filmes decididamente sombrios, como *Interiores* (1978) e *Setembro* (1987), que mui-

tos decepcionados fãz nem consideram genuínos “filmes de Woody Allen”, mas apenas tentativas (não muito celebradas) de imitar cineastas favoritos.

Esta última apreciação (os sucessivos entusiasmos e decepções de problemáticos fiéis, diante do que Woody Allen ofereceu ao longo das últimas décadas) mostra uma certa cegueira no entendimento do núcleo reflexivo de sua obra cine-filosófica, sobretudo na sua poderosa capacidade de remover dualismos estabelecidos. Se *Interiores* e *Setembro* são vistas como “não-obras” de Woody Allen, é porque se continua a ver seu trabalho como um projeto linear e definido, ao invés de vê-la como obra profundamente *experimental*, na qual elementos “cômicos” e “trágicos” são uma ressonância externa de uma busca de esclarecimento. O próprio Allen tentou, por vezes, desanimar essa predeterminação dogmática imposta a sua obra, recusando-se, por exemplo, a aparecer em alguns de seus filmes (precisamente os dois mencionados) por temer transmitir-lhes alguma imagem de “comicidade”. Em *Memórias* (*Stardust memories*, 1980), uma admiradora do diretor protagonista, vivido pelo próprio Allen, num viés evidentemente autobiográfico, exclama: “*Por que você não volta a fazer um daqueles filmes engraçados que fazia antes?*” Mas não existe um corte profundo na obra de Allen, desde os “filmes engraçados” a *Setembro*; não existem dois Woody Allen, como não existem dois Wittgenstein.

No lugar de projetar na obra de Woody Allen as categorias tradicionais de “tragédia” e “comédia”, deveríamos nos perguntar o que é que Allen está buscando nesses filmes, entendendo tratar-se de algo que, precisamente, só consegue manifestar-se desmontando essas categorias, em vez de deixar-se desmontar por elas. Se os filmes de um criador não podem ser enclausurados nos rótulos tradicionais de “comédia” e “tragédia”, isto deveria ver-se como característica do tipo de conceitos visuais que ele está tentando construir, e não como algum tipo de “indefinição”. Pela força de sua motivação interna, o percurso de Allen deverá atravessar, de lado a lado, a distinção cômico/trágico, e problematizá-la em suas próprias raízes. Trata-se aqui,

em seus filmes, de uma compreensão particular do fluxo da vida, fluxo que Allen tentou primeiro captar mediante a comédia bufa, mas que foi gerando — primeiro como subproduto, depois como estilo exploratório — a dissolução das diferenças com que são habitualmente “classificados” os filmes nas vitrines das locadoras. Allen não é um comediante que virou autor dramático, pois são os dramas da segunda época que mostram a verdadeira dimensão de suas primeiras “comédias”⁸.

Misterioso assassinato em Manhattan seria, por exemplo, uma enorme pedra no caminho daquela simplória visão das coisas (o comediante que virou sério), uma obra claramente atópica. Mas o filme de Allen que melhor sintetiza a sua concepção não-aristotélica da obra de arte é, a meu ver, *Crimes e pecados*. A “unidade” do filme é já problemática, pois, aparentemente, tratar-se-ia de dois filmes num só. No primeiro, um famoso e reconhecido oftalmologista, Judah Rosenthal (Martin Landau), casado há muitos anos com Miriam (Claire Bloom), é chantageado por sua amante, emocionalmente insegura, Dolores Palley (Angelica Huston), que pretende que Judah abandone a sua esposa e se case com ela, assumindo formalmente seu relacionamento. Depois de fortes tensões e tentativas vãs de chegar a um acordo com Dolores, Judah, de modo reticente, aceita a ajuda de seu irmão — um sujeito de baixo calão, agradecido a Judah por antigos favores — para que mande assassinar Dolores no apartamento dela. Depois de consumado o crime, Judah cai em estado de forte culpa, tomando consciência da monstruosidade que cometera e do inferno em que sua vida deverá agora transformar-se. Mas, passado um tempo, a morte de Dolores é considerada por todos resultado de um assalto, e ainda que a polícia interrogue Rosenthal, nunca se suspeita

⁸ Incluindo as primeiras aparições de Allen como ator, em filmes abominados por ele mesmo mais tarde, tais como *What's new, Pussycat?* (Clive Donner, 1965). Pois embora não dirigindo, na sua expressão corporal desajeitada e amorfa, ele foi sempre capaz de transmitir o mal-estar, nem sempre catártico, da existência, no meio das risadas do público, esse mesmo público que depois irá se decepcionar com *Interiores* e *Setembro*.

dele, e Judah continua sua vida profissional e familiar em completa paz. Na segunda narrativa, um assistente de direção em nada bem-sucedido, Cliff Stern (Woody Allen) sente ciúmes do êxito profissional e amoroso de seu chefe, Lester (Alan Alda), sobretudo em relação a uma jovem assistente, recentemente divorciada, Hally Reed (Mia Farrow), pela qual Cliff está apaixonado. Cliff é um intelectual, interessado em filmar um documentário sobre um filósofo otimista, projeto economicamente pouco rentável. A seu lado, Lester brilha, enriquece e aumenta seu êxito mediante projetos comerciais megalomaníacos, que lhe servem igualmente para conquistar a admiração das mulheres. Finalmente, o filósofo otimista se suicida e Lester conquista Hally, deixando Cliff no maior desânimo.

De maneira alternada, Allen conta pedaços de cada uma dessas histórias, de tal modo que, quando o espectador começa a se sentir perturbado pela “tragédia”, é novamente lançado na “comédia”, e quando está começando a se divertir nela, é brutalmente recolocado na primeira. Para jogar ainda mais com a ambigüidade dos gêneros, Ben (Sam Waterston), um rabino que está ficando cego, é o único personagem comum a ambos enredos: Judah é seu médico e Cliff, seu amigo. Este, que é a personagem bufa da história, tem uma visão trágica da vida, como âmbito de injustiça universal e apatia moral, colocando Ben como exemplo disto: uma pessoa bondosa que está sendo punida com a perda da visão. Por seu lado, Judah toma Ben como seu confidente, quando está sofrendo a chantagem de Dolores, e Ben o aconselha a revelar toda a verdade à sua esposa Mirian, “contando com sua compreensão”. Após ter mandado assassinar Dolores, sem jamais contar nada para Mirian (ou seja, solucionando o conflito de maneira totalmente “antiética”), o rabino pergunta a Judah se conseguira resolver aqueles problemas que tinha, e Judah responde que sim. Ben interpreta isto como se Judah tivesse seguido seu conselho, e fica satisfeito. Em sua espantosa ingenuidade e desproteção, Ben poderia ser chamado, no jargão tradicional, de figura “tragicômica”. Eu creio, pelo contrário, que ele sintetiza a transgressão poética do filme de Allen.

O mais notável dessas duas narrativas paralelas é que o terrível drama de Judah Rosenthal “termina bem”, acaba numa espécie de “final feliz”, enquanto a comédia bufa de Cliff Stern “termina mal”, na maior frustração e desconsolo. O pequeno insignificante é golpeado pelo destino de maneira nobre, enquanto o caráter superior é poupado e entregue a uma banal impunidade. Pela primeira vez, no final do filme, Judah e Cliff se encontram, casualmente, numa festa — quebrando o paralelismo narrativo sustentado até então — e conversam de modo errático e crepuscular, sentados na varanda. Judah diz a Cliff que tem a idéia de um filme, sobre um homem que manda assassinar uma pessoa, e que, ao invés de ser castigado, se sente bem, plenamente realizado, sem arrependimentos nem perturbações. Cliff, por sua vez, está muito perturbado pelo seu fracasso pessoal e profissional, e sugere que o final dessa história não deveria mostrar impunidade, não deveria fazer ostentação de um crime sem castigo. Nesse diálogo inclassificável, Woody Allen racha ao meio a poética aristotélica (após tê-la fielmente observado em *Setembro*).

Mais além das possíveis interpretações de conteúdo (especialmente éticas) deste belo filme, ele acha sua profundidade muito antes, já em sua própria sintaxe. Os conceitos de “tragédia” e “comédia” são reelaborados, não só mediante as narrativas, mas no processo mesmo de sua distribuição paralela e contrastante. O filme apresenta um argumento visual em favor da plausibilidade de uma concepção integrada do humano. No lugar de argumentos abstratos sobre arte e poesia, Woody mostra pessoas vivendo nas bordas daquelas categorias tradicionais, exibindo as suas imanejáveis interfaces. Mas a partir deste filme, percebemos que possivelmente sempre foi assim, mesmo nas “comédias dramáticas” e ainda naqueles primeiros “filmes engraçados”. Após o drama banal de Rosenthal e da comédia nobre de Cliff, não ganham o assaltante trapalhão, a decoradora de interiores e Annie Hall novas inscrições dentro da obra deste grande filósofo antiaristotélico?

4. Kant na lista de Schindler?

No panorama contemporâneo, encontramos pelo menos dois sobreviventes de projeto ético moderno: éticas “de princípios” e “éticas de conseqüências”. As éticas de conseqüências afirmam que as ações morais são boas ou más em virtude do que se segue delas. Estas éticas supõem que não se trata tão-somente de boas ou más conseqüências em relação a quem executa as ações, mas também para todas as outras pessoas envolvidas e, em última instância, boas ou más para a humanidade, ou, pelo menos, “para o maior número de pessoas”.

No século XIX, John Stuart Mill criou o “utilitarismo”, um tipo de teoria conseqüencial. Também uma teoria que tem por objetivo a felicidade das pessoas: o que é bom ou mau para a maioria deve ser algo que acarrete a felicidade ou o contrário para essas pessoas. O princípio fundamental do utilitarismo assim reza: “*O credo que aceita a utilidade ou princípio da maior felicidade como a fundação da moral sustenta que as ações são corretas na medida em que tendem a promover a felicidade e erradas conforme tendam a produzir o contrário da felicidade*”.⁹ E, mais adiante: “*(...) esse modelo não é a maior felicidade do próprio agente, mas a maior soma de felicidade conjunta.*”¹⁰

As “éticas de princípios” se opõem a cada um desses pontos. O principal representante de uma ética de princípios é Immanuel Kant. As principais críticas de Kant contra uma ética utilitarista, são basicamente as seguintes: as ações devem ser consideradas boas ou más na medida em que sejam realizadas por dever e porque a razão assim a ordena, e não atentando para as suas conseqüências. Pois uma conseqüência não pode ser considerada boa ou má em termos absolutos, devido às complexidades das contingências do mundo. Segundo Kant, a única coisa que podemos chamar de boa em si mesma, de maneira absoluta, é o que ele chama de “boa vontade”.¹¹ Uma

⁹ MILL, Stuart John. *O utilitarismo*, p. 187.

¹⁰ Idem, p. 194.

¹¹ KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*, p. 109.

mera ética de conseqüências leva, necessariamente, a um “cálculo”, incompatível com a natureza da moralidade. Não poderia o nazismo ser defendido moralmente sobre bases utilitaristas e conseqüenciais, dizendo-se, por exemplo, que o extermínio de judeus foi uma condição necessária para a felicidade do maior número de cidadãos alemães, e do mundo?

Por outro lado, Kant nega que a felicidade (ainda a felicidade “da maioria”) possa ser colocada na base da moralidade das ações, pois a felicidade é um conceito vago e subjetivo, e a felicidade de uns não é a de outros. A moral deverá estar baseada em alguma coisa que possa ser ordenada imperativamente, e a felicidade não é desse tipo. De toda forma, as pessoas, como seres naturais, buscam a felicidade, ainda que ela não lhes seja imperativamente ordenada: “*Um mandamento que ordenasse a cada um procurar tornar-se feliz seria uma loucura; com efeito, jamais se ordena a alguém o que ele quer inevitavelmente por si mesmo (...)*”¹².

Kant dirige uma crítica frontal contra todas as morais de sentimentos, defendendo uma moral racional. Os sentimentos estão vinculados ao particular. A moralidade há de se basear, em última instância, no dever, não na felicidade, pois o dever pode universalizar-se; a felicidade não. A universalidade é uma exigência racional, contida na famosa primeira formulação do imperativo categórico: “*Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa valer sempre ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal*”.¹³ Este princípio, incondicionalmente, ordena e pressupõe a liberdade como baseada na autonomia, na capacidade de não deixar as próprias ações se determinarem exclusivamente pelos objetos.¹⁴

Ele considera o valor da pessoa humana como um fim em si mesmo. Daí surge a conhecida segunda formulação do imperativo: “*Age de tal maneira que uses a humanidade, tanto na tua pessoa como na pessoa de qualquer outro, sempre como fim e nun-*

¹² KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, A 66, Livro I, cap. I, p. 50.

¹³ Idem, p. 42.

¹⁴ Idem, p. 45.

ca simplesmente como meio".¹⁵ Kant era pessimista a respeito da natureza humana, considerando os homens como seres continuamente determinados por suas inclinações e sempre numa insaciável procura do prazer, sendo assim muito pouco dispostos a agirem moralmente. Porém, também considerava que cada homem era sagrado em sua pessoa, na humanidade que existe dentro de cada um.

Esse tipo de moral pode ser extremamente rigoroso nas aplicações concretas. No famoso artigo sobre a mentira, Kant nega, por exemplo, que um ser humano tenha algum pretensão "direito a mentir por amor à humanidade", somente porque a mentira possa ter "boas conseqüências", ou mesmo por tratar-se de uma "pequena mentira" caridosa. Para uma moral de princípios, não há diferença moral importante entre "pequenas" e "grandes mentiras", posto que não mentir é um imperativo incondicional, que não reconhece exceções, e cuja transgressão quebra o princípio moral, e permite que seja quebrada a própria confiabilidade entre as pessoas.

O filósofo alemão contemporâneo Karl-Otto Apel coloca o problema das condições de aplicação responsável de uma moral universal de inspiração kantiana, dentro de uma sociedade que, de fato, não segue tal moralidade, e que inclusive sistematicamente a desobedece, uma sociedade tal que nela "o estado de direito não se realizou ou (...) não funciona". "*Uma pessoa deve, honestamente, pagar seus impostos quando outras não o fazem.*"¹⁶. Apel escreve: "*A resposta a esta pergunta somente pode ser, em minha opinião, a seguinte: (...) não é possível exigir moralmente que, sem ponderação responsável dos resultados e subconseqüências possíveis de sua ação, deva comportar-se segundo um princípio moral incondicionalmente válido (...)*"¹⁷. "*(...) no caso de um encontro*

¹⁵ KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*, p. 135.

¹⁶ "A Ética do discurso como ética da responsabilidade: uma transformação pós-metafísica da ética de Kant", in APEL K-O, *Teoria da verdade e ética do discurso*.

¹⁷ Idem, p. 172. Tradução minha do espanhol.

*com um criminoso, ou com uma organização como a Gestapo, não poderíamos renunciar à mentira, à fraude e, inclusive, ao uso da força, senão deveríamos tentar agir estrategicamente de modo adequado à situação (...)*¹⁸. O exemplo do nacional-socialismo parece constituir a maior contestação da adoção da ética kantiana, em favor de alguma forma de ética consequencial, seja o utilitarismo, seja uma postura transcendental pós-metafísica ao estilo de Apel.

Também Peter Singer, que explicitamente cita o caso de Oskar Schindler, opta por uma ética consequencial, não kantiana, em situações dramáticas como o nacional-socialismo: *“Oskar Schindler era um pequeno industrial alemão. Durante a Guerra, ele tinha uma fábrica nos arredores de Cracóvia, na Polônia. Quando os judeus poloneses começaram a ser mandados para os campos de extermínio, Schindler reuniu uma força de trabalho constituída por judeus provenientes dos campos de concentração e dos guetos. Os trabalhadores eram em número muito maior do que a fábrica precisava e, para protegê-los, Schindler recorreu a várias estratégias ilegais, inclusive recorrendo ao suborno de membros da SS e de outros oficiais. Gastava seu próprio dinheiro para comprar alimentos no mercado ilegal, pois era preciso complementar as escassas rações oficiais que obtinha para seus empregados. Graças a estes métodos, pôde salvar a vida de mais ou menos mil e duzentas pessoas”*¹⁹. Singer comenta: *“O projeto nazista de extermínio dos judeus foi, obviamente, uma atrocidade, e Oskar Schindler estava completamente certo em fazer o que fez, para impedir que alguns judeus se tornassem suas vítimas (Dado o risco que correria, foi também moralmente heróico ao fazê-lo)”*²⁰.

Eu quero sustentar aqui que *A lista de Schindler*, o filme de Steven Spielberg, pode ser visto como um poderoso argumento visual em favor de uma ética de princípios de tipo kantiano, contra éticas meramente consequencialistas, mesmo sendo

¹⁸ Idem, p. 82.

¹⁹ SINGER, Peter. *Ética prática*, p. 305.

²⁰ Idem, p. 321.

uma obra que trata do nazismo que, como vimos, pareceria constituir o contra-argumento paradigmático contra éticas de princípios, e contra a ética de Kant em particular. O lugar-comum, sempre repetido, consiste em dizer que a ética kantiana é “inaplicável” em situações-limite como as mostradas abundantemente no filme, e que isso deveria levar à adoção de uma ética consequencial “adaptada às circunstâncias”. Vou tentar mostrar que o filme de Spielberg problematiza essa interpretação da ética kantiana como fracassada diante de situações como o nazismo, e que a reflexão fílmica que ele propõe dissolve a nítida distinção entre esses dois tipos de teoria moral moderna, em benefício de uma terceira possibilidade (pós-moderna?), que poderíamos denominar de *moralidade trágica*.

No início do filme, Oskar Schindler (Liam Neeson) é mostrado como um negociante pragmático que lucra, de maneira pouco escrupulosa, com a situação de penúria dos judeus. Na cena em que o trabalhador maneta insiste em cumprimentá-lo em seu escritório, Schindler se mostra irritado, adota atitudes egoístas e arrogantes. Mais adiante, uma bonita mulher, que intercede em favor de seu velho pai, só consegue ser recebida por Schindler quando se veste de maneira atraente. A cena decisiva da conscientização moral de Schindler parece ser a da evacuação do gueto de Varsóvia, por ele assistida durante um passeio a cavalo. Mas se as futuras ações de Schindler em favor dos judeus são consideradas “moralmente boas”, elas não parecem motivadas, *primeiramente*, pelo puro dever (“Devo tratar de aliviar as pessoas que sofrem, na medida em que dessa maneira elas sejam tratadas como fins, mediante uma máxima que sempre se pode universalizar”), nem tampouco observando-se as consequências delas (“Devo tratar de aliviar as pessoas que sofrem porque isso trará como consequência a felicidade do maior número”). As ações de Schindler parecem muito mais motivadas por algo como um sentimento básico de repugnância e de repulsa, não redutíveis a uma análise fria nem de princípios nem de consequências. O cinema possui a “linguagem” apropriada para mostrar a importância destes

impactos emocionais primários dentro da constituição de uma consciência moral.

Os sentimentos foram excluídos por Kant, da motivação moral genuína, porque ele pensa nos sentimentos, como foi visto, no registro da busca insaciável do prazer por parte de seres humanos fracos e autobenevolentes. Mas, ao contrário, o filme de Spielberg mostra que os sentimentos podem também ser pensados no registro da pura e simples fuga da dor insuportável e que essa fuga (que não é de forma alguma busca pelo prazer, e sim uma luta pela mera sobrevivência) pode constituir motivo legítimo de ação, de um ponto de vista moral.

Utilizando a “linguagem”²¹ do cinema, Spielberg não faz afirmações pontuais ou diretas sobre Schindler, e sim o mostra vivendo, sintética e extensivamente, em vários momentos significativos. Nesta “expansividade temporal” dos conceitos-imagem, Schindler não se mostra *permanentemente* como pessoa moral, tal como na linguagem escrita da filosofia, onde as exigências do conceito-idéia não exibem o movimento que levaria da indiferença moral à tomada de consciência. O cinema não alcança a sua própria universalidade mediante algum tipo de “resumo conceitual”, e sim mediante a demonstração de fragmentos de uma vida, de comportamentos fluidos e frágeis. A filosofia escrita refere-se somente a um momento arbitrariamente privilegiado da experiência, furtando a fluidez da vida mediante uma idealização, o que nos induz a pensar que as posturas éticas podem ser destacadas e definidas.

Se Spielberg se opõe a Kant e à sua filosofia simplista dos sentimentos, por outro lado tampouco os princípios utilitaristas são aqui relevantes, já que não é em virtude de suas consequências que as ações de Schindler podem ser consideradas moralmente boas. Em uma situação como aquela, é quase ab-

²¹ Pelo que já foi explicado na primeira parte deste livro, nunca as aspas são tão necessárias como quando aplicadas a este termo. Elas tentam martelar sobre o fato de o cinema ser aqui entendido como um dispositivo predicativo, e não como um novo âmbito proposicional ou “semiótico”.

surdo falar da “felicidade da maioria”. Para Schindler, os números são irrelevantes. Uma pessoa ou mil e duzentas não farão diferença, posto que, para ele (segundo o mostra a cena do discurso final, em que Schindler se lamenta de não ter vendido seu carro e podido salvar com isso *uma* única vida humana a mais), a vida é considerada, kantianamente, como um fim em si mesmo, antes de qualquer consideração numérica: as ações de Schindler não são boas por ter conseguido salvar mil e duzentas pessoas do holocausto, e nem sequer o seria se ele tivesse conseguido salvar tão-somente uma só vida humana. Essas ações são boas pela pura intenção de Schindler de salvá-las, mesmo que não tivesse conseguido fazê-lo em nenhum caso (ainda que, digamos, os oficiais nazistas tivessem fuzilado todos os seus trabalhadores antes do final da Guerra). Spielberg acentua no filme o valor intrínseco da vida humana, para além de cálculos utilitaristas, que, na melhor das hipóteses, virão depois. Se Schindler mente aos oficiais nazistas, não é porque isso tenha primeiramente boas conseqüências, e sim, em primeiro lugar, porque certas situações trágicas fazem com que a vida humana somente possa ser honrada em si mesma não dizendo a verdade: para além do utilitarismo conseqüencial e do rigorismo kantiano, o filme apontaria para uma moralidade trágica que contém um elemento kantiano inextirpável, o valor da pessoa humana como fim.

O argumento do valor intrínseco da vida humana é analisado imagetivamente por Spielberg por meio do personagem que é o próprio conceito-imagem dessa noção, mas, paradoxalmente, por ser aquele para quem a vida humana não tem nenhum valor: o *Herr comandant* Amon Goeth (Ralph Fiennes). Numa cena com Schindler e Amon, o primeiro tenta, mediante um truque, criar em Amon algum sentimento de piedade, dizendo-lhe que o verdadeiro poder, pelo qual Amon está obcecado, consiste em perdoar as suas vítimas, como o faziam os imperadores romanos. Nesta cena, Schindler cuida para que as ações de Amon tenham, pelo menos, “boas conseqüências” mediante um motivo ilegítimo, já que é absolutamente impossível que

Amon consiga mover as suas ações por qualquer tipo de motivo moral. Schindler tenta fazer de Amon, pelo menos, um utilitarista cínico, o qual, em se tratando de um oficial nazista, representa um tremendo progresso moral. Assim como os subornos praticados por Schindler poderiam ser considerados como lamentáveis epifenômenos de sua boa vontade, também as “boas ações” de Amon poderão ser epifenômenos aproveitáveis de sua imutável má vontade. De todas as maneiras, a jogada de Schindler fracassa. Amon tenta primeiramente aplicar esse conselho na pessoa do pequeno Lisiek, seu empregado, mas a crueldade fala mais alto. Em meio ao campo de concentração, desde a sua sacada, todas as manhãs Amon se diverte matando prisioneiros com seu fuzil de mira, e assim o faz com o jovem Lisiek, a quem graciosamente acaba de perdoar (seguindo o sorrateiro conselho de Schindler), e que morre por não ter conseguido limpar as manchas da banheira.

A situação dos homens trabalhando constantemente sob a mira da arma de Amon é um arrepiante conceito-imagem da desvalorização absoluta da vida humana. Esse conceito já havia sido apresentado em outros momentos do filme, por exemplo quando Schindler consegue resgatar seu assistente, o contador Isaak Stern (Bem Kingsley), do trem que o levava para o campo de concentração (o soldado encarregado comenta: “*Na verdade, para nós é a mesma coisa, um judeu a mais ou a menos não faz a menor diferença*”). Ou a imagem do velho trabalhador “morrendo” diversas vezes por causa de um revólver que não funciona. A prisioneira Helen Hirsch, obrigada a ser a empregada doméstica de Amon, diz a Schindler: “Cada vez mais a gente se dá conta de que não há regras, de que não há nada que você possa fazer ou dizer que te deixe a salvo”.

Mas, precisamente, as ações de Amon Goeth contra o afirmado pelas morais utilitaristas, não são más ou monstruosas, primariamente, em virtude de suas conseqüências, como se disséssemos: é mau que Amon Goeth, de sua sacada, mate prisioneiros com seu fuzil, porque isso traz a infelicidade de um grande número de pessoas. Parece que, da mesma forma que

ocorre na conscientização moral de Schindler, há na monstruosidade moral de Amon algo de mais primordial do que uma fria análise de conseqüências. Sua imoralidade provém de uma perversidade anterior, de um *pathos* de total desvalorização da vida humana. Assim como a moralidade de Schindler provém primariamente de uma comoção que o leva a valorizar a vida humana como um fim em si, a imoralidade de Amon provém primariamente de uma comoção contrária, que o leva a ver a vida humana como uma peça substituível e sem qualquer valor. Em nenhum dos dois casos são as conseqüências de ações o que é considerado primeiro, ainda que venham a ser importantes em um segundo momento.

É correta a análise conseqüencial que Peter Singer faz da conduta de Schindler? Ao subornar, mentir e roubar, foi a sua conduta uma total ruptura com os princípios da moral kantiana? Eu acredito que não. O filme de Spielberg mostra um terceiro tipo de moralidade, a que chamo de moralidade trágica: trata-se de uma moralidade guiada por princípios kantianos, em particular pela idéia do valor em si da pessoa, mas que, ao se confrontar com situações particularmente difíceis, deve exercer-se tragicamente, ou seja, contra seus próprios princípios. É o valor da pessoa o que será preservado mediante o suborno, o roubo e a mentira, e não primariamente as conseqüências das ações. O que situações como o nazismo mostram não é o *fracasso* da moral kantiana, e sim seu caráter *trágico*, ao ser obrigada a exercer-se em um “povo de demônios”, para usar uma expressão do próprio Kant. A linguagem sintética, expansiva e emocional do cinema é capaz de mostrar essa tragicidade da moral de princípios com cores particularmente vivas. Contra Peter Singer, Spielberg mostra Schindler não como um conseqüencialista, mas como um kantiano trágico.

5. A ética kantiana e uma esquecida obra-prima de Henry King: *O estigma da crueldade* (*The bravados*, EUA, 1958): é moral matar criminosos por crimes que não cometeram?

Neste *western* injustamente esquecido — nunca incluído nas distraídas listas dos “dez melhores *westerns* de todos os tempos” — se estabelece uma típica questão kantiana, em torno dos motivos de uma ação.

Um homem chamado Jim Douglas (Gregory Peck) chega a uma pequena cidade para assistir ao enforcamento de três bandidos presos por assassinato. Jim suspeita tratar-se dos homens que estupraram e mataram a sua mulher, mas não está totalmente certo disso, nem mesmo depois de vê-los na cadeia esperando pela morte que virá ao amanhecer. Mas com a ajuda de um falso funcionário do governo, os três bandidos conseguem fugir. Todos os homens da cidade partem atrás deles para capturá-los. Jim, por sua vez, mas de modo independente, também participa da caçada. Por ser mais astuto e veloz, consegue pegar um deles, e antes de matá-lo, tenta fazê-lo lembrar da mulher que estupraram e mataram, e que confesse o crime. O pistoleiro jura nunca ter em sua vida visto a mulher à qual Jim se refere, mas, de qualquer maneira, é impietosamente morto (ou melhor, “executado”) pelo solitário vingador. De modo semelhante, e sempre de maneira sanguinária, Jim vai alcançando e matando cada um deles, apesar de eles jurarem não ter nada a ver com a morte de sua mulher. Particularmente constrangedora é a alegação do chefe do bando (Stephen Boyd), um facínora cínico e cruel, que assegura diversas vezes — em um bar onde Jim o encontra, dias depois da fuga — que não foram eles que mataram sua mulher, apesar de não esconderem que roubaram e assassinaram outras pessoas, por cujas mortes iriam ser enforcados. Jim não escuta essas alegações, e também o mata.

O único que ainda permanece vivo é um índio (Henry Silva), ao qual Jim persegue até sua casa, no meio do deserto. Ao

chegar, deixando seu perseguidor para trás, o índio encontra seu pequeno filho doente. Jim chega quando o índio está trazendo água do poço, para tentar aliviar a febre da criança. A esposa percebe as intenções do forasteiro e o golpeia com uma vasilha, deixando-o inconsciente. Ao despertar, o índio está apontando uma arma para Jim Douglas, sem intenções hostis, apenas como garantia de que poderão falar com calma. O índio consegue apresentar ao perplexo e arrasado Jim provas contundentes de que não foram eles que mataram sua mulher. Portanto, ele percebe que, na realidade, matara três homens por um crime que não cometeram. O índio finalmente o deixa ir, e quando Jim entra na cidade, é aclamado como herói por ter acabado com os bandidos. Em seu interior, no entanto, se sente arrasado pela consciência de ter cometido uma injustiça.

Jim conta ao padre do povoado que matara injustamente aqueles homens. Ele responde que, de qualquer forma, Jim conseguira livrar a cidade de três perigosos pistoleiros, e que todo o mundo lhe estará agradecido por isso. Mas tais argüições não consolam o estranho matador. O motivo pelo qual matara fora ilegítimo, e indefensável do ponto de vista moral. Não haverá utilitarismo consequencial capaz de dar algum conforto ao seu forte sentimento de ter assassinado cruelmente, com uma crueldade impossível de distinguir da utilizada pelos bandidos. Que o resultado tenha sido bom não muda em nada a injustiça cometida. Se os homens tivessem sido enforcados, suas mortes poderiam ser defendidas como justas, mas a bala que receberam por um crime que não cometeram fora assassinato, não ação de justiça.

Do ponto de vista kantiano, aqueles homens foram injustiçados na humanidade de suas pessoas, por mais abomináveis que fossem suas ações, mesmo tratando-se de facínoras, e mesmo que, de um ponto de vista utilitarista, as consequências de suas mortes fossem “boas”. O motivo que Jim teria para caçar os bandidos e matá-los pelas suas próprias mãos nunca poderia ser reconhecido como válido na ótica kantiana. Se os bandidos tivessem estuprado e matado a mulher de Jim, por mais indig-

nação que despertasse esse fato, nunca poderia constituir-se um autêntico motivo moral para uma ação. A ética kantiana não justifica a vingança (tema favorito de uma grande parte dos mais famosos *westerns* da história do cinema): “...pode alguém tomar por máxima o não suportar sem vingança insulto algum e, no entanto, reconhecer ao mesmo tempo que não é uma lei prática, mas apenas uma máxima sua...”²². Justifica-se a autodefesa em casos extremos (“Uma coisa extremamente diferente é defender-se e defender a pátria dos ataques do exterior com o exercício militar voluntário dos cidadãos realizados periodicamente”).²³ Matar bandidos perigosos pode ser racionalmente sustentável, no longo e ardoroso caminho até a paz perpétua e a plena instauração da moralidade no mundo. Mas a ação de Jim não se justifica nem sequer pela autodefesa: agira apressadamente, cego pela ira e o desejo de vingança, e sempre em momentos em que não estava sob ameaça. Ainda que tivesse matado os “homens certos”, seu motivo continuaria espúrio. Essa falta de justificativa fora plenamente confirmada pelas vicissitudes da contingência e pelo erro cometido: Jim, ao matar os homens errados, manifesta o que talvez não seria claro de tratar-se dos homens certos, ou seja, que as “boas conseqüências” não podem jamais justificar uma ação impuramente motivada.

Nesse sentido, a esquecida obra-prima de Henry King é kantiana, não como mera “ilustração” dos princípios morais de Kant, mas como representação afetiva da diferença entre o que podemos obter com as nossas ações e a maneira de justificá-las. O insondável desespero de Jim Douglas no final do filme é um conceito-imagem dessa diferença.

²² KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*, A 36, p. 29.

²³ KANT, Immanuel. *A paz perpétua*, Primeira Seção, B 8, 9, 10, p. 122.

6. Schelling, *Amadeus* e o pior diretor de cinema de todos os tempos

Em *Ed Wood*, o *dark thinker* Tim Burton coloca a problemática do gênio artístico, estudando o caso daquele considerado pela crítica norte-americana como “o pior diretor de todos os tempos”. O filme convida a formular a seguinte questão: como saber isso? Por que Ed Wood foi “um diretor ruim”, o pior de todos, e não um gênio, um visionário ou um incompreendido?

Perguntemos a quem sabe do assunto. Nas suas considerações sobre o fenômeno artístico, Schelling estuda os processos de passagem do consciente para o inconsciente e vice-versa, “...a natureza começa sem consciência e termina com consciência, a produção não é teleológica, mas sim o é o produto. O eu, na atividade que aqui se trata, deve começar com consciência (subjetivamente) e acabar no não-consciente ou objetivamente”.²⁴ Segundo ele, é o gênio quem realiza esta passagem do consciente para o inconsciente. Ele diz que assim como aquele “(...) obscuro poder desconhecido (...) realiza fins não representados através do nosso agir livre sem que o saibamos, e inclusive contra nossa vontade, se denomina destino, assim também se designa com o obscuro conceito de gênio o incompreensível que acrescenta o objetivo ao consciente sem intervenção da liberdade e em certo sentido contra ela (...)”²⁵.

Todos os artistas depõem no sentido de serem involuntariamente impulsionados à produção de suas obras, elas surgindo de uma espécie de “contradição interior” que afeta o mais profundo de suas personalidades. Somente à arte lhe é dado satisfazer essa aspiração infinita a resolver aquela última e extrema contradição, em virtude de um “destino incompreensível”, de um poder que separa os artistas de todos os outros homens.²⁶

²⁴ SCHELLING, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, cap. VI, p. 411. Tradução minha do espanhol.

²⁵ Idem, 413-4.

²⁶ Idem, 414-5.

Schelling distingue entre a *arte* e a *poesia* na criação artística, como oriundo de “*duas atividades totalmente distintas entre si*”. Na parte consciente, “*temos de buscar o que costuma chamar-se de arte*”, aquela parte “*que é executada com consciência, meditação e reflexão, a que também pode ser ensinada e aprendida, alcançada por transmissão e pelo próprio exercício*”²⁷. Mas, por outro lado, “*deveremos buscar no não consciente que faz parte da arte aquilo que não pode ser aprendido nem alcançado por exercício ou de outra maneira mas que unicamente pode ser inato graças a um dom livre da natureza e que é o que podemos chamar numa palavra a poesia na arte*”.²⁸ Ambos componentes são necessários para a perfeita execução da obra, e nenhum tem valor sem o outro, “*somente os dois juntos produzem o supremo*”. Apesar de todos os homens terem algo de genialidade inata, “*não obstante isso, os deuses vincularam tão estreitamente a execução dessa força originária ao esforço sério dos homens, ao empenho e à meditação, que a poesia sem a arte, mesmo sendo inata, somente gera, por dizê-lo assim, produtos mortos nos quais nenhum entendimento humano pode deleitar-se (...)*”²⁹. O esforço de organização da obra é, pois, essencial, arte sem poesia é mais viável do que poesia sem arte, pois “*não é fácil que um homem careça por natureza de toda poesia, embora muitos careçam de toda arte...*”³⁰.

Algumas das críticas estéticas mais corriqueiras dirigidas contra o “*piores diretor de cinema de todos os tempos*” são as seguintes: comete defeitos técnicos, carece de autocrítica, está demasiadamente concentrado em interesses pessoais e peca por pouco profissionalismo. Vejamos estas objeções com olhar schellinguiano.

Um piso que deveria simular uma grama rasa mostra-se ostensivamente como um tapete amassado; cenas em que o ator se equivoca e faz algo errado não são refeitas por Wood, mas

²⁷ Idem, p. 416.

²⁸ Idem.

²⁹ Idem, p. 416.

³⁰ Idem.

incluídas na montagem final; uma cena que começa de dia termina à noite, e assim por diante. Diante de um erro técnico, as câmeras de Wood continuavam filmando, aproveitando o erro para enriquecer o sentido do filme (pois, dizia ele, erros acontecem na realidade — por exemplo, homens batendo nos marcos de portas — de maneira que quanto mais erros, mais realismo). Utilizando as categorias reflexivas de Schelling, poder-se-ia dizer que faltou “arte” a Ed Wood, embora ele tivesse um elevado grau de “poesia”. Apesar de, segundo Schelling, a boa obra ser um delicado equilíbrio entre os dois elementos, não parece correto despojar totalmente de valor um diretor de cinema que comete erros de arte, na medida em que seus filmes contenham uma quantidade muito elevada de poesia. Defeitos técnicos não são razão suficiente para desqualificar uma obra como esteticamente inferior. Até grandes criadores cometem erros técnicos. Por outro lado, existem filmes primários, com personagens rasos e situações convencionais, mas extraordinariamente bem filmados e sem erros técnicos, como os filmes sobre exterminadores do futuro e matrizes. Se às vezes esses filmes são salvos alegando-se que “o único bom deles é a sua técnica”, por que não se poderia salvar um filme de Ed Wood dizendo-se: “O único defeito deles é apenas a sua técnica”? (Ou, dito positivamente: “O único mérito que eles têm é a sua poesia”?)

Schelling declara que a obra de gênio parte do consciente e chega no inconsciente, escapando assim de seu próprio criador. Na verdade, Ed Wood parecia ter projetos bem definidos no início de suas filmagens. Tudo lhe parecia óbvio, estava tudo “ali” e só faltava filmá-lo. Às vezes, os “atores” tinham que lhe perguntar o que eles tinham que fazer, como deviam conceber a cena a ser filmada, etc, para que Ed se dignasse a dar alguma indicação. Seu processo criativo partia do plenamente consciente, embora fosse apenas algo vislumbrado, uma espécie de projeto mal esboçado, antes de chegar à sua plena realização. Mas, de certa forma, o resultado atingido era sempre o esperado. Enquanto pior formulado o projeto, mais certamente atingidos pareciam os resultados. Nunca a obra escapava de suas

mãos, tal como deve acontecer, segundo Schelling, com a obra de gênio. Nisso se baseava, então, a sua “falta de genialidade”, no caráter plenamente previsível dos resultados?

Porém, muitas vezes elogiamos um criador pelo fato de ele “dominar totalmente a sua obra”, precisamente porque “nada escapa a seu controle”. Maravilhamo-nos diante de uma direção como a de *A janela indiscreta*, de Hitchcock, por cada coisa parecer perfeitamente calculada e posta primorosamente no lugar. Nada, nesses casos, parece escapar do controle consciente, tal como Schelling o descreve. Por outro lado, se fôssemos aceitar o critério de Schelling, poder-se-ia dizer que Ed Wood se enganava a respeito de si mesmo, que o resultado final de suas filmagens *não era* o previsto, que isso era precisamente a sua ilusão. Poder-se-ia ver o processo criativo de Ed Wood como quase totalmente inconsciente, do início ao fim, como uma espécie de total primazia da poesia sobre a arte, e ao próprio Ed como uma espécie de poeta puro, cujas intuições matavam totalmente a realização técnica da obra, que era sempre muito frouxa. Finalmente, os filmes de Ed Wood seriam uma amostra de um extraordinário impulso poético que não poderia ser diminuído por argumentos baseados na “incompetência técnica”. De maneira que o “argumento técnico” não convence.

No entanto, o filme de Tim Burton apresenta outros diagnósticos sobre o “fracasso” de Ed Wood, tais como a “falta de autocrítica”. Não é que Ed Wood não buscasse a perfeição; ele a buscava como todo criador. Só que ele tinha a impressão de encontrá-la na primeira tentativa, sem dar relevância à revisão ou à reconsideração do que já tinha feito. (Talvez, em parte, inconscientemente, pois preferia não filmar de novo para não estourar seus sempre modestos orçamentos.) Ed Wood é apresentado por Burton como incuravelmente *otimista*. Diante de críticas devastadoras, ele sempre encontrava alguma coisa de positivo. Diante de um público indignado querendo destruir a sala, Ed dava invariavelmente coragem a seus colegas com seu grito de guerra: “Gente, vamos arrasar!”. Sua falta de autocrítica aparece vinculada a uma espécie de inquebrantável fé em si

mesmo e de invencível otimismo. Porém, uma certa soltura na criação, uma certa espontaneidade “irresponsável” podem ser saudáveis para uma obra de arte, inclusive genial. Uma excessiva autocrítica pode fazer com que a obra nunca seja realizada ou seja feita de maneira excessivamente elaborada e acadêmica. Não pareceria negativo, em princípio, que o criador observe a sua obra e pense que aquilo que criou é bom. (Existem antecedentes muito antigos dessa atitude.)

Num determinado momento, Ed exclama: “*O único que eu queria era contar histórias, histórias que me pareciam interessantes*”. Isto parece apresentar-se como uma outra explicação para a sua “falta de gênio”. Um artista talentoso deveria saber transmitir sua obra aos outros, captando as paixões humanas e satisfazendo as ansiedades e tendências de um certo auditório, através da apresentação de algo universal e de interesse público. Ed fazia filmes que interessavam a ele. Em grande medida, seus temas eram fortemente autobiográficos (*Glen ou Glenda?*). Não somente fazia filmes com temas de seu interesse, mas também com detalhes pessoais que dificilmente poderiam interessar a outras pessoas. Mas este novo argumento para explicar a “falta de gênio” de Ed Wood tampouco convence. Uma condição para que uma obra interesse a outros é que interesse profundamente ao próprio autor. Alguns dos considerados “grandes diretores”, como Fellini, Woody Allen e Oliver Stone buscaram constantemente em suas próprias vidas e acontecimentos autobiográficos a inspiração para obras como *Oito e meio*, *Manhattan* e *Platoon*. De maneira que nada disso explica por que Ed Wood seria “o pior diretor de todos os tempos”.

Tal como apresentado por Tim Burton, Ed pensava que qualquer pessoa podia, por exemplo, ser ator, e fazer qualquer papel em seus filmes. Esta “falta de profissionalismo” é dada também como explicação de “falta de talento”. Mas filmes com grandes atores profissionais podem ser muito fracos, como *Negócios de família* (Sidney Lumet, 1989) com Sean Connery, Dustin Hoffman e Matthew Broderick, e grandes filmes podem ter atores não profissionais, como *O Evangelho segundo*

São Mateus (Pier Paolo Pasolini, 1964), *Ladrões de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948) e grande parte da obra de Fassbinder. Ao contrário, o excesso de profissionalismo pode constituir um defeito, gerando obras frias e burocráticas, enquanto obras com atores não profissionais podem aproximar-se muito mais do plano “inconsciente” da obra de arte, apontado por Schelling.

Um artista pode fazer boas obras inverossímeis, autobiográficas e pouco profissionais, enquanto outros podem fazer obras frouxas e tolas que sejam extremamente realistas, objetivas e profissionais. De maneira que nenhum desses diagnósticos, insinuados no filme de Burton, parece conclusivo para provar a “falta de gênio” de Ed Wood.

Creio que a genialidade *do próprio filme de Burton* consiste, entre outras coisas, em problematizar ou relativizar esses habituais parâmetros de valoração de obras de arte. Neste sentido, esse filme não “ilustra” as teses de Schelling sobre arte, mas as põe em questão. Burton declarou identificar-se com Ed Wood, e que seu filme era uma homenagem ao considerado “pior diretor de todos os tempos”, e não uma diminuição ou uma gozação (em todo caso, se o fosse, seria como uma gozação amável, carinhosa e de admiração). Trata-se de uma tentativa de mostrar o imenso espírito criador de Ed, insinuando-se que *nisso* consistiria, precisamente, a sua genialidade, além das “falhas técnicas” e o pouco “profissionalismo” do resultado.

Isso está particularmente claro no jamais ocorrido (mas verossímil?) encontro entre Ed Wood e Orson Welles (Vincent D’Onofrio), a quem Ed admirava tanto quanto Salieri a Mozart (ver mais adiante). Mostra-se nessa cena como um deles, considerado “o mais genial diretor de todos os tempos” e o outro, considerado “o pior de todos”, conversam de igual para igual, identificados plenamente em seus problemas de tormento criativo, expressão de idéias, dificuldades com os produtores etc. E Orson acaba aconselhando a Ed que nunca sacrifique as suas intuições, instando-o a continuar a lutar por aquilo em que acredita. O gênio parece aqui residir na “poesia”, mesmo quando a “arte” esteja perpassada de contingências, saturada de

“defeitos técnicos”, inverossimilhança, referências autobiográficas e falta de “profissionalismo”. É no puro plano da poesia, e longe do “equilíbrio” entre arte e poesia aconselhado por Schelling, que Orson Welles e Ed Wood conseguem comunicar-se, quase com meias palavras, apesar das enormes diferenças no manejo da “arte”. Orson não se autoconsidera o “gênio” que dele fizeram, ou o “gênio” que ele efetivamente foi para os outros, mas apenas um sujeito de sorte, que conseguiu seduzir seus avaliadores como Ed Wood não conseguira fazê-lo, construindo um trabalho tão pessoal e autoconvencido quanto o de Ed, mas com um (talvez inesperado) resultado social positivo. Os defeitos de seus filmes não foram avaliados com a mesma benevolência que os dos filmes de Orson Welles. Enquanto as virtudes de Ed foram consideradas medíocres, mesmo os defeitos de Welles são hoje vistos como geniais.

Obras com excesso de poesia e pouca arte (como as de Ed Wood) ou vice-versa poderão, apesar disso, considerar-se jóias do cinema, pequenas pérolas da Imperfeição. Essa nova estética (estética da poesia improdutiva, da contingência dos “resultados”) está vinculada a termos que atualmente utilizamos, como “cinema classe B”. Um filme pode ser “ruim” — no sentido técnico — e ser mesmo assim “uma jóia do cinema classe B”, um “bom filme ruim”. A nova estética é graficamente detectada no caráter contraditório dessas frases.

A “genialidade” do filme de Tim Burton sobre a “falta de gênio” consiste em ser um bom filme sobre os filmes “ruins”, e seu mérito irônico e paradoxal reside em conseguir defender os méritos do ruim com um filme socialmente aceito como bom (ganhando seus Oscars e tudo mais). A estratégia visual de Burton consiste em construir seu filme seguindo os moldes de um velho filme de Ed Wood, no qual o próprio drama criador de Ed fornece a temática, em lugar dos corriqueiros ladrões de túmulos, vampiros e discos voadores. Ed funciona como um conceito-imagem problematizador dos valores segundo os quais o Ed Wood real foi julgado, mostrando em plena atividade o espírito criador de Ed e a força insuperável de seu gênio

poético. O filme de Tim Burton é uma reconsideração imaginativa da delicada questão do valor estético de uma obra, e do talento que o torna possível.

No filme *Amadeus*, de Milos Forman (baseado em texto de Peter Schaffer), o que surpreende logo é — à diferença de *Ed Wood* — que os valores de “gênio” e “mediocridade” aparecem perfeitamente definidos, inclusive representados por duas figuras delineadas e independentes (e excludentes): Mozart (Tom Hulce) é um gênio, enquanto o *signor* Salieri (Murray Abraham) é um medíocre. Seus talentos e mediocridades aparecem, assim, como substâncias. Isso parece fora de toda dúvida, apresentado como constatação objetiva. Inclusive porque o próprio “medíocre” assim o reconhece: o Salieri de Milos Forman (deixando de lado se este coincide ou não com o Salieri histórico) consegue visualizar-se a si mesmo como “carente de talento”, sugerindo que existe uma experiência humana, um estado mental com esse conteúdo, enquanto Mozart aparece, claramente e sem qualquer dúvida, como *um gênio para si mesmo*, e também para aquele que mais o inveja e admira, o próprio *signor* Salieri. Shaffer literalmente o faz dizer: “Para que Deus me deu a tendência para adorar-lhe mediante a música... e negou-me o talento?”. No final do filme, no asilo de alienados, Salieri consegue reconhecer-se a si mesmo, objetivamente, “como o patriarca dos medíocres, como o rei das mediocridades”.

A interpretação que o filme de Forman oferece do “gênio” de Mozart e da “mediocridade” de Salieri tem a ver estreitamente com as suas formas de vida: Mozart é sensual e afirmativo, alegre e despreocupado, goza a vida com brilho e generosidade trasbordantes, ri facilmente, é promíscuo, irresponsável e brincalhão. Num momento do filme, Mozart diz ao rei (Freddy Jones): “*Eu sou um homem vulgar, majestade. Mas a minha música não o é*”. Salieri é o seu antípoda: ascético, sombrio, intelectual, perfeccionista, trabalhador, hiper-responsável, dedicado à música como a um apostolado, em total afastamento da vida mundana, como se esta pudesse perturbar a sua inspiração. Por outro lado, domina de forma com-

petente as estratégias políticas, eficazes para mover-se com sucesso na corte. Como consequência dessas duas atitudes diante da vida e da arte (e de sua relação mútua), a música de Mozart é exultante, flexível, variada e graciosa, e a de Salieri, rígida e acadêmica. Parece que as coisas são aqui apresentadas de maneira tremendamente claras, até o ponto de categorias de “gênio” e “mediocridade” parecerem (para Schaffer e Forman) determinações objetivas. Alguém é “genial” ou “mediocre” assim como é alto, de raça branca ou careca: trata-se de algo objetivamente constatável. Pode-se dizer de um artista, sem atenuantes nem sutilezas: “Não tinha talento”, tal como se diria: “Não tinha olhos azuis”.

Porém, há uma problematização disso no filme, na verdade seu tema central: Salieri, apesar da sua tão declamada e auto-assumida “mediocridade”, tem a capacidade (o talento, talvez?), que para ele constitui um autêntico tormento, de apreciar como ninguém a “genialidade” de Mozart. Durante longos anos escuta a sua música e é capaz de admirá-la profundamente, assim como de apreciá-la tecnicamente a partir de seus próprios conhecimentos musicais, e de compreendê-la em suas motivações mais profundas, em seu engenho milagroso. No entanto, ao lado dessa admiração sem fronteiras, o filme mostra também a inveja e o ódio de Salieri em relação ao “gênio” de Mozart, mais intenso na estrita medida em que é capaz de apreciar e entender esse “gênio” em seus menores matizes. Ao mesmo tempo, sente pela pessoa de Mozart (com sua frivolidade, sua sensualidade vulgar, seu riso estúpido e sua vida dissoluta) o mais profundo desprezo, resistindo a aceitar que aquelas maravilhas musicais possam provir de ser tão insignificante. Por contraste, a pessoa de Salieri apresenta-se nobre e austera, da mais profunda seriedade, mas a música que emana dela parece inexpressiva e apagada.

Mas pode ser “mediocre” alguém capaz de admirar tão profundamente a obra de um “gênio”? A resposta imediata pareceria ser: sim, na medida em que ele mesmo não seja capaz de produzir obras geniais, mas apenas de perceber a genialidade

quando produzida por outros. Pode-se ser um receptor extremamente sensível de obras-primas já realizadas, sem que se tenha o menor talento para produzir uma. Desde a perspectiva de Schelling, poder-se-ia dizer de Salieri o que já foi dito de Ed Wood: a obra está colocada num nível excessivamente consciente, seu autor é demasiadamente seu autor. A obra não consegue liberar-se de sua tutela, a criação não é arrebatada pelo inconsciente, escapando das mãos opressivas do criador. A “mediocridade” criativa de Salieri consistiria no fato de ele saber perfeitamente o que está fazendo. Não se produz na sua obra a passagem do consciente para o inconsciente que, segundo Schelling, constitui o processo inverso ao da natureza, que parte da inconsciência dos objetos estáticos e não-viventes, e acaba na autoconsciência humana.

O filme sugere — com uma certa dose de infâmia, me parece — uma ideologia de “valores eternos que terminam, finalmente, por impor-se”. Mostra-se Salieri como o músico favorecido pelas cortes simplesmente porque fazia as obras que se enquadravam na sensibilidade e na censura da época, e que, acima de tudo, agradavam ao rei. Mostra-se o sucesso das obras de Salieri como puramente político, como se tal coisa — o reconhecimento mediado pela política — fosse algo de excepcional, como se não fosse sempre assim, como se os valores da música de Mozart pudessem ser “diretamente reconhecidos” sem qualquer mediação sociopolítica, reconhecidos “por si mesmos”, de maneira “eterna”. Como se o atual reconhecimento da genialidade de Mozart não fosse tão político e tão socialmente constituído quanto o reconhecimento do talento de Salieri naquela época.

Mozart aparece como um sujeito atrapalhado, pouco habituado às hipocrisias da corte, demasiado espontâneo e grosseiro, sem espírito para especulações políticas ou cálculos palacianos, como um artista “puro”, imaculado, que pretende que sua música “brilhe por si mesma”. Mas, na verdade, Mozart não fez melhor política porque não podia, porque não tinha paciência para fazê-la, porque era demasiado acomodado

e preguiçoso, distraído, imediatista e omissivo, porque tinha vícios diferentes dos de Salieri, vícios menos socialmente “produtivos”. Entretanto, a vaidade de Mozart, o convencimento total sobre seu “gênio”, acabou por impor-se politicamente ao longo do tempo. Mozart demorou a ganhar a sua luta política contra Salieri, mas finalmente o conseguiu, e vivemos atualmente na posteridade dessa vitória. Mozart convenceu-nos de seu talento, assim como Salieri o fez com o seu numa outra época. Mas não se trata, como Schaffer e Forman tentam colocá-lo, de uma suposta luta entre “valores profanos” e “valores eternos”, entre valores politicamente mediados e outros pretendidamente eternos que se imporiam “por si mesmos”, sem política nem mediação social de qualquer tipo.

Mas o conceito-imagem Salieri revela-se, curiosamente, contra o próprio substancialismo do filme que pretende desenvolvê-lo. Esse conceito, tal como apresentado nas sucessivas situações do filme, exprime de maneira sublime o encantamento diante da “genialidade”, a secreta vizinhança entre duas sensibilidades superiores, vivências que se impõem inclusive às próprias declamações superficiais do próprio Salieri, que peca, se por alguma coisa, peca por profundo autodesconhecimento. A “falta de talento” não é uma qualidade totalmente objetiva. O esforço criador de Salieri vale, de acordo com este desenvolvimento imaginativo, tanto quanto o de Mozart. O filme, com seu impacto logopático, mostra, *a contrario sensu*, a ausência de diferenças essenciais entre Mozart e Salieri, além de suas próprias auto-imagens.

7. Hegel, o desenvolvimento dos conceitos e as profundezas do mar sem fim (*The deep end of the ocean*, Ulu Grosbard, EUA, 1998)

Filmes como *Paris, Texas* (Win Wenders, 1984), *O turista acidental* (Lawrence Kasdan, 1988) e *Nas profundezas do mar sem fim* podem ser vistos como obras sobre o desenvolvimento,

a ruptura e a recuperação, temas caros à reflexão hegeliana. Todos esses são filmes sobre famílias dilaceradas e reconciliadas, e em todos eles há crianças: uma criança abandonada pela mãe em *Paris, Texas*, uma criança desaparecida em *Nas profundezas do mar sem fim* e uma criança morta em *O turista accidental*. A reconciliação é diferente em cada caso, mas sempre há um “retorno à casa”: Travis retorna para reunir o menino e a mãe e partir em seguida novamente; Ben retorna para reunir-se com seu irmão Vincent, que nove anos antes permitira seu seqüestro; Macom retorna para reconstruir sua vida em um outro nível de desenvolvimento de sua existência. Há uma perda, uma dor profunda, um processo, um desenvolvimento, um retorno e uma reconciliação.

Nos *Princípios da filosofia do direito*, Hegel apresenta a família como o primeiro momento da dialética da eticidade, que é, por sua vez, o terceiro momento do desenvolvimento do direito, depois do direito abstrato e da moralidade. Para Hegel, o casamento é uma relação ética, que deve superar o momento puramente natural do amor, pois “(...) o amor, que é um sentimento, admite sempre a contingência, figura que o ético não pode adotar”³¹. No texto de Hegel, o terceiro momento da família é a educação dos filhos e a dissolução natural da família: “A relação de amor entre o homem e a mulher não é todavia objetiva, pois mesmo que o sentimento seja a unidade substancial, este não possui nenhuma objetividade. Os pais apenas a alcançam com os filhos, nos quais têm diante deles a totalidade da união”.³² A dissolução ética da família ocorre pela liberdade dos filhos: “As crianças não são seres livres em si mesmas, e a vida é somente a existência imediata desta liberdade, pela qual não pertencem como coisas nem a seus pais nem a ninguém”.³³ “A dissolução ética da família consiste em que os filhos, educados para a personalidade

³¹ HEGEL, G. W. F. *Princípios da filosofia do direito*, p. 239. Tradução minha do espanhol.

³² Idem, p. 250.

³³ Idem, p. 251.

livre, sejam reconhecidos em sua maioria como pessoas jurídicas, capazes de ter suas liberdades e a possibilidade de fundar sua família (...)”.³⁴ Existe, portanto, uma dissolução natural da família (que se consuma, igualmente, com a morte dos pais).

No caso dos filmes citados, o desenvolvimento da família não segue seu curso “natural”, pois ela é dilacerada por acontecimentos contingentes, que poderiam não ter ocorrido. Porém, em favor da visão hegeliana das coisas, se poderia pensar que a perda, de qualquer forma, é natural e necessária ao processo total da dissolução natural da família, mesmo que ela admita as mais variadas formas de manifestação, sendo cada uma delas contingente. O abandono, o desencontro e a morte são momentos essenciais das relações familiares, e em particular das relações entre pais e filhos. Quando se tem uma família, o abandoná-la (*Paris, Texas*) e o sofrer uma perda por morte (*O turista acidental*) ou por desaparecimento (*Nas profundezas...*) pertencem ao próprio movimento interno da vida, apesar do caráter fortuito dos acontecimentos mesmos.

Num primeiro momento, tentemos ver os aspectos hegelianos do filme de Grosbard. O desaparecimento do pequeno Ben tem gosto de morte: Beth, a mãe (Michelle Pfeiffer) escuta, na polícia, um funcionário comentando: “*De qualquer forma, o menino já deve estar morto*”. O desaparecimento é vivido como morte: o vazio, a ausência, a falta são totais, irremediavelmente vividos como uma catástrofe sem volta. Em dias de aniversário, Beth manifesta isso claramente, diante dos familiares que insistem em comprar presentes para Ben: “*Vocês sempre falam dele como se estivesse viajando. Eu sou a única que sabe que acabou*”. O desaparecimento-morte conduz ao desaparecimento e morte da própria Beth: quando a detetive Candy Bliss (Whoopy Golberg) diz: “*Você precisa sobreviver*”, Beth responde: “*É exatamente isto: não quero sobreviver sem Ben. Não quero viver isso*”. Ela dorme durante grande parte do dia e não dá atenção para o restante da sua família: de algum

³⁴ Idem, p. 253.

modo, Beth está morta ou, pelo menos, “desaparecida”, como se imitasse o próprio desaparecimento de Ben, como se nela Ben estivesse presente, em uma espécie de ausência em vida.

Se, como Hegel diz, apenas pelos filhos os pais alcançam sua objetividade e a totalidade de sua união, a partir desse ponto Beth e o marido Paddy (Treat Williams) perderam a sua definição hegeliana, a família está cindida, fragmentada, impedida de ter seu desenvolvimento natural, a sua morte estruturalmente prevista. Eles perderam a oportunidade de interação com Ben, de viver a assimetria do amor, o processo da educação e a dissolução natural da família pela morte dos pais e a maioridade dos filhos. Olhando velhas fotos no período em que Ben esteve desaparecido, Paddy comenta melancólico: “Quanto tempo perdemos!”. Claro que há outros filhos, especialmente Vincent, o irmão mais velho que deixara que o seqüestro ocorresse. No dia fatal, Vincent não queria viajar com a mãe, e sim ficar com o pai, e sai de casa manifestando ódio por seus irmãos. Quer que eles morram, que desapareçam. E Vincent, de fato, faz com que Ben desapareça mediante seu “descuido”, literalmente o elimina, “o deixa ir”. Porém os outros filhos não podem devolver a Beth e Paddy sua objetividade perdida. Quando Paddy manifesta seu desejo de ter outros filhos, Beth reclama: “É como a reposição de uma peça”. Mas Ben é insubstituível.

Além disso, a sua “morte” torna Vincent substituível no amor cansado da mãe. A reconciliação dos dois irmãos é fundamental para a reestruturação da objetividade perdida dos pais. De algum modo, Vincent deve trazer Ben de volta, mais ainda, deve trazê-lo novamente à vida, ainda que ele resista a isso, adiando de mil maneiras a volta do irmão perdido. A perda é um momento necessário da liberdade, da autoconsciência e da realização do espírito, perda atravessada pela dor e o sofrimento intensos e dilacerantes. Mas a liberdade e a auto-realização de Beth está nas mãos de seus filhos, tal qual diz Hegel. Quando, finalmente, Ben é encontrado a mãe diz: “Nós não o encontramos; ele nos encontrou”.

Mas o reencontro (a “ressurreição” de Ben) acontece *nove anos* depois do desaparecimento. Se ocorresse nove dias depois, ou nove semanas, ou nove meses, Beth e Paddy ainda encontrariam *Ben*. Mas depois de nove anos, aquele não é mais Ben, mas a essência desenvolvida de Ben, desenvolvimento não assistido nem partilhado pelos pais, desenvolvimento estranhado, roubado. Ben é agora *Sam*, literalmente uma outra pessoa, que tem uma outra vida, que não os reconhece, que não sabe nada deles, que não tem nenhum vínculo histórico com os que deveriam ter constituído a sua verdade, o ponto de partida natural de seu desenvolvimento. Nesses anos todos, Ben passou a constituir a objetividade de outras pessoas. Certamente Beth guardou Ben como ele era sob a sua custódia. Ela é a própria negação do desenvolvimento, a vontade de reencontrar Ben, nove anos depois, exatamente como ele era no momento em que foi perdido, uma tentativa de adiamento do desenvolvimento até o momento de estar novamente em condições de tomar conta dele e de assisti-lo. Mas o desenvolvimento é inevitável: com ou sem Beth, Ben se desenvolve, se nega, nega os que o negam, continua saindo de si e retornando. O “reencontro” de Ben é vivido com tanto sofrimento quanto a sua perda, até o ponto de poder-se dizer que são, no fundo, o mesmo evento.

Como se realiza, afinal, a conciliação hegeliana? A reunião dos irmãos é aqui fundamental, pois somente eles podem estabelecer um elo entre o presente e o passado, restituindo o fio do desenvolvimento. Essa recuperação se dá sob a forma de uma lembrança salvadora: Ben se lembra, mediante um proustiano odor de madeira de cedro, de ter sido resgatado do fundo de um baú pelo seu irmão mais velho, no dia de seu desaparecimento. Somente neste momento, Ben *retorna*, apesar de que a prova de suas impressões digitais já tinha revelado, mas apenas objetivamente, que Ben e Sam são “a mesma pessoa”. A partir dali, Ben se reintegra ao processo de dissolução natural de sua família original. Do ponto de vista hegeliano, o desaparecimento de Ben não “interrompeu” o processo de autoco-

nhecimento de Beth, e sim que o efetivou pela ruptura e pelo desgarre. O retorno de Ben ensina a Beth e Paddy algo sobre eles mesmos que jamais poderiam ter compreendido sem a perda e a dor “nas profundezas do mar sem fim”.

Até aqui, o filme parece apenas ilustrar teses hegelianas. Mas podemos vê-lo também num registro anti-hegeliano. Hegel apresenta o desenvolvimento como um fenômeno “natural” dentro de um processo necessário, como uma semente que floresce e realiza historicamente uma essência. Hegel apresenta as potências humanas totalmente gerais (“tornar-se racional”, “tornar-se livre”). O cinema desce ao plano dos particulares e enfoca rompimentos contingentes fortemente afetivos, apresentando potências singulares (“encontrar o filho perdido”, “reunir a família”). Se o desenvolvimento da essência é um processo necessário que se dá historicamente dentro de mediações contingentes, o cinema (e antes dele a literatura) faz com que nos perguntemos até que ponto essa mediação contingente poderia modificar a própria textura da essência que supostamente manifesta ou desenvolve. A literatura e o cinema descem ao particular afetivo, examinam um desenvolvimento particular, e convidam a repensar o conceito em sua pretensão à universalidade. Existem pelo menos três pontos que me parecem anti-hegelianos em *Nas profundezas...*, no sentido de serem elementos trazidos da contingência do drama narrado, que poderiam problematizar algumas idéias de Hegel sobre desenvolvimento e reconciliação:

- a) O filme mostra que os indivíduos não têm uma potência fixa e única para ser desenvolvida, e sim que, pela força da contingência, a potência pode, em todo momento (ou, pelo menos, em momentos extraordinários) transformar-se numa outra totalmente diferente. Não existe um Ben-em-si. Se a essência de Ben é o desenvolvimento e a superação de seus pais, o filme mostra, como pura e simplesmente, Ben troca de pais e, em consequência, troca de essência a ser desenvolvida. Não somente troca de pais como troca a

si mesmo como filho, muda até de nome, ele é um outro (Sam), torna-se uma outra pessoa, totalmente desligada de sua pretensa “essência original”. A força da contingência, do particular e do afeto é desprezada por Hegel (e pelos filósofos de modo geral?), considerando-a apenas uma mediação superável.³⁵ Mas o filme apresenta um experimento de pensamento no qual uma potência pode interromper definitivamente seu processo de desenvolvimento pela tremenda força desses elementos contingentes, que não se deixam superar por universais. E o afeto do qual esses elementos estão carregados mostra claramente, e fazem sentir, essa “insuperabilidade”.

- b) Portanto, nem toda alienação parece recuperável pelo autoentendimento. Em determinado momento, Sam *sabe* (tem consciência de) que ele é, realmente, filho de Beth e Paddy e irmão de Vincent, mas esse saber autoconsciente já não tem nada a ver com seu novo desenvolvimento, e é vivido, ao contrário, como sofrimento, gerando uma profunda aversão. Pelas forças das circunstâncias particulares, a alienação foi extremamente profunda e criou obstáculos no caminho de volta para a autoconsciência e a conciliação. Ben foi simplesmente desligado de sua potência original, e totalmente redefinido sobre outras bases. A alienação, contra Hegel, nem sempre trabalha a favor do autoconhecimento, pois ela pode ser tão tremendamente dilacerante quanto um filósofo intelectualista é incapaz de imaginar e, nesse ponto, constituir algo de irrecuperável para qualquer tentativa de auto-conhecimento.
- c) Conseqüentemente, o particular e o afetivo parecem formar parte do próprio processo de desenvolvimento, em sua estrutura mesma, não sendo apenas meras mediações ou manifestações de uma estrutura definida intelectualmente. A reconciliação final em *Nas profundezas...* não ocorreria se

³⁵ Já foi visto, na primeira parte, como Hegel era só parcialmente um genuíno “pensador logopático”.

não fosse pelo cheiro de madeira de cedro nas narinas de Ben, ou seja, não ocorreria sem uma profunda descida ao particular sensível. O intelecto precisa sensualizar-se para acontecer a reconciliação.

Excurso sobre a filosofia hegeliana da História aplicada à história do cinema (Contra o trazer de volta o que o vento levou)

Diante das repetitivas e monótonas “Listas dos 100 melhores filmes de toda a história do cinema”, sinto a necessidade de aplicar a filosofia hegeliana da história — que ele aplica tão bem à história da filosofia — também à história do cinema.

Nessas listas, parece que os filmes do passado pouco a pouco vão trazendo, à medida que o tempo passa, uma espécie de aura de veneração, da auréola do “clássico”, uma atmosfera de intocabilidade e adoração, objeto de “culto” (*cult-movies*, como se diz). O olhar crítico fica adiado diante da luminosidade sacralizadora do passado, mesmo se tratando, muitas vezes, de filmes bastante medianos e ainda defeituosos. Trata-se da consolidação do velho, do antigo e ancestral, como se certas obras fossem sendo carregadas de uma enigmática sabedoria, de um valor que não tinham na época em que foram feitas. *Mas como é possível um filme tornar-se bom apenas com o passar do tempo?* Como se entende que um valor seja gerado com o tempo, que algo que não tinha valor, ou que tinha um valor modesto, deva adquirir grande valor com o mero passar dos anos? A maioria das listas dos “melhores filmes de todos os tempos” menciona filmes anteriores aos anos 1960 e 1970. Filmes como *Casablanca*, *E o vento levou*, *Cantando na chuva* e outros são preferidos a *Delírios de Hollywood* (*Barton Fink*), *O jogador* (*The player*), *Os imperdoáveis* (*Unforgiven*), *Mistérios e paixões* (*Naked lunch*), *Pulp fiction*, *The pilow book* e *Amores brutos* (*Amores perros*), algumas obras-primas dos últimos anos que não são mencionadas nas referidas listas. Esses filmes não

têm ainda a consolidação ancestral do “passar do tempo”, cometem o imperdoável erro de serem recentes.

Essa regressão ao mais velho, em que apenas se consegue viver intensamente voltando ao já vivido, não seria uma tentativa de resgatar os trapos de uma vida que se decompõe, sendo incapaz de dialogar com o inaudito, com o atualmente memorável? Esse tipo de nostalgia está presente na “lista dos dez melhores filmes de todos os tempos”, apresentada há alguns anos pelo escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, na qual o filme mais novo era de 1974 (*Amarcord*). Poderíamos pensar, hegelianamente, em lugar de visualizar o passado como cada vez melhor e superior, que o passado é, por assim dizer, o mais imperfeito, na medida em que constitui o começo que deverá ser fatalmente negado em defesa de um desenvolvimento enriquecedor. Tal como os gregos seriam as crianças da filosofia (e, como disse Hegel, os mais imperfeitos, abstratos e menos desenvolvidos) Chaplin, Eisenstein e Griffith seriam, de modo semelhante, as grandes crianças do cinema, os mais balbuciantes, primitivos e não desenvolvidos, aquilo ainda próximo das dores do nascimento, do quebrar da casca do ovo, não sendo o que no cinema há de superior. Segundo Hegel, o melhor está sendo feito, o melhor será. No caso do cinema, será cinema enriquecido, cinema desenvolvido, *cinema negado*, cinema que se afastou de si mesmo e se reafirmou, abrigoando o negado dentro de si: cinema *concreto*. Ao invés de se lamentar a morte do cinema — como às vezes ouvimos — podemos pensar que estamos ainda longe de termos presenciado seu verdadeiro nascimento.

8. Schopenhauer e Roberto Benigni. *A vida é bela* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1998): análise de uma frase absurda... e de um filme deplorável

A vida é bela, assim como *A felicidade não se compra* (*It's a wonderful life*, Frank Capra, 1946), parece trazer o otimismo em seu próprio título. Os filmes de Benigni e Capra têm ge-

nialidade (incluindo as ingenuidades do gênio) e é precisamente sua genialidade o que os impede de provar as suas teses otimistas, pelo menos nos termos schopenhauerianos. Segundo Schopenhauer, se a vida fosse racionalmente avaliada, ela não se sustentaria: sendo a essência do mundo vontade de viver, e sendo esta vontade alternativamente insaciável e hipersaciada, a vida só poderia se encaixar de maneira pouco confortável dentro da oscilação dor/tédio, sem nunca poder parar o pêndulo. Isso tem como conseqüência a idéia de uma grande parte de nossas vidas consistir num imenso processo de ocultação e remanejamento daquilo que poderia instantaneamente nos destruir. Para poder viver, precisamos negar a nossa condição: a finitude, a fragilidade, a doença e o abalo de nossos projetos de vida nas mãos de outras pessoas. A vontade de viver é, precisamente, essa força tremenda que insiste em estar aí, em se afirmar, sabendo que será finalmente derrotada. A vida é fundamentalmente reativa, uma incessante tentativa de recuperação de um equilíbrio perdido. Essa essência volitiva do mundo torna estruturalmente impossível a felicidade, sendo apenas possível o afirmar-se contra a dor e a destruição. Para Schopenhauer, a vida não é, portanto, bela; o que é belo é, sim, exatamente aquilo que a oculta.

Uma das maneiras que Schopenhauer admite para enfrentar o pêndulo da vontade de viver é a genialidade. O gênio, segundo nosso filósofo, consegue, ao contrário das pessoas comuns, tornar-se “representação pura”, ao invés de submeter suas representações à tirania da vontade. O gênio de Roberto Benigni consegue construir um filme tão belo que, longe de provar a tese otimista do título, o transforma no próprio conceito-imagem da ocultação. É este o particular sentido no qual o filme é deplorável: sua deplorabilidade consiste em ocultar com a sua beleza a irredimível feiúra da vida. *O filme é belo, a vida não.*³⁶

A partir da segunda metade do filme, marcada pela aparição do pequeno Giosué (Giorgio Cantarini), Guido (Benigni) ten-

³⁶ Cf. HENOCHSBERG, Michel, 2000. Ver bibliografia.

ta, até o fim, mostrar ao menino exatamente um mundo fictício e belo, que se sustenta na persistente ocultação da verdadeira realidade. Guido constrói para o menino a beleza inexistente da vida. O campo de concentração é transformado em *camping*, o trabalho forçado em jogo, a burocracia criminosa em uma organização bem-sucedida, o sofrimento em pontos ganhos, o aprisionamento em um belo presente de aniversário.

O momento da “tradução” fingida das ordens do oficial nazista, transformadas em uma pretensa lista de instruções para um divertido jogo, talvez seja o melhor momento da construção do conceito-imagem da ocultação, que o filme desenvolve, e a evidência de que, como disse Schopenhauer, a tragédia contemplada pode ser prazerosa para quem a contempla. O pequeno Giosué é enganado pela ocultação, e nós, os espectadores cúmplices, podemos nos divertir com a feiúra contemplada do mundo. *A contrario sensu*, e a favor de Schopenhauer, o filme mostra como não conseguimos viver o mundo a nu: se não fosse pelo trabalho da ocultação, não o suportaríamos. Precisamos transfigurar a dura realidade em um jogo com alguma recompensa no fim, mesmo que não seja um tanque norte-americano diante do qual possamos mentirosamente gritar: “*È vero!*”

O próprio filme de Benigni é uma negação genial (ou seja, suportada pelo gênio) da vontade de viver. Ao se referir à vida, ele a transfigura mediante uma fábula, obtendo um campo de concentração “vivível”, muito diferente daqueles onde milhares de Guidos e Giosués não puderam desenvolver tão alegremente sua criatividade. Certamente, o que é mostrado é belo, só que já não é mais a vida. A vida mesma é algo que, como nesse caso, não consegue ser mostrado. A vida seria bela se fosse como o filme. O belo da vida poderia ser concebido como essa resistência teimosa e admirável. A ocultação emociona e enobrece, transforma cada ser humano em herói. No viés schopenhaueriano, o belo consiste naquilo que resiste teimosamente à vida sem constituí-la.

Curiosa e sintomaticamente, Schopenhauer é mencionado, de maneira bufa, dentro do próprio filme. Ferruccio, um ami-

go de Guido, afirma utilizar diariamente a tese (“séria”, “profunda”, *di pensiero*) de Schopenhauer acerca da *vontade*, segunda a qual “eu sou o que quero ser”. Se quero dormir, durmo; se quero acordar, acordo. O próprio Guido utiliza duas vezes a estratégia da vontade (no teatro, quando *quer* chamar a atenção de sua amada Dora (Nicoletta Braschi), e no final do filme, quando *quer* que o esconderijo do filho não seja descoberto). Sabe-se que Schopenhauer era uma das leituras favoritas de Hitler, e um filme de Leni Riefenstahl chama-se precisamente *O triunfo da vontade*. A menção do filósofo está afetada pela caricatura da ideologia da “razão superior”, que perpassa o filme e acaba na hilariante cena da escola, em que Benigni, usando seu corpo ridículo, disserta sobre a superioridade da raça. É claro que a teoria schopenhaueriana da vontade não tem nada a ver com o uso que Benigni faz dela no filme. A menção de Schopenhauer aparece como uma tentativa de tirá-lo da sua utilização hitleriana e recolocá-lo para um uso humanista e esperançoso, num outro tipo de “triunfo da vontade”: vontade de construção, não de destruição. Mas, segundo Schopenhauer, a *vontade de viver* está presente em todos os cenários, tanto na prepotente edificação do III Reich quanto na comovente sobrevivência dos perseguidos. As obras de arte conseguem negar a totalidade da vontade, tanto na sua forma construtiva quanto a destrutiva. É isso o que Benigni consegue fazer com sua própria obra de arte. Ao fazê-la, e apesar das piadas, confirma a tese de Schopenhauer e acaba mostrando o contrário do que *queria* mostrar. Mais uma vez, o cinema se nega a meramente “ilustrar” as teses prévias que pretendem impor-lhe.

9. Terry Gilliam, de *Brazil* (Inglaterra/EUA, 1985) a *O pescador de ilusões* (*The fisher king*, EUA, 1991): o caso de um pessimista arrependido

Existem alguns cineastas (Luis Buñuel, Carlos Saura, Louis Malle, Ingmar Bergman, Liliana Cavani, Robert Altman,

Bernardo Bertolucci, Marco Ferreri, David Lynch, Quentin Tarantino, Roman Polanski, Tim Burton, David Cronenberg) que se caracterizaram por apresentarem o “lado sombrio” do ser humano e da vida — uma visão desencantada dos valores humanos — seja mediante o drama, seja mediante a paródia. Por outro lado, existem outros (Frank Capra, René Clair, François Truffaut, Robert Bresson, Win Wenders, Lawrence Kasdan, Claude Lelouch, Steven Spielberg, Jacques Tati) que preferencialmente enfocam o lado claro do ser humano, sua capacidade de ser generoso e solidário, apresentando caracteres fortes, saudáveis e heróicos. Entretanto, nem todos os cineastas que mostram “o lado sombrio” da vida ou seu lado grotesco são, apenas por isso, “pessimistas”. O núcleo do pessimismo não reside no fato de mostrar-se o sombrio, ou mesmo em visualizar a relatividade e caráter problemático dos valores, e sim no que se poderia chamar o “fechamento” ou a obstrução de saídas. O pessimismo de Schopenhauer começa mostrando-se como “sem saídas”, com o universo submetido ao terrível pêndulo da *vontade de viver*. Mas logo depois ele descreve possibilidades de negação da vontade e de pura contemplação, através do gênio artístico e o ascetismo. Se o pessimismo não se relaciona diretamente com o “lado sombrio” e sim com o fechamento, com o contrário da abertura, Schopenhauer não foi totalmente um pessimista.

No cinema parece haver pelo menos um caso de pensador em imagens que passou do pensamento sombrio e hipercrítico para uma forma de otimismo luminoso. Segundo acredito, Terry Gillian é o pessimista arrependido mais interessante da história do cinema. Teve participação em vários filmes corrosivos e irônicos do grupo inglês Monty Phyton, e dirigiu uma obra-prima de crítica pessimista das sociedades altamente tecnologizadas, burocratizadas e militarizadas (*Brazil*, 1985). Nesta obra, o protagonista Sam Lowry (Jonathan Pryce) é perseguido e eliminado por uma sociedade “leviatanesca” que lhe rouba absolutamente tudo, até mesmo sua identidade, deixando-lhe apenas a “saída” da fantasia delirante, da loucura

reinvidicativa. Com o filme literalmente perpassado pelos sonhos de compensação do protagonista, o pessimismo de Gillian é notório: todas as saídas *reais* estão fechadas. A chegada final do grupo de heróis revolucionários, chefiado pelo não menos sinistro Tuttle (Robert de Niro), que supostamente salvaria Sam Lowry da tortura e da morte, é apenas parte da fantasia desencadeada na sala de tormentos. Na verdade, Sam enlouqueceu durante o sofrimento e delirou sua própria libertação impossível. As saídas estão mesmo fechadas. Não há esperanças para acabar com os horrores que os homens desencadearam sobre outros homens.

Em *O pescador de ilusões*, Jack Lukas (Jeff Bridges), é um locutor de rádio que destila exatamente o humor cruel, irônico e desrespeitoso do Monty Phyton, até que ele provoca a loucura de um de seus ouvintes, que pega uma arma e mata várias pessoas num bar. A partir dali, o locutor cairá em estado depressivo, corroído pela culpa e pelo arrependimento, parando de trabalhar. Durante a crise, conhece um mendigo demente obcecado pela conquista do Santo Graal, Parry (Robin Williams), um ex-professor de história que presenciou de maneira traumática o assassinato de sua mulher num bar, exatamente pelas mãos do ouvinte louco de Lukas.

Com esses elementos, Gillian relata uma curiosa redenção simbólica: o radialista ajudará o mendigo a encontrar uma outra mulher (Amanda Plummer), mas este recurso é ainda extremamente real e não conseguirá evitar que Parry recaia na loucura. Será dentro do terreno da fantasia, ou seja, na mítica e louca conquista do Santo Graal (na verdade, um copo comum, que pertence a um milionário) que realmente Jack conseguirá ajudar Parry. Quando entra para roubar o Graal, o radialista salva casualmente o milionário do suicídio, com o que a parábola se completa, ou seja, o Graal é simplesmente a solidariedade humana, a capacidade de fazer algo pelos outros. Assim, a fantasia que em *Brazil* era uma fuga de uma realidade horrível e insolúvel, em *O pescador de ilusões* é o lugar de encontro dos desesperados, que no fundo do poço conseguem se

redimir mutuamente. Jack Lukas parece o próprio Gillian, se perguntando se fora responsável ao fazer filmes como *O sentido da vida*, *A vida de Brian* e *Brazil*.

Em ambos os filmes (*Brazil* e *O pescador de ilusões*) há uma cena que mostra a diferença de “tom” entre eles, um mensageiro transmitindo uma mensagem cantada. Em *Brazil*, uma jovem corada e vestida de mensageiro de hotel entra no apartamento destruído de Sam Lowry e canta (ou melhor, grita) artificialmente uma mensagem da mãe de Sam, convidando-o a um jantar para festejar sua nova cirurgia plástica. A jovem grita durante um minuto inteiro a mensagem absurda diante do olhar atônito de Sam, e, ao terminar assume uma postura profissional de exagerado entusiasmo pela mensagem transmitida (que, por outro lado, chega tarde, pois a festa já começara horas antes). A mensagem tem, nesse filme, uma motivação grotesca, é ineficiente e transmitida de maneira hipócrita e artificial. Em *O pescador de ilusões*, o mensageiro é um transexual que Jack Lukas tinha conhecido na rua, numa de suas aventuras com Parry, e que chega ao escritório e canta uma mensagem de convite para jantar, ocasião em que Jack espera que Parry e certa jovem se conheçam. A mensagem cantada é tão grotesca e lamentável quanto no filme anterior, mas o motivo não é em absoluto ilegítimo (em vez da celebração de uma cirurgia plástica, o encontro de duas pessoas que se amam). O tom crítico das duas mensagens cantadas é totalmente diverso, como se Terry Gillian sentisse agora o dever moral de levar a sério o que, no passado, fora motivo de sarcasmo.

Mas talvez Schopenhauer diria (se em algum cinema de Dantzig exibissem o filme) que *O pescador de ilusões* estaria mostrando que Terry Gillian entendera mal o valor de suas próprias hipercríticas anteriores, e a terrível seriedade de seu humor negro, ou seja, o humanismo que pode habitar uma atitude crítica diante da vida. Não era mais convincente a loucura sem saídas de Sam Lowry do que a fantástica cura de Parry? Que os debochados discursos de Jack Lukas pelo rádio tenham levado alguém ao crime, e que dali se desencadeie um “drama

de consciência”, não fecha a possibilidade de que os discursos edificantes do Terry Gillian “convertido” possam ter o mesmo efeito, enquanto as imagens perturbadoras de *Brazil* possam levar a um questionamento das estruturas sociais e das instituições, e não ao crime. Neste caso, o conceito-imagem não consegue atingir a sua universalidade: o drama de consciência de Jack Lukas é apenas dele. Ainda que seu itinerário o converta em um “novo homem” surgindo de suas próprias cinzas, sua aventura parece ter menos nível crítico e menos alternativas que as obras do Terry Gillian lucidamente cruel.

Excurso sobre o gastrocinema (comidas otimistas, comidas pessimistas)

Tanto a visão otimista quanto a pessimista da vida podem ser encontradas na já vasta filmografia existente sobre o tema da comida (uma espécie de gastrocinema). O tema do comer e da alimentação foi abordado no cinema de maneira pessimista em *A comilança* (*La grande bouffe*, Marco Ferreri, 1973), *O cozinheiro, o ladrão, a mulher e seu amante* (*The cook, the thief, his wife and her lover*, Peter Greenaway, 1989) e, mais recentemente, de modo burlesco, no *O fantástico mundo do dr. Kellogg* (*The road to wellville*, Alan Parker, 1995). De modo otimista em *A festa de Babette* (Gabriel Axel, 1988), *Como água para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), e *Comer, beber, viver* (Ang Lee, 1994). Nos primeiros filmes citados, o ato de comer se apresenta vinculado com formas de autoconsumo e autodestruição, como uma voraz insaciabilidade que se volta sobre si, e também como forma de dominação (inclusive a dos médicos dietéticos e especialistas em “alimentação equilibrada”). Nos filmes mencionados em segundo lugar, pelo contrário, o ato de comer se apresenta como uma possível forma de conciliação e de encontro, como a solidariedade que se constrói magicamente em volta de uma mesa, onde se partilha com outros muito mais do que alimento. Em *A festa de Babette*, o banquete ofere-

cido pela criada francesa é uma oferenda na qual ela coloca seu amor por seus benfeitores. Seus manjares quebram o ascetismo asfixiante da pequena cidade luterana, promovendo o encontro, o amor e a conciliação mediante o prazer sensível de comer, visto antes como pecado e transgressão.

Ao contrário, *O cozinheiro, o ladrão, a mulher e seu amante* de Peter Greenaway mostra de maneira crua, seguindo um estilo inconfundível, os vínculos entre o comer, a lascívia, a traição e a morte, e inclusive o próprio aspecto devorador da cultura, em sua obsessiva metáfora dos livros, presentes em outros filmes de Greenaway (*Prospero's books*, *The pillow book*) e aqui misturados de forma irreverente com cadáveres animais e humanos e restos de comida. Longe da conciliação de *Babette*, o comer é aqui apresentado como o penoso ritual em que o insensível ladrão Spica (Michael Gambon), dono do restaurante e déspota absoluto do lugar, reúne sua gangue de facínoras psicopatas para atormentar física e psicologicamente sua mulher Georgina (Hellen Mirren) e o restante dos fregueses e convidados.

Consuma-se aqui a total convergência de assimilação e destruição, na qual o comer é visto em seu estrito reflexo da defecação, a decomposição e a podridão. Os atos sexuais dos amantes, em sua cínica ostentação, fazem parte do cardápio, e são realizados entre prato e prato. O amante (Alan Howard), aparentemente intelectualizado, lê de maneira não muito diferente de como fornicava ou come, com a mesma avidéz displacente: a mulher adúltera o afasta facilmente de sua aparente concentração nos livros. A reação violenta do marido ladrão não deveria horrorizar na medida em que é tão-somente uma resposta adequada à política depredadora já desencadeada pela mulher e o amante, estes não menos cruéis e destrutivos que o homem que enganam e de que são vítimas. Como união simbólica de todas as formas possíveis do devorar, o amante morre sendo obrigado a comer seus próprios livros, e Georgina manda o cozinheiro Richard (Richard Boring) preparar o cadáver do amante e servi-lo como prato principal para o esposo assassino.

A comida não é aqui, pois, nenhum caminho para a conciliação, como o era para a honesta Babette ou para o velho cozinheiro de *Comer, beber, homem, mulher*. É sim o próprio mecanismo de uma cultura na qual o incorporar, o consumir e o expelir se tornaram formas incontornáveis de comunicação e avaliação. O gastrocinema mostra, quase por excesso, como dois filmes (ou duas tipologias de filmes) sobre o mesmo assunto (comidas e comedores) podem contradizer-se mutuamente, e como as opostas verdades sobre o comer se expandem em dicotomias tão dificilmente conciliáveis quanto as oposições entre teorias do conhecimento ou doutrinas éticas. Babette refuta Greenaway tanto quanto Kant refuta Spinoza.

10. *Casablanca* na psicanálise selvagem

No tradicional “filme de amor”, a relação amorosa aparece envolta numa espécie de mágica intangível, de luz de aurora. *Casablanca* é considerado, junto com *E o vento levou* (Victor Fleming, 1939), como um dos mais marcantes filmes românticos de todos os tempos. Parece legítimo, então, tomá-lo como modelo expressivo desse tipo de tratamento “sublimado” do erotismo que Freud apresenta em cores tão cruas.

Casablanca é um prato cheio para a psicanálise que Freud, num artigo de 1910, chamara ironicamente de “selvagem”.³⁷ Mergulhemos primeiro no filme: Rick Blane (Humphrey Bogart) viveu em Paris uma aventura amorosa cheia de magia com a bela Ilse (Ingrid Bergman). Mas a Guerra, e em particular a ocupação alemã da França, interrompe bruscamente o romance. Os amantes decidem fugir, e para isso marcam um encontro numa estação de trens. Rick chega cedo, mas Ilse não aparece. Já quase na hora da saída do trem, chega Sam, o pia-

³⁷ Cf. FREUD, “El psicoanálisis silvestre”. In: *Obras completas*, vol. II, pp. 1571-1574. Também em português o termo “wilde” poderia traduzir-se por “silvestre”, palavra demasiado bucólica para o que quero aqui passar.

nista com uma mensagem de Ilse na qual ela, laconicamente, lhe diz que não pode partir com ele, que não pode explicar por que e que nunca mais tornarão a se ver.

Mas o destino (elemento indispensável em qualquer filme “romântico”) faz com que ambos se encontrem novamente, em circunstâncias dramáticas, em Casablanca, cidade transformada num centro de refugiados de todas partes do mundo, que pagam fortunas por um visto para Lisboa e daí para os Estados Unidos. Rick abriu ali um bar de muito sucesso, onde as pessoas jogam, cantam, dançam e fazem negócios sob o olhar benigno mas sinistro do comissário de polícia, capitão Renault (Claude Rains), amigo pessoal de Rick. Um certo dia chega ao bar de Rick um casal composto por Victor Laszlo (Paul Henreid), um patriota austríaco forte opositor do regime nazista e fugitivo de um campo de concentração, e sua esposa, que não é outra senão a bela Ilse. Quando Ilse e Rick se encontram renasce de imediato o antigo amor de Paris, tão brutal e misteriosamente interrompido. Em sucessivos encontros, Rick fica sabendo que Ilse já era casada com Victor quando tiveram aquele romance tumultuado, e que é uma mulher dividida entre a admiração política por Laszlo e o amor por Rick.

Victor e Ilse estão à procura de dois salvo-condutos obtidos por Ugarte (Peter Lorre), que fora morto pela polícia poucas horas antes da chegada do casal em Casablanca. Antes disso, Ugarte conseguiu deixar os salvo-condutos nas mãos de Rick, que os esconde dentro do piano de Sam, que toca todas as noites no local. Dessa maneira, a situação é a seguinte: Rick tem agora o destino de Ilse em suas mãos, após ter sido abandonado por ela em Paris. Em sucessivos encontros, Ilse tenta arrancar de Rick os salvo-condutos, mas a única coisa que consegue é ficar mais e mais emocionalmente envolvida com ele, e tornar ainda mais agudo o conflito entre os dois afetos de sua vida, o amor intelectual pelo militante, e o amor sensual por Rick. Finalmente, ela decide ficar com Rick em Casablanca, deixando Laszlo fugir, já que ela não está sendo perseguida pelos alemães. Porém, no aeroporto, a famosa surpresa: Rick exorta Ilse a fugir com Laszlo,

dizendo-lhe que seu amor verdadeiro e seu destino autêntico estão na relação com seu marido, e que resta a eles dois apenas a lembrança do amor ardentemente vivido em Paris.

Levando-se em conta a ambigüidade e opacidade das relações humanas e a natureza complexa do desejo, pode-se sempre perguntar onde estão escondidas essas complexidades nos assim chamados “filmes de amor”, nos quais tudo parece tão bonito, imaculado e bem contado. O que é que Hollywood fez, afinal, com as arestas de Eros? Por que não pensar, num exercício irresponsável de “psicanálise selvagem”, e no meio de tanto mel, que a conduta aparentemente desinteressada e altruísta de Rick seja, na verdade, uma sutil vingança emocional pelo humilhante abandono sofrido anos atrás em Paris? Quando Ilse aparece em Casablanca, Rick a conquista novamente, faz com que ela o ame com a maior intensidade possível para, no último instante, abandoná-la, desta vez num aeroporto em lugar de uma estação de trens, como ela fizera com ele. Agora é Rick quem deixa Ilse esperando, e da maneira mais cruel, já que ele está aí presente, ele mesmo em pessoa, porém ausente, numa encenação de abandono explícito, sem intermediários nem representantes, sem nada para ser interpretado. Além do mais, Ilse deixou Rick esperando-a para permanecer ao lado de um certo homem, Victor Lazlo. Agora, Rick a abandona exatamente nos braços desse mesmo homem. Ele fora abandonado em Paris, e é a lembrança de Paris aquilo que cruelmente ele menciona no momento da separação, deixando Ilse apenas com isso, com a lembrança dos mesmos momentos que marcaram o sofrimento de Rick ao longo de todos esses anos. O famoso final romântico se pode interpretar como uma sutil e sublimada vingança, que a pobre Ilse, banhada em lágrimas, mal consegue assimilar.

Se a malícia dessa interpretação parece excessiva, o leitor certamente já terá percebido o maior atrativo de *Casablanca* para a psicanálise selvagem, um aspecto já devidamente satirizado por Woody Allen em *Sonhos de um sedutor* (Herbert Ross, 1971): as dúvidas irônicas quanto a virilidade de Rick Blane, aparentemente tão forte e másculo. (Afinal, quem não suspei-

taria de um homem que se dá ao luxo de abandonar num aeroporto nada menos que a deslumbrante Ingrid Bergman, inteiramente apaixonada por ele?) A peça-chave para este desdobramento da interpretação silvestre de *Casablanca* é o personagem do capitão Renault. Ele é o autor das frases mais descaradamente eróticas do filme, e todas elas, sem exceção, dirigidas a Rick Blane. Confirmam: “*Por que você está em Casablanca? Eu gosto de pensar que é porque você matou alguém. É tão romântico! No fundo, sob o seu disfarce de cinismo, você é um sentimental*”. Quando ambos estão no bar conversando com o oficial nazista, o capitão Renault comenta ironicamente: “*Rick é neutro em tudo; mesmo em mulheres*”. É notável como, sem nenhuma necessidade, o capitão passa do plano político para o erótico em todas as oportunidades possíveis, mesmo de maneira forçada. Mas a frase mais escandalosamente apelativa aparece quando o capitão se encontra pela primeira vez com a bela Ilse, e lhe fala de Rick: “*Se eu fosse uma mulher, Rick seria, certamente, o homem pelo qual eu me apaixonaria*”. Ele se dá conta de imediato de ter ido longe demais e acrescenta: “*Sou um idiota falando de um outro homem diante de uma bela mulher*”. Mas na psicanálise selvagem não há discurso puramente subjuntivo: “se eu fosse mulher” significa: “Eu sou uma mulher”, e “Rick seria o homem pelo qual eu me apaixonaria” quer dizer: “eu estou apaixonado por Rick”. Mais tarde, o capitão comenta a Rick: “*Ela perguntou por você de uma maneira que me deixou extremamente ciumento*”, frase ambígua —, por que ficar com ciúme de uma mulher que ele acabou de conhecer? É evidente que o ciúme é dirigido, de maneira torta (literalmente, retorcendo a frase) à pessoa de Rick.

No famoso final, Rick leva Ilse e Victor Lazslo para o aeroporto e o faz apontando o capitão Renault com um revólver³⁸ para conseguir que a autoridade dele abra ao casal o caminho

³⁸ Apesar da insistência de leitores anônimos, recuso-me a aplicar a psicanálise selvagem ao cano dessa arma, como já vi aplicada à bengala de James Steward no início de *Um corpo que cai*.

para a fuga. Mas o capitão tinha conseguido alertar o general nazista Strasser para o que estava acontecendo. Strasser chega ao aeroporto e, ao tentar impedir a fuga de Laszlo, Rick o mata com um tiro. Pego de surpresa pelos acontecimentos, Renault diz a Rick: “Agora eu me vejo na obrigação de detê-lo”. Mas, quando os policiais chegam, o capitão mente em benefício de Rick, que agradece com um sorriso cansado e afetuoso. Minutos depois, Rick se desfaz de Ilse, colocando-a no avião que a removerá para sempre de sua vida. Na última cena do filme, em lugar do tão aguardado beijo de Ilse e Rick, vemos as costas corpulentas dos dois homens, Rick e o capitão Renault, afastando-se no meio da névoa, unidos agora por um segredo comum. Depois de tudo, Rick acaba de facilitar a fuga de um líder antinazista e de matar um general alemão diante da maior autoridade policial de Casablanca, acontecimentos tão decisivos e carregados de afeto como para unir duas pessoas (de qualquer sexo) para sempre. Enquanto se afastam, Rick comenta sensivelmente: “*Este pode ser o começo de uma grande amizade*”, momento em que começamos a perceber que sim, que é verdade: *Casablanca* é a maior história de amor jamais contada no cinema.

11. Entrevista com o vampiro (*Interview with the vampyre*, EUA, 1994), de Neil Jordan: falácias do animal eterno

“*Sou de carne e osso, mas não sou humano*”, diz o vampiro Louis Pointe du Lac (Brad Pitt) ao atônito repórter Malloy (Christian Slater) que o entrevista num apartamento desabitado, no centro de São Francisco. O filme de Neil Jordan (baseado em uma novela de Anne Rice) é uma reflexão sobre a condição humana, e uma astuta aposta otimista na humanidade do homem, ao apresentar de maneira insuportável o mais doce e acariciado sonho dos seres humanos: a imortalidade. A imortalidade dos vampiros é tão infame e vil, tão baixa, grotesca e mesquinha, tão cheia de sangue, tédio e mediocridade, que

aquele que a contempla acaba sentindo gratidão pela sua luminosa finitude, pela extraordinária graça de poder morrer.

Duzentos anos atrás, Louis iniciara a sua viagem pelos infernos do vampirismo imortal, quando desejava fervorosamente morrer (depois de ter perdido, num parto malsucedido, a mulher que amava e a filha que estava por nascer). Querer perder tudo, ser indiferente a qualquer coisa, preferir estar morto, tudo isso parece ser o estado de ânimo propício para o ataque certo do vampiro, como se este fosse a própria encarnação da decepção-diante-do-ser, uma atitude precisamente contrária à abertura do ser: no lugar do espanto e da maravilha diante de fato espantoso do que o ser *seja* (ao invés de não ser) o réprobo cansaço diante de tudo, o fervoroso desejo de não ter sido nunca: “*Meu convite estava aberto para qualquer um. Para a prostituta que me acompanhava, para o gigolô que a perseguia. Mas foi um vampiro que acabou aceitando*”. De fato, o sinistro Lestat de Lioncourt (Tom Cruise) aproveita-se do desespero de Louis e lhe oferece uma “vida nova”, eterna, sem dor nem doenças nem velhice nem morte. A mordida fatal de Lestat mata o corpo mortal de Louis, mas em poucos instantes ele renasce imortal. O problema é que este ser eterno é um animal sempre sedento por sangue humano, habitante de buracos imundos, incapaz de construir alguma coisa ou de ver o mundo com olhos científicos ou artísticos. Tem todos os atributos eternos e universais que sempre desejaram ter os crentes em Deus. Trata-se de um ser sobrenatural e eterno, porém monstruoso. Um animal sobrenatural.

Lestat conduz Louis a uma vida de gozos e homicídios, de excessos crepusculares regados a vinho e sangue, camuflados por uma fingida vida normal, em uma casa humana, servidos por criados humanos. Lestat parece viver — em seu cinismo e insaciabilidade — totalmente confortável dentro dessa terrível e criminosa vigília eterna, mas Louis sente culpa por tudo o que compulsivamente faz como vampiro, ao lado de seu sinistro tutor. A graça e interesse do livro de Rice, e de sua brilhante transcrição em imagens, é Louis, este insólito vampiro com sentimentos de culpa, vampiro inesperadamente humano,

monstro dividido a quem lhe fora oferecida uma imortalidade diferente da esperada. Como o dirá mais tarde o vampiro Armand (Antonio Banderas), Louis é “*um vampiro com alma humana, um imortal com paixões mortais*”. É exatamente este o seu inferno particular, como se o amor e a elevação espiritual fossem patrimônios de seres finitos e limitados, como se alguém imortal fosse ontologicamente incapaz de amar. Louis é o conceito-imagem da imortalidade que não pode ser desejada sem condições, a humanidade que deverá preferir-se à imortalidade sem qualidades.

Mas a explícita recusa da imortalidade vampírica vem pelo lado da pequena Cláudia (Kirsten Dunst), uma bela criatura de 14 anos transformada em vampiro por Louis e que, ao descobrir sua condição imortal, se desespera e amaldiçoa seus criadores. Em frente a uma bela mulher adulta, seminua em uma janela, Cláudia pergunta a Louis se algum dia será como ela, e ao saber que não, que sempre será uma menina, se revolta contra esse destino, manifesta que quer crescer e mudar, como todo mundo, e exige aos gritos que lhe devolvam sua mortalidade. Para incomodá-la, Lestat lhe diz, em certo momento: “*Queria estar agora com uma bela mulher, com uma mulher com os encantos que nunca terás*”. Cláudia considera, pois, a sua imortalidade uma maldição. No *Théâtre des vampires*, o teatro ao qual Armand leva Louis e Cláudia, está sendo encenada uma peça em que uma mulher mortal é assediada por vampiros. Ela grita e se debate, dizendo que não quer morrer. Um vampiro lhe diz que agora ou depois dá na mesma, que se trata, em todo caso, de morrer, e que seria melhor agora, antes de chegarem a velhice e a decadência. A mortal grita, com total convicção, que isso não lhe interessa, que de todas as maneiras quer viver. Essa é exatamente a atitude inexplicável para o repórter Malloy, que está entrevistando o vampiro: “*Qualquer um daria tudo — eu mesmo daria tudo — para estar neste estado, para ter todo esse poder, para ver tudo o que você já viu*”.

Querer ser imortal é uma paixão mórbida, dizem as imagens deste filme. Os valores superiores parecem visceralmente

unidos à finitude. Uma imortalidade animalesca não parece melhor do que uma mortalidade humana, rica e criativa. A imortalidade não é, portanto, desejável por si, e precisa — segundo Rice e Jordan — de qualidades. Apesar de angústias e frustrações, da terrível experiência do limite, o esforço pela humanização parece valer a pena. E é essencial a esse esforço o fato de que o devamos realizar dentro de um tempo insuficiente. Um ser com tempo indefinido perderia toda noção dos valores, cairia na indiferença, respiraria inerte num lugar onde a esperança é supérflua e o amor, um enfeite. A simbologia do filme sugere que a selvageria, a mesquinhez e a baixeza dos vampiros são resultado de sua imortalidade, e não o contrário. De certa forma, não é ser vampiros o que os torna imortais, e sim a imortalidade o que os torna vampiros.

Mas tudo isso pode ser visto como falacioso. O filme traz clandestinamente um elogio à finitude apresentando uma alternativa monstruosa (uma eternidade banhada em sangue), que acaba, por contraste, tendo como efeito tornar nossa vida aprazível. Mas, quem sabe qual é, com segurança, o preço da eternidade? O filme utiliza um admirável truque retórico em imagens, que não impede continuar almejando, através da imortalidade bastarda dos vampiros, uma imortalidade genuinamente humana, e não aquela. Nenhuma aposta pela finitude deveria decorrer da visão da horrível imortalidade vampírica, mas um renovado anseio pela boa imortalidade. A pequena Cláudia desespera-se ao ver a mulher nua na janela, pelo fato de que jamais irá crescer e ser como ela, amaldiçoando a sua imortalidade. Mas não a desejaria novamente quando visse, ao transformar-se em beldade adulta, que envelhece dia após dia, perdendo inexoravelmente sua beleza anterior?

Querer crescer é querer morrer. Qual poderá ser a estranha natureza dessa mórbida paixão pela mortalidade? Apresentar uma má imortalidade como contraponto à nossa má mortalidade não parece legítimo nem nobre. A má imortalidade deveria contrapor-se à boa imortalidade, mesmo difícil de descrever, e não à mortalidade como ela existe. A vampirização da tese da

imortalidade carrega clandestinamente a idéia de que não pode haver boa imortalidade, que a imortalidade só pode ser pensada como a inversão vampírica de valores, e que, portanto, deveríamos preferir alegremente a nossa mortalidade, diante da possibilidade de termos que entregá-la em troca dos valores que nos tornam humanos.

Lestat desenvolve, em sua vida de crimes e lascívia, somente uma atitude utilitária e de aproveitamentos, sem nenhum componente contemplativo. Não precisa dela, é imortal. Ao interromper a condição humana, a relação com o ser se altera e se quebra. Aceitaríamos ser vampiros ainda que deixássemos com isso de ser heideggerianos “pastores do ser”? Para criaturas finitas, a filosofia de Heidegger parece um bom consolo, mas se tivéssemos a mínima possibilidade de sermos imortais, de nunca morrer, não estaríamos dispostos a trocar nossa “abertura ao ser” *pelo ser mesmo*? E não seríamos capazes de criar novos valores nessa nova condição?

Ao mesmo tempo em que Louis proporciona um conceito-imagem das dificuldades da imortalidade sem qualidades, ele não nos mostra, em suas encantadoras hesitações, que talvez seja possível reedificar os valores (éticos especialmente) dentro da imortalidade vampírica? Afinal de contas, somos assim tão diferentes dos vampiros de Anne Rice e Neil Jordan? Os seres humanos, já em nosso mundo mortal e não vampírico, trocam sua dignidade humana e seus valores éticos por tantas coisas menos esplendorosas do que a imortalidade, tais como conforto, riquezas, privilégios e vantagens sociais... Por que não dariam eles um passo a mais, fazendo novas concessões, quando nada menos que a imortalidade lhes fosse oferecido em troca?

12. “Não sabem que estão mortos”: observações sobre a “indiferença tanática” em *O sexto sentido* de M. N. Shyamalan. (Heidegger, Sartre e a morte)

A questão da morte é tema constante de reflexão filosófica, desde o Fédon platônico até *O ser e o tempo* de Heidegger. Schopenhauer considerava a morte a musa da filosofia. Na filosofia do século XX houve um desacordo em relação à morte, contido nas críticas de Sartre contra Heidegger no livro *O ser e o nada*. Poderíamos resumir o núcleo da disputa no dualismo: *morte* como interrupção (Sartre) / *morte* como possibilidade (Heidegger).

Em sua idéia do “ser-para-a-morte”, Heidegger tenta vincular internamente a morte com a vida, vê-la como a possibilidade mais própria e autêntica da existência, como uma estrutura temporal-projetiva em que se “resolveria” a existência: “Assim como, desde já, o ‘ser-aí’ é constantemente, enquanto é, já seu ‘ainda não’ assim é também sempre seu fim. O findar mencionado com a morte não significa um ‘ter chegado ao fim’ o ‘ser aí’, e sim um ser-para-o-fim deste ente. A morte é um modo do ser que o ‘ser aí’ toma sobre si tão pronto como é. ‘Tão pronto como um homem entra na vida, é já bastante velho para morrer’”.³⁹ Também: “A morte é uma possibilidade de ser que toma sobre si em cada caso o ‘ser aí’ mesmo. Com a morte é iminente para o ‘ser aí’ ele mesmo em seu ‘poder ser’ mais próprio (...) Assim se desvela a morte como a possibilidade mais própria, irreferente e insuperável. Enquanto tal, é uma iminência assinalada.”⁴⁰

Para acentuar a diferença entre o ser-para-a-morte e a morte pontual, Heidegger escreve: “O fato de que em cada caso o ‘ser aí’ cotidiano seja para seu fim, quer dizer, lide com sua morte constante, mesmo que ‘fugitivamente’, mostra que este fim que determina e encerra o ‘ser total’ não é nada ao que chegue unicamente por último o ‘ser aí’ ao deixar de viver.”⁴¹ A idéia heideggeriana da morte se

³⁹ HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, # 48, p. 268. Tradução minha do espanhol.

⁴⁰ Idem, # 50, p. 274.

⁴¹ Idem, # 52, p. 282.

distingue do simples acontecer pontual, e a transforma em uma estrutura existencial, anunciada já no nascimento, como ser-para-o-fim. Assim, ela constitui a possibilidade mais própria de um ser finito, ainda que, vista de modo pontual, custe vê-la como possibilidade. No entanto, por existir entre minha vida e minha morte um vínculo interno, existencial e não empírico, tudo aquilo que faço em minha vida estrutura igualmente a morte que terei, ou a morte que já sou, e desta forma “projetiva” ela se constituirá, por fim, em *minha* morte.

Sartre comenta que na história predominou a concepção que ele chama “realista” da morte, ou seja, a morte como interrupção de possibilidades, como um absoluto não-humano. A concepção “idealista” seria, ao contrário, aquela que pretende dar algum sentido humano à morte. Ele afirma: “*A tentativa idealista de recuperar a morte não foi primitivamente obra de filósofos, e sim de poetas como Rilke ou de romancistas como Malraux*”.⁴² Mas: “*Estava reservado para Heidegger dar forma filosófica a esta humanização da morte (...) Assim, a morte se converte na possibilidade mais própria do Dasein*”.⁴³ Porém, contra Heidegger, Sartre escreve: “*Antes de tudo, tem que se advertir o caráter absurdo da morte (...)*”.⁴⁴ Este caráter absurdo provém do fato de que a morte pode ocorrer “a qualquer momento”, e, neste sentido, ser aquilo que “não pode ser esperado” (como um condenado esperaria a sua morte por execução). O caráter acidental da morte é festivamente exposto por Sartre: “*(...) melhor seria comparar-nos a um condenado à morte que se prepara corajosamente para o último suplício, que põe todos os seus cuidados em desempenhar um bom papel no cadafalso e que, no entanto, é pego de surpresa por uma epidemia de gripe espanhola*”.⁴⁵ É por isso que a morte não pode ser “personalizada”.⁴⁶

⁴² SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*, p. 650-1.

⁴³ Idem, p. 651.

⁴⁴ Idem, p. 652.

⁴⁵ Idem, p. 625.

⁴⁶ Idem, p. 653.

Segundo Sartre, a morte tampouco pode ser “esperada”: “*Se não existissem senão mortes por velhice (ou por condenação explícita), eu poderia esperar (aguardar) a minha morte*”⁴⁷. “*Assim, esta perpétua aparição do acaso no sentido de meus projetos não pode ser captada como minha possibilidade, e sim, pelo contrário, como a niilização de todas as minhas possibilidades, niilização que já não faz parte de minhas possibilidades*”⁴⁸. “*Assim, a morte não pode ser o que dá sentido à vida: é, ao contrário, o que lhe tira por princípio toda significação*”⁴⁹. Por outro lado, nossa morte é aquilo que definitivamente nos coloca a mercê dos outros: “*Estar morto é ser presa dos vivos. (...) enquanto vivo, posso desmentir o que os outros revelam de mim, projetando-me para outros fins (...) Mas o fato da morte (...) outorga a vitória final ao ponto de vista do Outro (...)*”⁵⁰.

O filme *O sexto sentido* desenvolve um conceito-imagem de uma maneira de ver a morte que não é nem a heideggeriana nem a sartriana. O experimento proposto pelo filme consiste em supor uma certa “continuidade” entre a vida e a morte, ainda que sem autoconsciência. O doutor Malcolm Crowe (Bruce Willis) continua “aí”, freqüentando os mesmos lugares onde era habitualmente encontrado, trabalhando na mesma profissão de sempre, tudo igual... salvo que está morto sem ter consciência disso (ou sem lembrar-se!). O espectador (ou, pelo menos, certo tipo de espectador, aquele que chamarei de espectador A) tampouco o sabe, tão somente se surpreende de que o doutor Crowe desenvolva seu trabalho de psicólogo no sótão de sua casa em vez de fazê-lo confortavelmente sentado em seu escritório, como antes. Também se surpreende que a sua mulher não fale mais com ele e saia descaradamente com outros homens. O espectador A interpreta tudo isso como resultado de uma grave crise conjugal. Existem muitos motivos, diferen-

⁴⁷ Idem, p. 655.

⁴⁸ Idem, p. 656.

⁴⁹ Idem, p. 659.

⁵⁰ Idem, p. 664.

tes da morte, para uma esposa não falar mais com seu marido, ou para ela não dormir mais com ele, ou para obrigá-lo a levar suas coisas para o sótão etc. Curiosamente, quando isso acontece, costumamos dizer que ela está “mortalmente brava”, ou que houve entre os cônjuges um “desentendimento definitivo”. Mas isso é muito estranho para o espectador A, porque no começo do filme aparecem o doutor Crowe e a sua mulher numa excelente relação conjugal. A perplexidade aumenta: o que terá acontecido para que a esposa se distancie de maneira tão abrupta de seu marido, somente porque este recebeu um tiro de um paciente psicótico? Isso, ao contrário, não deveria aproximá-los? A “situação” atual de Crowe mostra-se como uma irreparável “separação”, provocada por motivos *que não foram mostrados*. Acredita-se num falso suspense, num perguntar-se qual terá sido o misterioso motivo da separação.

Mas não existe nenhum motivo misterioso! Aqui a solução do enigma é a sua mera dissolução, ou seja, a descoberta de não haver mistério algum! A separação ocorrera simplesmente *pela morte* do doutor Crowe, assim como a assistimos detalhadamente no início do filme. Esse é o ponto central. De fato, *tudo foi mostrado*, e o espectador *viu tudo* o que era relevante, viu a morte do doutor e absolutamente nada mais aconteceu entre ele e a sua esposa: pura e simplesmente ele *morreu*, seu quarto foi fechado, suas coisas levadas para o sótão, tal como acontece com as coisas de um morto, sua mulher ficou livre para sair com outros homens etc. O que é, pois, que levou o espectador A a pensar que deveria ter acontecido alguma coisa que ele não viu, ou que ele não sabe?

Precisamente algo promovido pela peculiar “linguagem” do cinema: após a morte (assistida por todos) do doutor pelas mãos do psicopata, nós novamente *o vemos* diante de nossos olhos, sentado num banco, fazendo anotações. Automaticamente o espectador A faz a seguinte inferência equivocada: “Ah, então, apesar de tudo, ele não morreu”. Se ele morresse, o filme acabaria, ou nem sequer poderia começar. O usual recurso que o cinema utiliza para continuar contando uma história após a morte de

seu protagonista principal é a lembrança, a volta ao passado (como em *Lawrence da Arábia*, de David Lean, e tantos outros). Mas isso é *ab initio* descartado pelo aviso colocado imediatamente após a morte do doutor: “The next fall” (O outono seguinte). Significa que, no futuro, o doutor Crowe *está novamente ali*, diante de nós. Quer dizer, pois — segundo infere o espectador A — que ele *não morreu*. Essa inferência errada diz muito sobre a particular assertividade do cinema.

Em princípio, no cinema existe e está vivo tudo aquilo que aparece. Não temos meios de distinguir o que está vivo daquilo que está morto, o existente do não existente, simplesmente *vendo* o que aparece diante de nós na tela, salvo mediante a introdução de algum recurso adicional (imagem diluída, mudança de cores). O cinema nos dá o direito de acreditar na existência de tudo aquilo a que assistimos. No cinema, recuperamos nossos mortos. O diretor-filósofo conta com que transportaremos nossos hábitos visuais costumeiros para o cinema e, assim, poderá induzir-nos a engano. No cinema, ver algo “com os próprios olhos” deixa de ser uma garantia de confirmação do “real”, pois no cinema também podemos ver “com nossos próprios olhos” o monstruoso, o inexistente... e o morto.

O espectador A diz, neste ponto do filme: “Ah, ele está aí, então ele não morreu, depois de tudo”. A seqüência das imagens impõe a vida como dogma, é a própria negação da morte pela imagem. O fato de que *o vemos* mantém vivo o doutor Crowe para nós, ainda que com fortes evidências contrárias (poucos segundos antes o vimos, “com nossos próprios olhos”, com uma ferida mortal de bala no meio do corpo ensangüentado). Ele está vivo inclusive antes mesmo da aparição do pequeno Cole (Haley Joel Osment), quem proporcionará o motivo interno ao filme para que o morto reapareça e resolva seu caso. Na verdade, antes disso, Crowe volta da morte para solucionar *o nosso caso*, o caso do espectador A, a sua própria procura imaginativa, o nosso desejo de ver o filme, desejo de que o protagonista não tenha morrido, de que o erro médico cometido no passado, e que “lhe custara a vida”, seja, de alguma for-

ma, reparado. É o nosso próprio desamparo como seres humanos e como espectadores o que o doutor Crowe vem curar, mesmo morto. Nós o trazemos à vida para que nos ajude, recusamo-nos a vê-lo como morto, apesar de tê-lo visto *morrer*. O esforço de Cole para vivificá-lo mediante seus poderes paranormais é o nosso próprio esforço visual para vivificá-lo mediante a alucinação do cinema. O “segredo” do menino é que ele pode ver mortos o tempo todo. Mas o cinema também nos dá esse poder. O espectador A percebe que via mortos o tempo todo. Ainda aqueles mortos que nem mesmo o doutor Crowe consegue ver (os mortos íntimos de Cole) nós também os vemos. Se os mortos que Cole vê estão mortos sem saber disso, nós vemos mortos sem saber que estão mortos.

O doutor Crowe morreu, só que não se lembra de ter morrido, e não consegue interpretar os fatos que o circundam. Pensa que deve ter acontecido alguma coisa, mas não sabe muito bem o quê. Sua “vida” atual está possibilitada pelo poder do pequeno Cole, que “chama” o doutor para ajudá-lo a superar seu medo diante de mortos que continuamente passam à sua frente, e o atormentam com pedidos incompreensíveis. Apenas um morto pode ajudá-lo a enfrentar outros mortos. O doutor Crowe aconselha Cole que não tenha medo dos mortos, que tente superar o primeiro momento de repulsa (eles aparecem exatamente no estado em que estavam quando morreram) e tente entender o que eles têm a dizer. Uma tentativa de lembrar que se trata de humanos, embora mortos. A morte não lhes mudou a natureza. Assim, Cole aprende a conviver com sua paranormalidade e Crowe pode desaparecer, ou, melhor dizendo, “lembrar-se de estar morto”. Se Cole aprendeu a não temer seus próprios poderes, Crowe terá aprendido a assumir a sua nova condição.

Eu penso que esse tratamento em imagens da relação vida/morte vai mais além da discordância entre Sartre e Heidegger sobre morte-interrupção e morte-possibilidade. Parece óbvio que o mencionado poder impositivo da imagem vai contra a noção de morte como interrupção: a vida do doutor Crowe

não é interrompida, mas apenas transformada, continua em outra dimensão. Não obstante, esta outra dimensão, tal como Sartre a explica, é fortemente dependente do Outro, e especificamente do pequeno Cole. O doutor Crowe morreu não porque desaparecera (de fato, ele *não* desapareceu, pois continuamos a vê-lo), e sim porque *deixou de ter independência*. Ele agora depende dos outros para existir e se movimentar, ele é estritamente funcional, uma espécie de escravo das buscas e desejos de outros. Mas era diferente quando estava vivo? A dependência dos outros, o serviço aos pacientes, a própria possibilidade sempre em aberto de ser agredido por eles, isso tudo não era o que já acontecia na sua vida? O experimento visual do filme mostra a continuidade do domínio dos outros sobre nós, sobre a nossa imagem. Os mortos continuam vivos para nós, continuamos a recorrer a eles, consultando-os, nos envergonhando diante deles, admirando-os, odiando-os. Em momento algum o filme quebra essa regra do jogo: mostra, como num cenário, o usual proveito que fazemos dos mortos, semelhante àquele que deles tirávamos quando estavam vivos.

Nesse sentido, a interrupção aconteceu: Crowe jamais conseguirá se defender, será, como Sartre diz, definitivamente um objeto em poder dos outros. Mas o filme mostra que, mesmo assim, a morte não deixa de ser uma possibilidade própria: aquilo que o morto é chamado a fazer, em seu trabalho paranormal, é estritamente correspondente ao que fazia em vida: ele é um *médico* morto, e não, por exemplo, um engenheiro morto. O experimento proposto pelo filme mostra a continuidade vida/morte, com a morte sendo, ao mesmo tempo, projeto e interrupção. O famoso corte no qual o espectador A é enganado pela linguagem impositiva do cinema é exatamente o ponto em que a morte se mostra como interrupção (aquele em que o doutor Crowe *não é mais o mesmo* dos primeiros dez minutos do filme — os únicos que o mostraram vivo — e jamais o será, pois a partir de agora transformou-se numa marionete em poder do outro) e, ao mesmo tempo, o momento em que mostra a morte como a possibilidade mais

própria (a morte do doutor Crowe mostrando-se estritamente correspondente ao tipo de vida que levara e que, no fantástico experimento proposto pelo filme, está dramatizado pela vontade do pequeno Cole).

A “cura” de Cole consistirá em deixar de ter medo dos mortos, ou seja, em aceitar a continuidade vida/morte, entendendo que a sobrevivência dos mortos dá continuidade aos desejos e projetos que tinham quando eram vivos. São os desejos e projetos do ser-para-a-morte do doutor Crowe os que agora resultam úteis para o menino. Uma vida dedicada integral e obsessivamente ao tratamento de “pessoas problemáticas” é exatamente o projeto vital-mortal aproveitado por Cole dentro de seu próprio projeto. Cole pode servir-se dele porque Crowe soube morrer *a sua morte*. Morrendo com autenticidade a sua própria morte (nas mãos de um de seus pacientes), o doutor Crowe se torna identificável para Cole, suscetível de ser encontrado. Não obstante, ele será levado e trazido sem a intervenção de sua vontade, e nisso consistirá seu estar morto. Nesse sentido, a sua vida *acabou*. Aqui não há nenhuma divergência entre morte como interrupção e morte como possibilidade. As duas coisas ocorrem.

Mas, por outro lado, o conceito-imagem da morte desenvolvido neste filme parece suprimir totalmente o elemento da “absurdidade” da morte, apontado por Sartre. A imagem preenche a morte de Crowe de sentido, ainda que admitindo a contingência e a imprevisibilidade (ela acontece no meio de uma noite de comemoração). O que as imagens mostram é que a vida do doutor Crowe não ganha nem perde sentido com a morte, e sim que a mesma continua em outro nível, não, certamente, sobrenatural (isso é apenas a dramatização, o experimento proposto pelo filme), e sim no interminável jogo de espelhos das relações com o outro, que a morte não interrompe. Afinal de contas, não é tão diferente estar vivo de estar morto, mas num sentido diferente do pensado pelos espíritas (que fizeram muitas interpretações deste filme). Os espíritas sugerem que até mesmo os mortos estão vivos, enquanto o fil-

me, na minha visão, tenta dizer o contrário: que, de algum modo, até os vivos estão mortos (e isto, ligado à idéia heideggeriana do ser-para-a-morte, da relação interna entre morte e nascimento, do “para morrer basta estar vivo”). Enquanto seres finitos, jamais estamos totalmente vivos. Nesse sentido, a frase de Cole referindo-se a seus mortos (“Eles estão mortos, mas não sabem que estão mortos”) não poderia ser aplicada também a nós mesmos? Em algum sentido, não somos mortos que não sabem que estão mortos (ou, melhor, mortais que não se lembram de ter nascido)? E não estamos sempre na dependência de alguém que nos faça viver, seja neste exato instante ou daqui a duzentos anos?

Nesta seção, falei insistentemente do espectador A. O espectador B é aquele que, vendo esse filme, não tira a conclusão de que o doutor Crowe não morreu a partir do fato de ele estar aí presente. Durante o tempo todo, este espectador sabe que o doutor *está morto*. Não sei se o espectador B existe, ou se ele é apenas uma invenção posterior à visão do filme. Vamos supor que ele existe. (De qualquer forma, eu me assumo abertamente como espectador A.) Em todo o caso, o espectador B também aceita o jogo da imagem, sabe que está na frente de um morto (aceita a morte-interrupção), mas continua assistindo ao filme (não sai indignado da sala alegando não ser possível assistir às aventuras de um morto) e continua apresentando, tal como o espectador A, uma demanda de continuidade, continua fazendo sua contribuição para manter em funcionamento a vida que interessa observar. Acredito que a problematização da dicotomia morte-interrupção/morte-possibilidade é indiferente ao fato de sermos ou não enganados pelo filme, ou seja, de sermos espectadores A ou B. Trata-se de duas maneiras diferentes de manter vivo o doutor Crowe, que é o que nos interessa, embora de maneira diferente do pequeno Cole. Ou seja, mantê-lo vivo é o mesmo que manter o filme em andamento, um esforço em favor da existência mesma do cinema.

13. Sartre em *O show de Truman*

Esse filme de Peter Weir facilmente pode ser lido como um filme sobre a liberdade e a relação do ser humano com Deus. Parece menos evidente dar-se conta de que, se o conceito de liberdade utilizado for o conceito sartriano, tal como apresentado em *O ser e o nada* — vinculado a categorias como ser-para-si, contingência e facticidade — a “liberdade” de Truman não é nada do que está nos comentários usualmente feitos sobre o filme. O curioso experimento aqui proposto (uma pessoa que, desde seu nascimento, é estrela de um show de grande sucesso, sem que ele o saiba) modifica pela ficção a situação humana normal, voltando logo a ela com uma reflexão visual enriquecedora.

Sartre caracteriza o ser humano (modo de ser chamado *ser-para-si*) em termos literalmente contraditórios: “*Vêremos que o ser do para-si se define (...) como sendo o que não é e como não sendo o que é*”.⁵¹ “*(...) nenhum existente atual pode determinar rigorosamente o que vou ser. Como, não obstante, sou desde já o que serei (se não, não estaria interessado em ser isso ou aquilo), eu sou o que serei, no modo de não sê-lo*”.⁵² O modo de ser do homem se constitui como falta e como projeto, o que configura a sua absoluta liberdade: “*Estou condenado e existir para sempre além de minha essência, além dos motivos e ações de meu ato: estou condenado a ser livre*”.⁵³ No experimento proposto pelo filme, Truman (Jim Carrey), submetido desde sempre à tirania do *show-business*, terá perdido a sua liberdade *sartriana*? Penso que não.

Aparentemente sim, pois ele é tratado como objeto, manipulado e funcionalizado dentro de um universo cuja organização lhe escapa totalmente. Segundo Sartre, a presença do outro aparece aqui “*(...) como uma pura destruição das relações que apreendo entre os objetos de meu universo. Esta destruição não é feita por mim (...). Assim, finalmente, surge um objeto que me*

⁵¹ SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*, p. 34.

⁵² Idem, p. 74-5.

⁵³ Idem, p. 544-5.

rouba o mundo".⁵⁴ Na relação com o outro, experimento a liberdade alheia como limite da minha: "*Trata-se do meu ser tal qual se escreve em e pela liberdade do outro*".⁵⁵ A situação de Truman aparece como uma clara ilustração desta relação destruidora, na medida em que todas as suas ações são programadas por outras pessoas, comandadas pelo onipotente diretor Chrystoff (Ed Harris). Mas, indo para além das aparências, pode-se dizer que Truman nunca perde a sua liberdade, se sartrianamente entendida. Essa liberdade, tal como Sartre a expõe, se exerce sempre em situação de confronto, ou seja, contra algum obstáculo. De outra maneira, seria uma liberdade vazia, sem conteúdo. O ser-para-si de Truman, sua fundamental falta de coincidência consigo mesmo, seu ser-o-que-não-é e seu não-ser-o-que-é, continua ontologicamente intacto, como em qualquer outro ser humano "em situação normal". Ora, Chrystoff não suprime a liberdade ontológica de Truman (nem poderia fazê-lo), mas apenas a confina dentro de uma situação insólita, que é tão constringente e desafiadora para a liberdade quanto qualquer outra situação das que vivemos habitualmente, e na qual exercemos as nossas liberdades. Como o próprio Chrystoff diz ao final: "*Não existe lá fora mais verdade que no mundo que eu criei para você. As mesmas mentiras, as mesmas decepções. Mas, em meu mundo, você não tem o que temer*". Tampouco há mais liberdade "lá fora", mas apenas outras situações para exercê-la, outra configuração da facticidade, do ser-no-mundo de cada para-si.

Dentro da pequena cidade de Seehaven, a liberdade ontológica de Truman é tal como seria se estivesse fora dela. Em nenhum caso Truman acabaria se identificando consigo mesmo, fosse qual fosse a sua situação, seu ser estaria sempre se recusando a ser definido como coisa, escapando de qualquer essência que pretendesse defini-lo, sempre estaria "sendo o que não é e não sendo o que é". É a percepção da determinação externa de

⁵⁴ Idem, p. 330-1.

⁵⁵ Idem, p. 338.

suas ações que leva Truman a buscar a verdade. Mas quando, finalmente, ele percebe ter sido uma marionete e opta por transpor a porta de saída para o mundo exterior, do ponto de vista sartriano é perfeitamente falso declarar que, nesse momento, Truman “conquista a sua liberdade”. A liberdade ontológica originária é exercida, em todos os casos, contra os pretensos determinismos, seja dentro ou fora de Seehaven. No sinistro show de Truman o constrangimento da situação é apenas exacerbado, e o ato de “liberdade” colocado em relevo. Truman decide deixar de ser aquilo que Chrystoff e o imenso público do programa queriam que ele fosse. Mas saindo para o mundo exterior, novos constrangimentos o aguardam, diante dos quais terá Truman de continuar praticando o exercício permanente de recuperação de seu ser, no qual a sua liberdade (como para-si) consiste.

Esse mesmo exercício de não-coincidência com qualquer tipo de essência prévia, Truman desde já o praticara dentro do seu show, ainda que não tivesse tomado consciência de estar sendo manipulado; nesse caso, sua liberdade se exercia contra outros constrangimentos presentes dentro de sua situação, por mais fictícia e construída que ela fosse. Assim, a crítica implícita do filme contra os modernos meios de comunicação não poderia ser entendida como tentativa de descobrir uma vida “livre de constrangimentos”, mas apenas como tentativa de trocar esses constrangimentos por outros, a respeito dos quais a liberdade teria de ser exercida da mesma maneira

Chrystoff apenas põe a liberdade de Truman em uma espécie de campo de concentração, mas não pode destruí-la, porque a liberdade, como concebida por Sartre, é a forma em que a realidade humana é seu próprio ser, sem a menor possibilidade de não sê-lo. Pertence à sua facticidade, ao modo de como é, de fato e necessariamente: condenado a ser livre, a ter que escolher, mesmo que seja uma escolha pela não-escolha. Não se trata de uma essência, nem de necessidade divina. Não poderia ser *determinada* por nenhuma situação, ainda que a liberdade esteja sempre “em situação”. “(...) o fato de não poder não ser livre é a

*facticidade da liberdade, e o fato de não poder não existir é a sua contingência. Contingência e facticidade se identificam: há um ser que a liberdade tem-de-ser na forma do não-ser (quer dizer, da niilização)*⁵⁶. Truman é livre não porque consiga fugir do grande estúdio de TV dirigido por Chrystoff, mas porque consegue, a partir e em virtude de sua inextirpável factualidade, negar ser definido nos termos em que Chrystoff quer defini-lo. Mas isto ele poderia fazer sem mesmo fugir do estúdio, e continuará fazendo-o mesmo tendo fugido dele. Não o fazia dessa forma porque ignorava que o show existia, não tinha todas as informações sobre a sua situação real. Neste caso, sua liberdade era exercida contra outras imposições. Chrystoff podia apenas limitar algumas específicas “liberdades” de Truman (como impedi-lo de viajar), mas não podia eliminar a sua contingência e facticidade, não podia fazer com que Truman deixasse de ser um para-si.

É por isso que Sartre afirma que mesmo se Deus existisse, isso não mudaria em nada a condição humana e a estrutura da liberdade. Na verdade, Deus seria parte da contingência, outro constrangimento diante do qual a liberdade teria que ensaiar a experiência de sua indefinida recuperação. “(...) Deus, se existe, é contingente”⁵⁷ “(...) Deus é aqui somente o conceito do outro levado ao extremo”⁵⁸. No experimento de Peter Weir, Deus, realmente, existe, trata-se do sinistro e paternal Chrystoff. Mas isso, efetivamente, não muda nada. “(...) se Deus é consciência, ele se integra na totalidade”⁵⁹. Uma vez descoberto Deus, ele não pode entrar no núcleo da liberdade de Truman, pois é esta liberdade a que ainda decidirá sobre a verdade desse Deus, e sobre a sua influência sobre ele. (No diálogo final, Truman diz a Chrystoff: “*Você não colocou uma câmera dentro da minha cabeça*”). Mas a grande revolta de Truman não consiste em sair pela porta do estúdio para o mundo lá fora. Essa é a revolta

⁵⁶ Idem, p. 599.

⁵⁷ Idem, p. 131.

⁵⁸ Idem, p. 343.

⁵⁹ Idem, p. 384.

que todo o público do show espera, recebida com aplausos e logo esquecida. A grande revolta consiste na tomada de consciência dos constrangimentos frente aos quais a liberdade terá sempre que se exercer. Se a TV pode ser criticada como forma de “invasão da privacidade”, a liberdade sartriana apresenta, em certo sentido, uma privacidade que não pode ser invadida. Em cada caso será cada para-si quem decidirá se a TV domina ou libera: a TV poderá “escravizar-nos” somente à luz de um certo projeto do para-si.

O caráter marcadamente psicótico do filme (que lembra outros como *Feitiço do tempo*, Harold Ramis, 1993), ou seja, o fato de Truman sentir-se obcecado pela sensação de ser observado e perseguido aponta para uma liberdade que exige ser exercida mesmo contra todas as evidências e contra todos os parâmetros de sanidade e normalidade, embora o ato livre leve a desorganizar a “ordem natural das coisas”. A revolta de Truman se consuma, assim, em plena psicose, quando a confiança nas coisas e nas pessoas está abalada, e mesmo quando suas condutas são vistas como anormais. Truman descobre que não tem semelhantes, que seu “próximo” é uma fraude, que seu melhor amigo lhe mente, que as lágrimas do amigo são esperadas e pedidas pelo público do show. O estado de total solidão e descrédito, ou seja, o que constitui a “doença” de Truman, será exatamente a via de acesso para sua conscientização. A psicose serve para descobrir uma verdade que, no caminho da ordem “normal” das coisas, não apareceria. A liberdade de Truman é forçosamente demencial.

Vivemos em incontáveis shows dos quais não temos consciência. Isso não nos torna menos livres. A liberdade ontológica sartriana não está exposta nos conceitos-imagem desse filme. Ao contrário, o impacto afetivo do filme oculta o caráter inalienável da liberdade humana.

14. Wittgenstein e o cinema-limite de Peter Greenaway

Alguns filósofos e cineastas pretendem dizer alguma coisa que se coloca nas bordas mesmas de seus recursos expressivos, algo que os leva para novas linguagens ou usos extraordinários das antigas. Hegel e Heidegger são dois exemplos de filósofos dessa linhagem; Godard, Kluge e Peter Greenaway, cineastas do limite. Estes tipos de pensamento oferecem uma aparência de desestruturação e fragmentação, velhos hábitos expositivos são desafiados, e o leitor e espectador são convidados a mudar sua visão corrente das coisas. Há, contudo, uma diferença entre filósofos que simplesmente *colocam* a questão dos limites da linguagem e do conhecimento em termos intelectuais, sem permitirem que isso modifique a própria linguagem em que se exprimem (Kant e Wittgenstein são exemplos desse tipo de filósofo). Há outros que deixam seus pensamentos-limite afetarem a própria linguagem da exposição. Na *Enciclopédia das ciências filosóficas*, Hegel “expõe” a dialética em estilo tradicional; na *Fenomenologia do espírito*, ela está *realizada* no próprio estilo da obra. Em *Ser e tempo*, Heidegger *coloca* a questão do limite; em *A caminho da linguagem* (*Unterwegs zur Sprache*), essa questão é trabalhada pela via da forma, corporizando-se na própria linguagem da exposição. Ingmar Bergman *coloca* a questão do limite em vários de seus filmes (*O silêncio*, *Persona*), mas o modo bergmaniano de expressão continua clássico e tradicional: o limite fica indicado, mas não realizado. O cinema de Peter Greenaway, como eu o vejo, é claramente do segundo tipo, um cinema que deixa a forma da expressão ser invadida pela experiência do limite.

Wittgenstein não foi paciente com transgressão de limites, nem teve especial contemplação reflexiva com a transformação das formas de expor pensamentos; seu estilo se manteve sóbrio, os aforismos do *Tractatus* não são como os de Schopenhauer ou Nietzsche, nem mesmo como os de Adorno. São secos, estáticos e sem musicalidade. (Apenas seus fiéis escutam neles alguma harmonia.) Não houve renovação do gênero aforístico en-

tre 1 e 7, nenhum tipo de experimentalismo expressivo. Não obstante isso, a questão da transgressão está colocada no *Tractatus*, em seu conteúdo teórico: “A filosofia limita o território disputável da ciência natural”.⁶⁰ “Ela significará o indizível ao representar claramente o dizível”.⁶¹ “A proposição pode representar toda a realidade, mas não pode representar o que deve ter em comum com a realidade para poder representá-la — a forma lógica”.⁶² “O que pode ser mostrado não pode ser dito”.⁶³ É mais adiante: “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo”⁶⁴, “A lógica preenche o mundo: os limites do mundo são também seus limites”.⁶⁵

Após o *Tractatus*, Wittgenstein disse muitas coisas expressivas acerca daqueles que tentaram ir além dos limites da linguagem: “Posso muito bem imaginar o que Heidegger quer dizer com ser e angústia. O homem tem tendência a correr contra as barreiras da linguagem. Pensem por exemplo no espanto que causa saber que algo existe. O espanto não se pode exprimir em forma de pergunta, nem tampouco há resposta para ele. Quanto possamos dizer, podemos a priori considerá-lo como sem sentido. Apesar de tudo, corremos contra as barreiras da linguagem (...) Esta corrida contra as barreiras da linguagem é a ética”.⁶⁶ Wittgenstein reafirma essa posição mais tarde, na “Conferência sobre ética”, de 1929. Quando os limites da linguagem são transgredidos, sejam eles estabelecidos logicamente (como no *Tractatus*), seja por meio de regras de uso (como nas obras tardias), as expressões que produzimos são inevitavelmente sem sentido. Wittgenstein aponta para os limites e os sem sentido sem cair na tentação de impregnar seu próprio estilo com eles, e prefere apontar para

⁶⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.113.

⁶¹ Idem, 4.115.

⁶² Idem, 4.12.

⁶³ Idem, 4.1212.

⁶⁴ Idem, 5.6.

⁶⁵ Idem, 5.61 e 5.632.

⁶⁶ WAISMANN, Friedrich. *Wittgenstein y el Círculo de Viena*, p. 61.

vagas experiências de vida em vez de macular a linguagem com expressões logicamente inaceitáveis.

Por outro lado, Wittgenstein gostava muito de cinema, embora não tivesse gosto estético refinado, nem paciência para cinema “intelectual”. Em particular, gostava de aventuras norte-americanas de caubóis, de Carmen Miranda e, em geral, de filmes de diversão, e odiava, especificamente, cinema inglês: “*O filme norte-americano, tolo e ingênuo, com toda a sua tolice e por meio dela, pode oferecer alguma lição. O filme inglês, imbecil e nada ingênuo, não pode oferecer lição nenhuma. Com frequência tirei um ensinamento de um filme norte-americano tolo*”⁶⁷. Certamente, Wittgenstein odiaria o cinema de Peter Greenaway, embora creio que também odiaria os *westerns* norte-americanos intelectualizados da década de 1950, realizados após a sua morte (como *High noon* e *Shane*), talvez por não serem suficientemente tolos. Wittgenstein pensava que as formas artísticas, especialmente literárias, conseguiam exprimir com sentido o que na filosofia resultava em puros absurdos. Mas as formas artísticas também têm seus limites, e escritores e cineastas sentem, tal como os filósofos, a “irresistível tendência a transgredirlos”. Seja qual for a forma expressiva escolhida, iremos bater contra seus limites e geraremos, segundo Wittgenstein, novos e diversificados sem sentidos.

Peter Greenaway levou o cinema a padecer de sua própria insuficiência expressiva (até o ponto de ele ter abandonado recentemente a realização de filmes de cinema, após anunciar, em várias oportunidades, a agonia desse trabalho). Quero apontar para três tipos de limite que se encontrariam no cinema de Greenaway. Vou denominá-los: 1) limite narrativo, 2) limite receptivo e 3) limite moral. Vou tentar explicá-los um a um, e buscando vinculá-los, *contingentemente*, com a filosofia wittgensteineana do limite.

⁶⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones (Vermischte Bemerkungen)*. Anotación de 1947, p. 104.

O *limite narrativo* tem a ver com as bordas da “história”, em sentido tradicional. Esta poderá estar fortemente diluída (como em *Prospero's books*) ou existir firmemente (como em *Drowning by numbers*), mas impregnada de giros estilísticos que a conde-nam a um segundo plano. Em *The pillow book*, Nagiko (Vivian Wu) se vinga do editor que arruinou seu pai, mas as digressões visuais, a riqueza das alusões paralelas, a forte estetização da imagem etc. transformam a trama numa espécie de elaborado pretexto. Este cinema não é veículo de informações, mas explosão de solicitações sensíveis, e o “plot” passa a desempenhar o frágil papel de um “tema”, no sentido musical do termo. Quando veio ao Brasil para o lançamento de *The baby of Macom*, Greenaway disse numa entrevista: “*Eu não me interesso muito por psicodramas convencionais, da forma em que muitos filmes abordam causas e efeitos pós-freudianos nos personagens. Quando reúno idéias, elas transformam-se numa pintura, e como tal podem ser contempladas*”. E também: “*A minha preocupação é com a composição do quadro cinematográfico: as bordas e os cantos. Me interessa o plano por si mesmo, e as minhas câmeras são estáticas, eu não as movimento demasiado*”. De fato, seus filmes narram como quadros sujeitos a uma espécie de regime de variações matemáticas, e estão altamente elaborados: o que é primordial não está sujeito a exigências *narrativas*, mas estritamente ao que pode ser *visto*, e também àquilo que o quadro significativamente exclui.

O limite entre cinema e pintura aponta para os limites do narrativo. Um quadro, certamente, não narra, embora exponha, aponte ou acentue, e, nesse sentido, afirme, negue, inclua/exclua: “*O meu olhar é como o de um pintor; a câmera registra cuidadosamente, mas não faz qualquer comentário*”. Greenaway admite abertamente as suas preferências pela pintura holandesa, por Caravaggio, Hieronimus Bosch e Bruegel, mas não, por exemplo, por surrealistas: “*A proposta de juntar qualquer coisa com qualquer outra coisa, em liberdade total, sem lógica nem disciplina, eu rejeito isso porque meus filmes são muito racionais, e estão preocupados em todo momento com o significado*”. O estatismo pictórico,

o rigor racional, a numerologia constituem o próprio limite do narrativo, apontam para o mínimo *quantum* de narratividade que Greenaway está disposto a conservar, enquanto compatível com o pictórico e o racional. A gramática numerológica, em particular, estrutura o filme dentro dessa antinarração. Continua a entrevista brasileira: “*Em The draughtsman’s contract, isso ocorre com os 12 desenhos realizados pelo artista, que dividem o filme em 12 seções. Em Zoo, o filme está dividido em dois (...) The belly of an architect está baseada no número 7 porque é um número cabal como os 7 dias da semana ou a sétima hora. Se a história representa um desejo livre, os números representam o destino. Temos um pequeno período para completar a nossa existência, e qualquer coisa que fazemos está contida nesse espaço de tempo (...) O mundo está dividido assim(...) são ciclos numéricos*”. Os limites da história são a figura estática e a razão numerológica que representa uma espécie de destino, que limita o irremediável desejo de narrar.

O cinema de Greenaway é formal, sintático, mais do que temático. Os andaimes e tramóias da construção importam mais do que será feito com eles. Trata-se sempre da reprodução artificial e estetizada de processos de degradação naturais (geração, assimilação, expulsão, corrupção) e sociais (malevolência, traição, assassinato). Em *O contrato do desenhista*, o crime e a infâmia são desenhadas; em *Zoo*, a corrupção do corpo é filmada; em *A barriga do arquiteto*, a decadência e a morte são acompanhadas pela arquitetura; em *Afogando em números*, o crime é ritmado pela numerologia; em *O cozinheiro...*, o crime é acompanhado pela arte da cozinha; em *Os livros de Próspero*, a traição é reproduzida pela fantasia livresca de Próspero; em *O bebê de Macom*, a infâmia (a exploração da criança) é reproduzida teatralmente; em *O livro de cabeceira*, a infâmia (do editor) é caligrafada (e assim reproduzida). Em *Oito mulheres e meia* não há alusão a nenhuma arte, mas o erotismo se torna arte e encenação (na casa de Genevra com seus quartos vazios, espécie de grande cenário da luxúria dos personagens, e de seu afundamento). Há sempre um contraponto entre o processo vital e a degradação moral dos personagens, numa espécie de

organização (“estetizada”) do processo de degradação vital, incluindo o processo de degradação humano, em que os processos se confundem com suas reproduções. Sempre há uma situação de degradação e um *medium* artístico (trate-se de pintura, arquitetura, da arte da cozinha ou da arte de amar) que a reproduz. Dentro dessa lógica formal, o narrativo se dilui num pretexto sempre reiterado em seus meros contornos, sendo o “mero contorno” o que interessa, não o relato.

O *limite receptivo* tem a ver com a explosão de imagens e alusões paralelas (que deixam de ser paralelas para transformar-se no essencial), com as expressões diversificadas e mutáveis, com mudanças de cor, ângulos, perspectivas, que tornam os filmes de Greenaway difíceis de captar *visualmente*, e impossíveis de assimilar numa única visão. Não se trata aqui já do narrativo, mas do cruamente visual, do que pode ou não ser captado pelos sentidos: mesmo quando fôssemos capazes de captar uma “história” (mesmo quando ela nos fosse narrada de antemão, antes de assistir ao filme), não poderíamos acompanhá-la visualmente. Ele disse: “*Creio importante assistir The baby of Macom mais de uma vez. Você sabe bem quantos filmes são realizados para serem vistos tão somente uma vez.*”⁶⁸ *Eu gostaria que as pessoas assistissem a meus filmes mais de uma vez, porque a cada vez que se assiste a eles, mais e mais coisas se consegue captar através de suas estruturas*”. Greenaway obriga o espectador a utilizar de todos seus sentidos de maneira apurada, quase ao extremo de seu limite, forçando-os e frustrando-os ao mesmo tempo, de tal forma que a frustração faça parte do esforço e da especial visualidade que ele espera de seus filmes: não conseguir vê-los plenamente faz parte da maneira como eles querem ser vistos. A frustração obriga a novas visões e novas frustrações, a revisões tão penosas quanto as primeiras. Nessas novas visões, algumas das agressões visuais poderão evitar-se, mas nem todas: o limite receptivo é curiosamente independente do conhecimento prévio que se tenha de seus filmes, ou do nível de informação em

⁶⁸ Ou nenhuma!

que se esteja situado, com o qual Greenaway opera uma distinção nítida entre a complexidade do que é dito e a complexidade do tecido visual. Não é porque sejam muito profundos ou muito difíceis que esses filmes devem ser vistos mais de uma vez, nem mesmo para “melhor entendê-los”, mas simplesmente para conseguir *vê-los*. Não para descobrir, finalmente, seu “valor”, mas para simplesmente descobri-los como objetos.

O *limite moral* talvez seja o mais impressionante, o de maior impacto, o mais insuportável e traumático. Greenaway apresenta imagens transgressoras, quase impossíveis de serem vistas, como se não tivessem sido feitas para espectadores humanos, mas para desenvolver-se a sós, no claustro vazio de uma espécie de narcisismo moral, no quarto onde realizamos nossos rituais impúblicáveis. O canibalismo em *The cook, the thief...*, a mutilação e o estupro múltiplo em *The baby of Macom*, a transformação do corpo humano em livro em *The pillow book*, a decomposição em *Zoo*: “*Vejo meus filmes como perturbadores. No que se refere a The baby, por exemplo, o considero muito difícil de ver. A cena do estupro é assustadora porque ela está do outro lado da moralidade. Isto não é nem bom nem mau, mas tem uma força terrível*”. A transgressão moral em *O bebê...* está genialmente frisada ao desativar-se um habitual mecanismo de defesa do espectador de cinema, quando deparado com o horrível na tela: “*É horrível, mas se trata apenas de uma representação*”. Na cena da violação múltipla, a mais horrenda do filme (e possivelmente de todo o cinema de Greenaway), a jovem atriz (Julia Ormond), com a cortina fechada, diz aos atores (que devem violentá-la) que não precisam mais atuar porque o público não está observando. Isso pareceria tranquilizar o público e fazê-lo descontraír. Mas os atores têm uma reação estranha: apesar do público não estar olhando, eles continuam com a sua horrível ação, dando a entender que aquela loucura será mesmo realizada, não mais no nível dos personagens (da mentira suportável), mas no nível dos atores de carne e osso que os desempenham. É como se eles dissessem: “*Precisamente porque é real, vamos fazê-lo, mesmo que o público não esteja olhando*”.

Aquilo é apenas uma representação, mas o real acontece dentro da representação, de tal maneira que ela não consegue neutralizar nem “catartizar” o horrível. A impressão de que tudo realmente acontece fica ratificada no final do filme, quando os atores agradecem os aplausos do público mas os protagonistas (entre eles a jovem cem vezes violentada) são levados mortos para o palco. Isto me parece uma síntese da transgressão moral greenawayana: não que o horrível seja mentira porque é representação, mas que o horrível encontra na representação a sua mais inegável verdade, como se fosse a reprodução da corrupção (vital-social) aquela que consegue, finalmente, encostar no real.

Na ultrapassagem do limite moral em Greenaway trata-se sempre de violência altamente estetizada, de horror sublimado, submetido à racionalidade numérica e à mais elevada beleza pictórica. O cinema de Greenaway parece formalmente apolíneo, mas com substância dionisíaca. É isso o que transforma a extralimitação moral em algo de particularmente insuportável, porque as imagens nos seduzem formalmente, nos obrigam a continuar olhando, mesmo que o exibido seja horroroso, quase impossível de se ver.

Em *The pillow book* encontraremos os três limites, embora o primeiro pareça mais forte. O filme é lento e deslizante, ainda nos momentos em que a narrativa avança com uma certa rapidez (por exemplo, o fim do casamento de Nagiko e a sua partida para Hong-Kong), permitindo que nos situemos longe do limite receptivo. É também muito menos moralmente transgressor que seus filmes anteriores. Como em *The cook...* e *Prospero's...*, a obsessão pelo livro, a escrita e o conhecimento estão presentes, juntamente com os inevitáveis temas da sexualidade e a morte. O trauma fundamental de Nagiko é tecido com os fios da leitura e a escrita: “*Quero tornar-me uma escritora para honrar meu pai*”. Rompe seu casamento porque o marido se recusa a pintar sobre seu corpo no dia de seu aniversário, como costumava fazer seu pai. Apaixona-se por Jérôme (Ewan McGregor), um tradutor bissexual, mas o abandona porque ele

se entrega ao mesmo editor que arruinara seu pai no passado. Finalmente, escreve 13 livros sobre corpos masculinos para, com o último deles, vingar com a morte a ruína do pai e a profanação do corpo de Jerôme, com o qual o editor fabricou um livro. Tudo isso faz parte, entretanto, da história pretextual do filme. O que importa, do ponto de vista do limite, é a sintaxe do quadro de Greenaway, e especialmente a sua *pontuação*, introduzida aqui por meio de quadros internos ao quadro maior, o tradicional.

Habitualmente, a sintaxe cinematográfica é de caráter disjuntivo, sucessivo: ou isto ou aquilo. Os subquadros de *The pillow book*, pelo contrário, introduzem a conjunção e a simultaneidade. Essa conjunção tem várias funções diferentes dentro da sintaxe do filme:

- a) Cenas do passado remoto (quadro pequeno) estão unidas pela sua conjunção a cenas do presente. (Por exemplo, a cena em que Nagiko vê Jerôme saindo do escritório do editor e a cena onde ela, ainda criança, conhece seu futuro marido.)
- b) Dois momentos de uma mesma cena presente estão unidos pela conjunção. (Por exemplo, Nagiko buscando Jerôme na casa do editor.)
- c) Dois aspectos da mesma ação (A produção de um livro.)
- d) Ilustrações do que está sendo dito ou mostrado no quadro maior (“A lista das coisas mais elegantes, mais esplêndidas etc.”.)
- e) Figuras puramente estéticas, quadros, letras etc., estão unidas pela conjunção com a ação presente no quadro grande.

A pontuação conjuntiva tende ao pictórico, prejudica a tradicional seqüencialidade da narrativa (que precisa de algo que “fique para trás”). O subquadro, ao contrário, obriga a conservar, a tornar simultâneo, a não avançar, a não escolher, a ver tudo ao mesmo tempo, sem descarte. Ele modifica assim os limites do quadro. O que antes não podia ser dito agora poderá

sê-lo. Em lugar de mover a câmera, ela continua estática, e mesmo assim, fragmentada em múltiplos aspectos.

Ao expressar-se além dos limites da proposição articulada, Greenaway entra no terreno do indizível wittgensteiniano, especificamente no indizível-além do mundo (o místico), não no indizível-aquém (a forma lógica). As suas imagens representam outros níveis do dizível e com isso significam outros níveis de indizibilidade (os três limites estudados), renovando por reiteiração o problema tractariano. Mas os limites apontados no *Tractatus* são expostos em imagens, em lugar de ser simplesmente enunciados (“*O que pode ser mostrado não pode ser dito*”). Curiosamente, Wittgenstein desenvolve no *Tractatus* uma teoria “pictórica” do significado, segundo a qual a proposição figuraria a realidade coisa por coisa, isomorficamente⁶⁹. A linguagem pictórica teria um aspecto icônico e um outro projetivo. Os dois parecem encontrar-se em filmes como *Os livros de próspero*. Os livros ali são icônicos: o livro sobre o movimento se move, o livro sobre a água é molhado, no livro sobre animais aparecem animais em movimento etc. Mas a “realidade” ali mostrada é altamente projetiva, virtual, deformada, e, apesar disso, apropriada ao objeto. A “proposição articulada” de Wittgenstein não está comprometida, em sua formulação, com a proposição escrita. Ao contrário, a freqüente alusão à música no *Tractatus* mostra que a figuração da realidade poderia dar-se em imagens melhor que em palavras. Os filmes de Greenaway recolocam os limites da linguagem, agora em termos dos limites narrativos, perceptivos e morais *da imagem*.

Na obra de Wittgenstein, o moral, em particular, ficava fora dos limites da linguagem. Valores não podem, em geral, ser expressos na proposição articulada. O cinema, habitualmente, tem expresso esses valores (por exemplo, nos filmes de *bang-bang* de que Wittgenstein tanto gostava), mas Greenaway mostra que a moralidade pode ficar excluída também da linguagem pictórica. Não a conduta moral, no sentido do moralmente bom, mas a

⁶⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.016.

própria questão moral enquanto tal. Aquilo que não se pode falar é melhor calar ou fazer imagens (literárias ou fílmicas). Mas o que fazer com aquilo que também resiste a ser expresso em imagens? Greenaway parece renovar a questão wittgensteiniana dos limites da linguagem levando-a muito além do silêncio com que acaba o *Tractatus*. Talvez conduzindo-a a seu próprio silêncio, recentemente anunciado por intermédio do propósito de Greenaway de não mais fazer filmes, talvez semelhante à recusa de Wittgenstein de escrever algo positivo sobre o místico. Desistências profundas, as de Greenaway e Wittgenstein, na medida em que seus silêncios estão plenificados pelo sentido do que, apesar de tudo, conseguiram dizer.

Assim como a poética de Hitchcock mostrou-se não-aristotélica, ao assinalar para a plausibilidade do impossível, a lógica de Greenaway é não-wittgensteiniana na sua concepção dos limites do dizível, pelo menos em três sentidos: o limite não é apenas formulável, mas apresentável (em imagens); o limite não é puramente negativo ou privativo (ou seja, o silêncio não é a única atitude diante dele); por fim, o limite é perpetuamente renovável: aquilo dito em imagens também cria sentidos. Hitchcock e Greenaway mostraram, por vias diferentes, a surpreendente (não por inesperada) flexibilidade do real.

APÊNDICE

OS BRUTOS TAMBÉM TRADUZEM (Considerações filosóficas acerca de títulos brasileiros de filmes)*

Introdução

Nos exercícios apresentados em *Cine: 100 años de filosofía* procurei analisar filmes por meio de temáticas éticas e epistemológicas. O presente exercício é o primeiro em que tento vincular cinema à filosofia da linguagem (e especificamente *nomeação*), mas, no final, ligando com uma questão ética, que chamo “ética da nomeação”.

1. Nomear, renomear: o que é que isso significa?

Colocamos nomes em diversas coisas: pessoas, animais, lugares, cidades, montanhas, rios, livros. E filmes. Mas o que se entende por nome e por nomear? O que significa *colocar um nome* em algo?

Podemos considerar como “nomes” pelo menos as seguintes estruturas: a) os chamados “nomes próprios usuais” (como Moisés, Hollywood, Rio de Janeiro), b) as chamadas “descrições” (O primeiro homem na lua, o diretor de *Titanic*), c) as frases de diversos tipos: adverbiais, adjetivas (Quem brinca com fogo, Mulher lavando roupa etc.). Os nomes são estruturas que servem para identificar um certo objeto (natural, humano, cultural), destacando-o de outros objetos.

* Este texto foi apresentado no II Encontro Anual da SOCINE, no Rio de Janeiro, em novembro de 1998.

Na filosofia analítica da linguagem há pelo menos duas teorias da nomeação. Uma sustenta que pôr um nome consiste em atribuir ao objeto nomeado alguma propriedade pela nomeação: o nome deveria dizer alguma coisa alusiva ao objeto que se pretende nomear. Chamemos esta de *teoria atributiva*. Uma outra teoria dos nomes e da nomeação sustenta que pôr um nome é apenas um ato convencional, por meio do qual um objeto ou pessoa fica vinculado ao nome, a efeitos de pura identificação (a teoria da etiqueta). Esta teoria nega que seja indispensável, para atingir a referência de um nome, que a coisa nomeada cumpra com as características estabelecidas pelo nome. Quando me refiro a uma pessoa dizendo “O homem que está assistindo a *Psicose*”, essa expressão poderia continuar assinalando para *essa* pessoa, mesmo que ela estivesse assistindo a *Cidadão Kane*. Chamemos essa de *teoria indicativa*.

Quando batizamos uma criança, parece que habitualmente o fazemos de acordo com a teoria indicativa. Dizemos: “*Vai se chamar Pedro*”, mas “Pedro” não *atribui* nada a essa pessoa, não existe nenhum vínculo interno entre o nome “Pedro” e o objeto nomeado, o menino. Às vezes há uma motivação externa para batizar assim e não assado (por exemplo, “Vai se chamar ‘Pedro’, como o pai”, ou “Vai ter o nome do avô” etc.), mas essa motivação não fornece um vínculo *interno* entre o nome e o nomeado, apenas explica os motivos da convenção. Algum rei, ao batizar seu filho, poderá fazê-lo com base no que ele supõe possa vir a ser a vida de seu herdeiro (poderá, por exemplo, chamá-lo “Paulo, o Conquistador”). Classes ricas e poderosas parecem ter (ou pensar que têm) um maior domínio sobre o futuro de seus filhos do que as mais pobres, e um poder mais contundente de batismo dominador, na medida em que o nome for o reflexo do que o nomeado possa vir a ser. Mas as pessoas ao nascerem não possuem um *plot*, um desenvolvimento: todos fomos batizados, ao que parece, conforme a teoria indicativa.

Muitos apelidos, ao contrário dos nomes, são colocados seguindo a teoria atributiva da nomeação: “baixinho”, “gordo”, “careca”, fazem alusão a características físicas da pessoa, e “gritão”,

“chorão” etc., aludem a características psicológicas; em ambos os casos, o apelido pretende ter uma relação interna com o objeto apelidado. (Isto não é necessariamente assim, às vezes há apelidos tão pouco motivados quanto nomes próprios, ou apelidos antifrásticos, de intenção irônica, como João Honesto para uma pessoa sabidamente corrupta. Mas mesmo esses são atributivos por oposição.) No que se refere a lugares, o nome pode ser fortemente atributivo, como chamar “As covas” a um lugar onde há covas, ou fortemente convencional, como a “Rua da Praia”, em uma cidade, Porto Alegre, onde não há praia.

No caso de obras culturais, como livros e filmes, a onomástica se complica bastante. O nome de um filme parece tentar, pelo menos em princípio, referir-se atributivamente ao conteúdo dele. Inicialmente, pois, o batizado de filmes parece enquadrar-se na teoria atributiva, não na indicativa. Às vezes, esse enquadramento na teoria atributiva não parece ser o caso, mas mesmo quando o título apareça como totalmente alheio ao conteúdo do filme, o afastamento é proposital e, de maneira indireta, *alude ao conteúdo*. *Blue* de Kieslowski, *Choose me* de Alan Rudolph ou *O silêncio* de Bergman não são títulos tão ostensivos quanto *Passagem para a Índia*, *Entrevista com o vampiro* ou *O bebê de Rosemary*, mas sempre parece possível traçar, com mais ou menos esforço, um caminho entre o nome e seu referente, o filme-objeto. A intenção atributiva aparece clara na maior parte dos títulos originais de filmes. Mesmo no caso de Antonioni, cujos títulos parecem afastar-se totalmente do conteúdo do filme (não há nenhum eclipse em *O eclipse*, nem nenhum deserto em *O deserto vermelho*), não se quebra esta tendência: Antonioni tenta dar a seus filmes nomes que, de alguma maneira, se refiram aos estados de ânimo de seus personagens e seus dramas interiores. São psicológica ou animicamente alusivos. De maneira que parece legítimo partirmos da hipótese de que os nomes originais de filmes seguem, em geral, a teoria atributiva. Não colocam um nome convencional qualquer, para efeitos de mera identificação externa, mas tentam fazer com que o nome traga à memória do espectador alguma coisa vinculada ao conteúdo do filme.

Isso, no que se refere a nomear. Ora, renomear significa colocar um novo nome em um objeto já nomeado. A pergunta aqui é: segue a renomeação as mesmas leis da nomeação? A relação nominativa é entre o nome e um certo objeto, enquanto a relação renominativa se estabelece entre um nome e um outro nome anterior, ficando o objeto em suspense. Ou, pelo menos, assim deveria ocorrer, respondendo ao que parece a estrutura lógica do renomear. O renomear não deveria nunca pretender assumir a tarefa do nomear original — a sua relação não é com o objeto, mas com o nome do objeto. Se partirmos da hipótese de que o nome segue a teoria atributiva, o renomear deveria fazer um esforço para conservar a atribuição original nome-objeto proporcionada pelo primeiro nome. Isso não se consegue somente mediante uma tradução literal do nome original (ao contrário, talvez a tradução literal perca aquela atribuição). De fato, grande parte das retitulações de filmes não são traduções, nem mesmo esforços de renomeação fiéis às atribuições originais ao objeto nomeado. Trata-se de outro tipo de operação, que deveremos estudar. *Passagem para a Índia* é uma tradução de *A passage to India*, mas *Operação França* não é uma tradução de *The french connection*, nem *Assim caminha a humanidade* uma tradução de *Giant*. Mas os dois últimos tampouco representam esforços de renomeação que, embora afastando-se do original, o façam com intuítos de conservação da atribuição original.

Apesar do título desse apêndice, ele trata especificamente de renomeação, não de tradução. O que pretende mostrar é que os brutos também renomeiam. Trata-se de estudar até que ponto a retitulação de filmes no Brasil comporta uma sistemática transgressão da função do nomear, um remanejamento profundo da função atributiva da linguagem, no que se refere à constituição de nomes apropriados a seus objetos de referência, inclusive beirando os próprios limiares da atribuição, quando a titulação aparece quase convencional, de tão desvinculada do original que ela consegue ser. Esse remanejamento tem conseqüências éticas, segundo espero mostrar aqui. Somente quando isso for devida-

mente explicitado, poderá entender-se a importância filosófica do assunto, aparentemente trivial, dos nomes e renomes de filmes (pois o que parece importante é, em todo caso, o filme, seja qual for seu “mero nome”). Vejamos casos concretos.

2. Fenomenologia de casos

A minha tese fundamental aqui será a de que as retitulações brasileiras de filmes se enquadram em *quatro casos*, irreduzíveis e mutuamente excludentes. Acredito que não exista um quinto caso, apesar de existirem casos-limites de difícil enquadramento, mas não me parecem destruir a taxonomia proposta. A retitulação:

Caso 1 — reproduz *literalmente* o título original, sem qualquer mudança.

Caso 2 — conserva o título original, *mas seguido de um acréscimo*.

Caso 3 — *modifica* o título original, minimamente (numa só palavra) ou em mais de uma palavra, mas conserva termos do original ou conteúdos semânticos fortemente conectados com o original.

Caso 4 — coloca *um outro título*, totalmente diferente do original, em que nenhum termo do título original é conservado e onde a conexão semântica com o original, de tão remota, aparece como inexistente.

O que é que esses quatro tipos de retitulações *fazem* com os originais? A princípio, pareceria que o Caso 1 *repete*; o Caso 2 *acrescenta*; o Caso 3 *modifica*; e o Caso 4 *substitui*. Vou chamá-los, então, sucessivamente, *Repetição*, *Acréscimo*, *Modificação* e *Substituição*, e vou considerar essas quatro como as operações básicas da renomeação de títulos de filmes.

A próxima pergunta é: há algo de constante naquilo que essas retitulações fazem, ou esta onomástica não pode de forma

alguma ser sistematizada? Há alguma lógica nessas operações? Ou seja, quando há acréscimo, há sempre o mesmo tipo de acréscimo? E quando há modificação, ela segue alguma constante? Acrescenta-se ou modifica-se um título original sempre seguindo os mesmos objetivos e as mesmas metodologias?

No início desta breve indagação, apenas apresentarei uma pequena fenomenologia de casos. A seguir, tentarei tecer algumas considerações e formular algumas hipóteses sobre possíveis constantes nessas quatro operações de retitulação. (Por razões metodológicas, vou limitar-me aqui a traduções do inglês para o português.)

Caso 1 — Repetição

Há muitos casos em que o título original é *totalmente preservado*. Esse tipo de renomeação tem sido praticado ao longo de todos os tempos na história do cinema, tanto em filmes antigos quanto em mais recentes: *Aconteceu aquela noite*, *Cantando na chuva*, *Tempos modernos*, *Os melhores anos de nossas vidas*, *O terceiro homem*, *Adivinha quem vem para jantar*, *Agonia e êxtase*, *Morte em Veneza*, *Bananas*, *Os canhões de Navarone*, *Os pássaros*, *A missão*, *Síndrome da China*, *O fio da navalha*, *Atração fatal*, *Sociedade dos poetas mortos*, *O turista acidental*, *Sexo, mentiras e videotapes*, *Acusados*, *A cor do dinheiro*, *Meu pé esquerdo*, *Minha adorável lavanderia*, *A mosca*, *Nascido em 4 de julho*, *Paris, Texas*, *Baleias de agosto*, *Entrevista com o vampiro*, *A firma*, *Conduzindo Mrs. Daisy*, *A lista de Schindler*, *Um peixe chamado Wanda*, *O pequeno Buddha*, *As pontes de Madison*, *A morte lhe cai bem*.

Um caso especial de repetição são os títulos-nomes próprios, de pessoas ou lugares: *Ninotchka*, *Nosferatu*, *King-Kong*, *Ben-Hur*, *Moby Dick*, *Marty*, *Johnny Guitar*, *Casablanca*, *Veracruz*, *Alamo*, *Mary Poppins*, *Oliver*, *Papillon*, *Serpico*, *Silverado*, *Norma Rae*, *Amadeus*, *Popeye*, *Lenny*, *Mephisto*, *Thelma e Louise*, *Kafka*, *Chaplin*, *Filadelfia*, *Nixon*, *Carrington*. Um caso particularmente interessante de repetição é a repetição

do original inglês sem mesmo tentar traduzi-lo: *Jurassic Park*, *Rain Man*, *Platoon*, *Kids*. Isso poderia chamar-se de *hiper-repetição*: o nome original não é nem trocado, nem modificado... nem mesmo traduzido para o português!

Caso 2 — Acréscimo

Às vezes, o título original do filme é preservado, mas com um acréscimo. Esse caso de retitulação tem também vários subcasos:

Caso 2.1

Segue a estrutura: título original + acréscimo

- *Rebecca* — *Rebecca, a mulher inesquecível*
- *Blow up* — *Blow-up, depois daquele beijo*
- *Patton* — *Patton, rebelde ou herói?*
- *Carrie* — *Carrie, a estranha*
- *Brazil* — *Brazil, o filme*
- *Missing* — *Missing, um grande mistério*
- *Batman* — *Batman, o homem morcego*
- *Scanners* — *Scanners, sua mente pode destruir*
- *Klute* — *Klute, o passado condena*
- *Alien* — *Alien, o oitavo passageiro*
- *Barfly* — *Barfly, condenados pelo vício*
- *Blade runner* — *Blade Runner, o caçador de andróides*
- *Blaze* — *Blaze, o escândalo*
- *Plenty* — *Plenty, o mundo de uma mulher*
- *Silkwood* — *Silkwood, retrato de uma coragem*
- *Splash* — *Splash, uma sereia em minha vida*
- *Sommersby* — *Sommersby, o retorno de um estranho*
- *Ghost* — *Ghost, do outro lado da vida*
- *Barton Fink* — *Barton Fink, delírios de Hollywood*
- *Copycat* — *Copycat, a vida imita a morte*
- *Quiz show* — *Quiz show, a verdades dos bastidores*
- *Waterworld* — *Waterworld, o segredo das águas*

- *Seven* — *Seven, os sete crimes capitais*
- *Babe* — *Babe, o porquinho atrapalhado*
- *Attica* — *Attica, a solução final*
- *Birdy* — *Birdy, asas da liberdade*

Caso 2.2

Segue a estrutura: título original + (adjetivo ou advérbio ou substantivo ou frase substantivada), ou vice-versa (primeiro o acréscimo, depois o título original), ou o acréscimo está no meio do nome original. Mas os termos do título original são preservados em todos os casos

- *Accident* — *Acidente estranho*
- *The chase* — *caçada humana*
- *Repulsion* — *Repulsa ao sexo*
- *9 1/2 weeks* — *Nove semanas e meia de amor*
- *Network* — *Rede de intrigas.*
- *The front* — *Testa-de-ferro por acaso*
- *Agatha* — *O mistério de Agatha*
- *Alice* — *Simplesmente Alice*
- *Ragtime* — *Na época do ragtime*
- *Dr. No* — *O satânico dr. No*
- *Charly* — *Os dois mundos de Charly*
- *You only live twice* — *Com 007 só se vive duas vezes*
- *Stagecoach* — *No tempo das diligências*
- *Damage* — *Perdas e danos*
- *The image* — *O poder da imagem*
- *Blue* — *A liberdade é azul*
- *Rouge* — *A fraternidade é vermelha*
- *Blanc* — *A igualdade é branca*
- *Big* — *Quero ser grande*
- *Baby of Macom* — *O bebê santo de Macom*

Caso 3 — *Modificação*

A diferença do caso 2.2, no qual todos os termos do título original são conservados, nas modificações temos pelo menos um termo *substituído* por outro (*Rear window/Janela indiscreta*), enquanto o resto é conservado. É importante que algo seja conservado, caso contrário cairá no caso 4, substituição total. No caso dos acréscimos, algo que é simplesmente um acidente no original é um acidente *estranho* na retitulação, ou seja, continua sendo um acidente, apenas algo é acrescentado. No segundo caso, algo que estava qualificado de um modo no original (a janela era *de fundos*) é qualificado *de uma outra maneira* na retitulação (agora a janela não é mais de fundos, é *indiscreta*, mas continua sendo uma janela).

Caso 3.1

Apenas um termo do original é substituído por outro

- *Rear window* — *A janela indiscreta*
- *The belly of an architect* — *O sonho de um arquiteto*
- *The silence of the lambs* — *O silêncio dos inocentes*
- *Simple men* — *Simples desejo*
- *Separate tables* — *Vidas separadas*
- *Marathon man* — *Maratona da morte*
- *Gorillas in the mist* — *Nas montanhas dos gorilas*
- *French connection* — *Operação França*
- *Prime of mrs. Brodie* — *A primavera de uma solteirona*
- *Something wild* — *Totalmente selvagem*
- *When trumpets shut* — *Quando os bravos calam*
- *To sir with love* — *Ao mestre com carinho*
- *Alamo bay* — *A baía do ódio*
- *The inner circle* — *O círculo do poder*
- *Under the volcano* — *À sombra do vulcão*

Caso 3.2

Um ou mais termos do original são substituídos por um ou mais termos na retitulação, conservando-se sempre pelo menos um termo do original

- *Mr. Holland's opus* — *Mr. Holland, adorável professor*. (Sai “opus” e entram duas palavras “adorável professor”. Conserva-se “Mr. Holland”.)
- *The magnificent seven* — *Sete homens e um destino*. (Sai “magnífico” e entram “homens” e “um destino”. Conserva-se “sete”.)
- *The Thomas crown affair* — *Crown, o magnífico*. (Saem “Thomas” e “affair” e entra “magnífico”. Conserva-se “crown”.)
- *Peggy Sue got married* — *Peggy Sue, seu passado a espera*. (Sai “got married” e entra a frase composta “seu passado a espera”. Conserva-se “Peggy Sue”.)
- *To catch a thief* — *Ladrão de casaca*. (Sai “catch” e entra “de casaca”. Muda a construção da frase. Conserva-se “ladrão”.)
- *Falling in love* — *Amor à primeira vista*. (Sai “falling”, entra “à primeira vista” e conserva-se “amor”.)
- *What's eating Gilbert Grapes?* — *Gilbert Grapes, aprendiz de sonhador*
- *Serial mam* — *Mamãe é de morte*

Caso 3.3

A retitulação contém termos ou frases diferentes do original, mas conservando o sentido do mesmo

- *Wait until dark* — *Um clarão nas trevas*. (Sai “wait until” e entra “Um clarão”, mas também modifica-se levemente o conteúdo semântico do que permanece: dark/trevas.)
- *The fugitive kind* — *Vidas em fuga*. (Sai “kind”, “tipo”. Fugitive e “em fuga” não são exatamente o mesmo termo, mas conservam um sentido.)

- *Ladykillers* — *Quinteto da morte*. (Sai “lady”, entra “quinteto”. Morte e killers conservam um vínculo semântico.)
- *The great escape* — *Fugindo do inferno*. (Sai “great”, entra “inferno”. Escape/fugindo, não são o mesmo termo mas conservam vínculo semântico.)
- *The midnight cow-boy* — *Perdidos na noite*. (Sai “cow-boy”, entra “perdidos”. Midnight e noite são termos diferentes, mas com um forte vínculo semântico.)

Casos-limite interessantes entre o acréscimo e a modificação: *The apartment*. *Se meu apartamento falasse*. (Para ser acréscimo todo o original deveria conservar-se. Aqui, se perde “The”, apenas o artigo, mas o substantivo (apartamento) é conservado do original. Rigorosamente, ao cair o artigo, deveria considerar-se como uma *modificação*, mas parece muito próximo de um mero *acrécimo* inserido no meio do original, do tipo de *O bebê santo de Macom*.)

- *Escape from Alcatraz* — *Alcatraz, fuga impossível*. É uma modificação? Vejamos: conservam-se “Alcatraz” e “escape” (fuga), e acrescenta-se “impossível”. Cai “from”, mas o sentido da retitulação é *Impossible escape from Alcatraz*. Parece realmente um mero acréscimo.

Esses casos podem ser considerados intermediários entre o acréscimo e a modificação. Podem ser vistos como um acréscimo modificador, ou como uma modificação fraca. Poderíamos estabelecer o seguinte critério forte para casos intermediários como estes: considerá-los sistematicamente como modificações, ao não ajustar-se aos esquemas ortodoxos 2.1 e 2.2.

Caso 4 — Substituição

Esse é o caso extremo, em que *nenhum* vínculo semântico do original é conservado, nem mesmo através de paráfrase ou

sinonímia aproximada. A retitulação é de fato uma nova titulação, estabelecendo relação direta com o objeto nomeado (o filme), ignorando a titulação original. Esse tipo de operação dispensa o original e estabelece uma relação direta com o filme, retitulando-o de maneira original, como se fosse a primeira vez. Os casos mais famosos:

- *Shane* — *Os brutos também amam*
- *Giant* — *Assim caminha a humanidade*
- *The wild bunch* — *Meu ódio será sua herança*
- *The graduate* — *A primeira noite de um homem*
- *Rumble fish* — *O selvagem da motocicleta*
- *Planes, trains and automoviles* — *Antes só do que mal acompanhado*
- *Splendor in the grass* — *Clamor do sexo*
- *Reflection in a golden eye* — *Os pecados de todos nós.*
- *Parenthood* — *O tiro que não saiu pela culatra.*
- *Bonnie and clide* — *Uma rajada de balas.*
- *Silent movie* — *A última loucura de Mel Brooks.*
- *The lost week-end* — *Farrapo humano.*
- *High noon* — *Matar ou morrer*
- *Out of Africa* — *Entre dois amores*
- *Sound of music* — *A noviça rebelde*
- *Bus stop* — *Nunca fui santa*
- *84 Charing Cross Road* — *Nunca te vi... sempre te amei*
- *Rio Bravo* — *Onde começa o inferno*
- *Deliverance*. *Amargo pesadelo*
- *A private function* — *Meu reino por um leitão*
- *The hudsucker proxy* — *A roda da fortuna*
- *Play it again, Sam* — *Sonhos de um sedutor*
- *The trouble with Harry* — *O terceiro tiro*
- *The quiller memorandum* — *A morte não manda aviso*
- *And the river runs through it* — *Nada é para sempre*
- *School daze* — *Lute pela coisa certa*

Os casos-limite mais problemáticos dessa taxonomia se apresentam aqui, entre os Casos 3 e 4. As diferenças entre um acréscimo e uma modificação são mais marcadas que as diferenças entre uma modificação e uma substituição, porque nesta última não se conservam vínculos semânticos com o original, enquanto os exemplos do Caso 3 as conservam. Mas como avaliar exatamente a conservação ou não desses vínculos? Um critério forte poderia ser: retirar do Caso 4 qualquer exemplo que pareça conservar algum vínculo semântico com o original, por mais remoto que pareça, e levá-lo para o Caso 3, conservando no Caso 4 aqueles exemplos que não preservam *nada* do original. Vejamos:

- *Nun's story* — *Uma cruz à beira do abismo*. No início, pareceria não haver vínculo algum, mas podemos alegar que a dupla lexical freira/cruz *apresenta* um vínculo. Nesse caso, enviamos esse título para o Caso 3. Mas, de toda maneira, a força do vínculo parece bem menor do que, por exemplo, em *To catch a thief / Ladrão de casaca*, no qual um termo é conservado, ou ainda que em *The great escape / Fugindo do inferno*, em que nenhum termo é conservado, mas a dupla escape/fuga mostra um vínculo semântico muito mais estreito do que a dupla freira/cruz. Mas se o critério é o anteriormente exposto, este deve ser considerado como um exemplo do Caso 3.
- *Multiplicity* — *Eu, minha mulher e as minhas cópias*. (O termo “multiplicity” não aparece na retitulação, de maneira que pareceria, a princípio, um Caso 4. Mas “cópia” conserva o sentido de “multiplicity”, em cujo caso deveria considerar-se como um Caso 3.)

São do mesmo tipo intermediário:

- *Coming home* — *Amargo regresso*
- *A life in the theatre* — *Bastidores da vida*
- *Working girl* — *Uma secretária de futuro*

- *Mean street* — *Caminhos perigosos*
- *Bonds of love* — *Apaixonados para sempre*
- *Lightship* — *Ataque em alto-mar*
- *Airplane* — *Apertem os cintos, o piloto sumiu!*
- *Playing for time* — *Amarga sinfonia de Auschwitz*
- *Mr. and Mrs. Smith* — *Um casal do barulho*
- *From Russia with love* — *Moscou contra 007*
- *Look back in anger* — *Odeio essa mulher*
- *The searchers* — *Rastros de ódio*

Em nenhum desses casos é conservado algum termo do original, mas ainda há um vínculo semântico. Devem ser considerados, pois, como modificações.

3. Considerações

Os quatro casos de renomeação estão seriados, desde a plena conservação do conteúdo semântico original até a sua total supressão. Sustento que todos eles, mesmo o Caso 1, a *Repetição*, introduzem alguma alteração, mais ou menos radical, no nome original. No caso da repetição, deve-se notar a diferença entre algo que não muda porque não pode mudar, ou porque em geral não muda, e algo que não muda *podendo mudar*. Após a retitulação ter demonstrado seus poderes quase absolutos de renomeação do original — desde tímidos acréscimos até a completa substituição — o que pode significar este súbito “respeito pelo original”, manifesto em alguns casos e em outros não? Por que precisamente *esses* filmes são respeitados? O “respeito” pelos títulos originais de alguns filmes se parece com a sinistra cordialidade com que os soldados alemães tratavam algumas senhoras judias nos campos de concentração (segundo conta o filme *Shoah*): por que essa cordialidade, já que esses soldados podiam tranqüilamente matá-las? Por que a cordialidade da titulação por repetição, uma vez socialmente consagrada a prática deturpadora do nome original que quase não conhece limites?

A repetição é um tipo particular de alteração que só pode ser visualizado contextualmente, num terreno pragmático e não semântico, alteração que não está presente no corpo do título, mas no universo geral da operação de renomear como socialmente definida. A modificação consiste em *conservar o original podendo alterá-lo à vontade*: trata-se de uma escolha, de um comportamento ativo, não de um respeito passivo e receptivo, que só teria sentido se fosse feito sempre. Um autêntico “respeito pelo original” somente existiria se *todos* os títulos originais fossem sistematicamente respeitados.

A alteração do original é assumida de diferentes maneiras pelos quatro casos de renomeação, mas é possível que todas elas sigam os mesmos critérios ou persigam os mesmos objetivos. Quais são? Talvez pudéssemos apresentar algumas hipóteses gerais a respeito. As retitulações, seja do caso que forem, parecem perseguir pelo menos alguns dos seguintes objetivos:

1. Aumentam a informação fornecida pelo título original, como pretendendo adiantar a experiência do filme (como num pequeno “trailer” onomástico), dizer ao espectador algo a mais do que verá no filme. Exemplos: *Scanners — Scanners, sua mente pode destruir* (acréscimo), *Prime of Mrs Brodie — A primaveira de uma solteirona* (modificação), *Bonnie and Clyde. Uma rajada de balas* (substituição).
2. Desviam a atenção para outros aspectos do filme, para outras informações diferentes das fornecidas pelo original, e não apenas aumentam a informação dada. Exemplos: *Blow-Up — Blow-up. Depois daquele beijo* (acréscimo). *To catch a thief — Ladrão de casaca* (modificação). *High noon — Matar ou morrer* (substituição).
Esses dois propósitos têm outros dois efeitos imediatos sobre os títulos originais:

3. Restam sutileza ou sobriedade ao original, ao acrescentar ou aumentar ou suprimir uma informação que estava implícita

ou deixada à inteligência ou perspicácia de cada espectador no título original. Exemplos: *Repulsion* — *Repulsa ao sexo* (acréscimo). *9 1/2 weeks* — *Nove semanas e meia de amor* (acréscimo). *Separate tables* — *Vidas separadas* (modificação). *When comedy was king* — *Os reis da comédia* (modificação). *Reflection in a golden eye* — *O pecado de todos nós* (substituição). *Deliverance* — *Amargo pesadelo* (substituição).

4. Costumam introduzir valorações, às vezes moralizantes (condenações ou elogios) no título original, sob forma de adjetivações. Exemplos: *Patton* — *Patton, rebelde ou herói?* (acréscimo). *Silkwood* — *Silkwood. Retrato de uma coragem* (acréscimo). *Accident* — *Acidente estranho* (acréscimo). *Dr. No* — *O satânico dr. No* (acréscimo). *The baby of Macom* — *O bebê santo de Macom* (acréscimo). *The affair Thomas Crown* — *Crown, o magnífico* (modificação). *Rio Bravo* — *Onde começa o inferno* (substituição).

No caso dos acréscimos, a alteração é particularmente cautelosa, conserva-se (no Caso 2.2) o original como uma presença que diminuiria o efeito da deformação: *Klute, o passado condena*, é um esplêndido exemplo desta estratégia de deformação onomástica. A conservação do termo original na íntegra (*Klute*) parece amenizar a profunda deformação do acréscimo, tão destrutiva quanto algumas substituições. Entre *Shane* e *Os brutos também amam* há tanta distância semântica quanto entre *Klute* e *O passado condena*, com a única diferença de que o filme de Stevens não conserva o nome original. Mais, honestamente, a substituição ostenta neste caso a deformação do original sem truques ou amenidades: o título original é totalmente esquecido, em lugar de ser conservado de maneira formal, como no caso de *Klute*.

Em *Klute, o passado condena*, o acréscimo não é uma adjetivação de *Klute*, como nos casos de *Carrie*, *Rebecca* ou *Babe*. O acréscimo nem mesmo se refere a *Klute*. Há aqui um claro desvio do foco da atenção para um outro lugar do filme (objetivo

2): tenta-se não apenas fornecer mais informação ao espectador, mas informação de outra natureza, destacando um outro aspecto do filme, diferente daquele favorecido pelo título original. O acréscimo “o passado condena” pareceria referir-se a Bree, a prostituta protegida por Klute, e não a Klute, já que a mulher se envolveu no passado com o assassino que Klute anda perseguindo. Aqui o acréscimo tem uma função modificadora, embora o nome original seja integralmente preservado. “O passado condena” contempla os quatro objetivos mencionados: aumenta a informação, desvia a atenção, resta sobriedade e introduz uma valoração moralizante.

Certamente, Rebecca é a inesquecível primeira mulher de Max de Winter no filme de Hitchcock, mas para Hitchcock ela era, simplesmente, Rebecca. O caráter “inesquecível” da protagonista não precisava ser salientado no título. O original é rigorosamente sóbrio, apenas um nome próprio que nada diz, que tudo promete para o momento de o filme ser visto, sem antecipações nem preparos. Ao contrário, *Rebecca, a mulher inesquecível* rompe a sobriedade do original, e introduz uma valoração: não se trata apenas de uma mulher da qual fatalmente ninguém esqueça, mas de uma pessoa que dá motivos para não ser esquecida. A pessoa diante da retitulação começará a perguntar-se “O que será que essa Rebecca tem de inesquecível?”. Neste caso, pareceria aumentar o interesse por aquela mulher, e a curiosidade pelo filme. Os objetivos 1, 3 e 4 parecem acentuados. 2 não parece atendido, desde que a renomeação não desviaria a atenção do que o original queria atraí-la, porque o nome “Rebecca” não parece, em sua sobriedade, indicar para nada em particular. O mesmo acontece com *Carrie, a estranha*: da mesma forma que Rebecca é inesquecível, Carrie é estranha. Quem assiste ao filme de Brian De Palma sabe que Carrie é mesmo muito estranha. Mas isso é deixado, pelo título original, por conta do espectador, na experiência do filme, nada é antecipado pelo nome. É isso exatamente o que o nomeador original queria, e o que o renomeador impede.

Em *Rear window* — *A janela indiscreta*, a palavra *rear* desaparece e é substituída pela palavra *indiscreta*, que não está no original. *Rear* é mais sóbrio, significa simplesmente “janela de fundos”. Talvez porque é de fundos pode ser indiscreta, porque está situada num lugar onde não se podem guardar segredos, onde os prédios e as suas janelas estão enfrentados uns aos outros. Se fosse uma janela de rua, não seria indiscreta. Mas “de fundos” é uma propriedade puramente descritiva e objetiva: uma janela é de fundos ou não, enquanto que “indiscreta” é uma propriedade valorativa e subjetiva: não se pode decidir de maneira objetiva se uma pessoa ou lugar é ou não indiscreto. A troca de palavras carrega uma interpretação, e diminui a sobriedade descritiva e a sutileza do original, que deixa a indiscrição por conta do espectador. A nova palavra desperta mais curiosidade que a original: é possível perguntar-se: “Por que é indiscreta essa janela?”, enquanto não teria o menor sentido perguntar: “Por que é de fundos essa janela?”. Você deverá assistir ao filme para descobrir porque aquela janela é indiscreta, mas certamente não precisará assistir para saber porque ela é de fundos.

The belly of an architect — *O sonho de um arquiteto*. Aqui os dois títulos se debruçam sobre diferentes aspectos do filme. Na verdade, o arquiteto vivido por Brian Denehy tem um sonho (montar a exposição sobre Boulez) e tem uma barriga, uma barriga doente. O cinema canibalístico e metabólico de Peter Greenaway é muito melhor representado pelo título original, que a tradução “espiritualiza”, ao colocar o sonho em primeiro plano e não a barriga. A deformação é aqui maior, mais desviada do sentido original: “barriga” e “sonho” estão mais distantes que “de fundos” e “indiscreta”, porque indiscreta não desvia a atenção das intenções de Hitchcock, apenas as enfatiza de maneira menos sutil. A indiscrição explícita o fato de a janela ser de fundos, mas o sonho do arquiteto não explicita a problemática da barriga. Aqui se perde alguma coisa central.

Outro caso da mesma estrutura: *Separate tables* — *Vidas separadas*. Este é um escandaloso caso de perda de sutileza do original (de Terence Rattigan, o autor da peça). Precisamente,

as mesas separadas do pequeno hotel onde se desenrola a ação fazem alusão indiretamente à separação das vidas dos hóspedes, à sua solidão e ao seu bloqueio afetivo. O título português diz isso explicitamente, quando, na verdade, mesas separadas significa vidas separadas, sem precisar dizê-lo.

Partimos de duas teorias da nomeação, uma atributiva, outra indicativa, e da hipótese de que os títulos originais de filmes seguem a teoria atributiva. Mas, nos exemplos mais radicais do Caso 4, pareceria voltar-se ao nível do puramente indicativo. Apresentar o máximo distanciamento semântico imaginável entre a retitulação e o original pode conduzir ao extremo de ter de considerar o novo título apenas como uma convenção indicativa, em que qualquer conteúdo interpretativo se perde por completo. *The quiller memorandum* — *A morte não manda aviso* é um bom exemplo disto: esse poderia ser o nome de qualquer filme com crimes, bandidos e perigos. Não significa nada, não nomeia esse filme nem nenhum filme, nem mantém qualquer referência ao título original. É o apogeu da onomástica perversa. *Shane*, *Unforgiven* e *High noon* poderiam chamar-se — por que não? — “A morte não manda aviso”.

Poder-se-ia compreender cada um dos quatro tipos de retitulação utilizando a metáfora da câmara cinematográfica, como se o retitulador tivesse uma câmera na mão — uma câmera onomástica — com a qual pudesse executar movimentos diferentes: no caso da repetição, a câmera se mantém quieta no objeto, sem qualquer deslocamento ou desvio de foco. No acréscimo, a câmera se poussa no objeto e se desloca para a frente a partir dele. Na modificação e na substituição há cortes, não deslocamentos, no primeiro caso parcial, no segundo total. Na substituição, a câmera onomástica poussa sobre outros objetos, desviando a atenção original.

4. Crítica da onomástica perversa (para uma ética da nomeação)

Por que a questão do renomear não é uma questão banal? Podemos nos aproximar de uma resposta se nos perguntarmos qual a legitimidade de uma retitulação que altera os títulos originais de filmes das maneiras indicadas. Temos o direito de acrescentar, modificar ou mesmo substituir os títulos originais de uma obra cultural, o direito de diminuir ou suprimir sutilezas ou traços de engenho, de desviar a atenção do espectador potencial para outras direções não sugeridas pelo próprio autor, ou mesmo de introduzir moralismos e antropomorfismos que não estavam presentes no título original? Está provado que isso tudo pode ser feito e também que efetivamente é feito, mas... é eticamente legítimo?

O argumento básico para problematizar retitulações de filmes poderia ser algo como o seguinte: *nomes são parte da coisa nomeada, e não algo acidental ou externo a elas*. A teoria atributiva da nomeação coloca isso com ênfase especial, salientando as conexões semânticas entre nome e coisa nomeada. Mas mesmo sendo o nome puramente convencional, como uma marca ou um rótulo, ele é ainda uma parte fundamental do objeto nomeado, um componente de sua própria feitura. Um nome faz parte dos processos de identificação de um objeto, de sua posição reconhecível num mundo cada vez mais cheio de objetos. A identidade de uma pessoa ou objeto é possivelmente seu patrimônio mais intransferível. Ele deveria ter sua imunidade garantida.

No caso particular do cinema, nomear um filme não consiste apenas em colocar-lhe um rótulo para seu reconhecimento futuro, mas em identificá-lo como seus criadores quiseram fazê-lo, de acordo com a direção de sentido que pretenderam imprimir a seu filme. À primeira vista, a questão do nome de um filme poderia parecer banal, em absoluto uma questão substantiva. “O filme falará por sim mesmo — alguém poderia dizer — não interessa como ele for chamado: o que importa é o filme, não o

título!”. Mas essa dicotomia é fictícia, se concebermos o título do filme como um “selecionador de aspectos”, deixando outros de lado. O diretor de *Giant* (George Stevens), por exemplo, queria que o espectador buscasse no filme algo de grande ou de gigantesco, o que efetivamente aparece no final, num diálogo fundamental entre Jordan Benedict (Rock Hudson) e sua mulher Leslie (Elisabeth Taylor), quando ela explica ao marido que começou a considerar a família Benedict como algo realmente *grande* somente quando viu Jordan caído desajeitadamente no chão de uma lanchonete, após uma luta humilhante. Todo o tema do filme de Stevens é a grandeza, a grandeza dos Benedict, a pequenez do Jett Rink pobre (James Dean), a grandeza do Jett Rink milionário e a vexaminosa pequenez de sua grandeza. É sobre isso que Stevens quis refletir em seu filme. Quem está assistindo a um filme chamado *Assim caminha a humanidade* não saberá disto, nem entenderá o sentido da reflexão filosófica que Stevens se propunha a fazer.

Os autores de *Reflections in a golden eye* (John Huston, 1967) (Carson McCullers, Huston) queriam referir-se sutilmente à miséria do que é visto pelo olho atento e perturbado do soldado Williams (Robert Forster), espectador silencioso do drama vivido pelo coronel Penderton (Marlon Brando) e sua mulher Leonora (Elisabeth Taylor dez anos depois). Num momento do filme, o servente filipino Anacleto desenha um pavão com um enorme olho dourado, exagerado para o tamanho da cara. E explica: “Um olho dourado no qual se reflete algo miúdo e grotesco”. Huston faz um *fade*, e passa gradativamente para o olho do soldado Williams observando silenciosamente o sono tranqüilo de Leonora. Em outra cena, ela completamente nua aparece refletida no olho do soldado. Huston quis trazer para a imagem a idéia e a metáfora de Carson McCullers. Só que nada disso aparecerá para aquele desprevenido espectador que está assistindo a um filme chamado *O pecado de todos nós*.

As deturpações valorativas são talvez as piores. Um caso claro é *Love with the proper stranger* — *O preço de um prazer*

(Robert Mulligan, 1964). O filme narra como um rapaz (Steve McQueen) que teve uma aventura frívola e irresponsável com uma menina que fica grávida (Natalie Wood) aos poucos vai se apaixonando por ela. Ela teve, segundo Mulligan, um caso de “amor com o estranho apropriado (ou correto)”, o que diz o título original. A retitulação muda totalmente o valor da perspectiva de Mulligan, ao mostrar o primeiro momento do processo, a aventurinha irresponsável, como se o rapaz tivesse que ser agora castigado pagando “o preço de um prazer”. Enquanto o título original fala em redenção, a retitulação remete a crime e castigo.

O que diríamos se *Deus e o diabo na terra do sol* fosse *To kill a wicked man* e *Central do Brasil* algo como *A child meets his mother*? Poucos concordariam em considerar Corisco apenas um “homem mau”, ninguém aceitaria a relação de Dora com Josué como materna. Ambas traduções transmitiriam idéias superficiais e deturpadoras do sentido desses filmes, através de seus novos nomes.

O nome é um pedaço do filme, parte de sua corporalidade. Nomear é fornecer pistas sobre como um filme deseja ser visto. Nomear é seduzir. O nome transmite, por assim dizer, o desejo original do filme. Alguém tem o direito de roubar-nos o nosso próprio desejo de sermos seduzidos pelo filme sem intermediários?

BIBLIOGRAFIA

- APEL, Karl-Otto. *Teoría de la verdad y ética del discurso*. Barcelona, Paidós/ICE/UAB, 1991.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1987.
- AUMONT, Jacques et alli. *A estética do filme*. Campinas, Papirus, 1995.
- . *A imagem*. Campinas, Papirus, 2001, 5. ed.
- CABRERA, Julio. *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona, Gedisa, 1999. Tradução italiana: *De Aristotele a Spielberg. Capire a filosofia attraverso i filmi*. Mondadori, 2000. Tradução brasileira: *O cinema pensa*, Rocco, 2006.
- . “Por qué no agrado a los rebeldes. Acerca de la crítica de Gonzalo Armijos a mi texto sobre Kant y Austin”. *Revista Filósofos*, vol. 6, n. 1.2. Goiânia, 2001.
- . “Margens das filosofias da linguagem. Conflitos e aproximações entre analíticas, hermenêuticas, fenomenologias e metacríticas da linguagem”. Brasília, Editora da UnB, 2003.
- CAVELL, Stanley. *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. Harvard, Harvard University Press, 1981.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- . *L'image-temps*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, 1ª reimpressão.
- EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*. México, Siglo XXI, 1990, 5. ed.
- . *La forma del cine*. México, Siglo XXI, 1990, 2. ed.
- ESPELT, Ramón. *Jonás cumplió los 25. La educación formal en el cine de ficción 1975-2000*. Barcelona, Laertes, 2001.
- FALZON, Christopher. *Philosophy goes to the movies. An introduction to philosophy*. London and New York, Routledge, 2002.
- FLAXMAN, Gregory. *The brain is the screen. Deleuze and the philosophy of cinema*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2000.

- FODOR, Jerry. *Conceptos*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996. (3 tomos)
- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- . *Modos de fazer mundos*. Porto, Ed. Asa, 1995.
- GOROSTIZA, Jorge. *Peter Greenaway*. Madrid, Cátedra, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1982, 5. ed. (2 volumes)
- . *Introdução à história da filosofia*. Coimbra, Armênio Amado, 1980.
- . *Principios de la filosofía del derecho*. Barcelona, Edhasa, 1988.
- . *Enciclopédia das ciências filosóficas em epitome*. Lisboa, Edições 70, 3 volumes: 1(1988), 2 (1989), 3 (1992).
- . *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis, Vozes, 2001. (2 volumes)
- HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 4ª reimpressão.
- . *A caminho da linguagem*. Petrópolis, Editora Vozes, 2003.
- . *Qué significa pensar?* Editorial Nova, Buenos Aires, 1958.
- HÊME DE LACOTTE, Suzanne. *Deleuze: philosophie et cinéma, le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*. Paris, L'Harmattan, 2001.
- HENOCHSBERG, Michel. "Loin d'Auschwitz, Roberto Benigni, bouffon malin". Paris, *Les Temps Modernes*. Mars/avril/mai, n. 608, 2000.
- KANT, Immanuel. "Fundamentação da metafísica dos costumes", in: KANT (II). Os Pensadores. Abril Cultural, São Paulo, 1980.
- . *Crítica da razão prática*. Lisboa, Edições 70, 1989.
- . *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- . "Sobre um suposto direito de mentir por amor à humanidade", in: KANT, Immanuel. *Textos seletos*, Petrópolis, Vozes, 1985. (2. ed.)
- KIERKEGAARD, Sören. *Étapes sur le chemin de la vie*. Paris, Gallimard, 1975.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, Papirus, 1997.
- MENEZES, Paulo. *À meia-luz. Cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo, Editora 34, 2001.
- MILL, John Stuart. *Utilitarismo*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.
- PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine*. Madrid, Cátedra, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis, Vozes, 1997. (3. ed)
- SCHELLING, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- . *Filosofia da arte*. São Paulo, Edusp, 2001.

- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2001.
- SINGER, Peter. *Ética prática*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- WAISMANN, Friedrich. *Wittgenstein y el círculo de Viena*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo, Edusp, 1993.
- . *Observaciones (Vermischte Bemerkungen)*. México, Siglo XXI, 1981.
- . “Conferência de ética”, in: DALL'AGNOL, Darlei, *Ética e linguagem. Uma Introdução ao Tractatus de Wittgenstein*. Florianópolis, Editora da UFSC/Ed. UNISINOS, 1995.
- ZIZEK, Slavoj. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires, Manantial, 1994.
- . *El acaso de las fantasías*. México, Siglo XXI, 1999.
- . *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. México, Paidós, 2000.




ESTA OBRA, DE HITCHCOCK A GREENBERG PELA HISTÓRIA
DA FILMOGRAFIA, FOI COMPOSTA EM AGARAMENTE, BODONI
E HELVÉTICA CONDENSADA, IMPRIMIDA EM OFFSET PELA PALAS
ATLÉNA, SOBRE PAPEL COLOMBI BULK DUNING 80 G., PARA
A NANKIN EDITORIAL, EM MAIO DE 2007, OCTOGÉSIMO
QUINTO ANO DA REALIZAÇÃO DE NÚMERO 13, PRIMEIRO
FILME DIRIGIDO POR ALFRED HITCHCOCK.

seus filmes e diretores preferidos. Não se notará aqui uma grande preocupação com detalhes técnicos, como iluminação, cortes, edição, posição de câmera, ou qualquer outro. A perspectiva será sempre, é bom lembrar, filosófica. Detalhes técnicos serão considerados apenas quando interessantes para a compreensão de algum conceito que se pretenda discutir. O pano de fundo (e área de domínio) dos autores da coleção será sempre a Filosofia.

Nesse sentido, nosso abrelatas não poderia ser melhor. O autor do primeiro livro da coleção é Julio Cabrera, brilhante professor da UnB e já com grande experiência no assunto. O leitor perceberá que a escrita do professor Cabrera é de uma fluidez e simplicidade que torna leves temas originalmente pesados. Exatamente a filosofia da coleção. Espero que agrade a vocês como agradou a mim. Voltaremos a nos encontrar no segundo volume, que será inteiramente dedicado à filosofia de Woody Allen.

FLÁVIO PARANHOS



Hitchcock e
Grace Kelly



CINEMA &
FILOSOFIA

INCLUI O ESSENCIAL APÊNDICE:
OS BRUTOS TAMBÉM TRADUZEM
Considerações filosóficas acerca de
títulos brasileiros de filmes

ISBN 978-85-7751-002-3



1 788577 510023

Greenlway
em ação

