



O DIFERENTE OLHAR DA FILOSOFIA A RESPEITO DO CINEMA: RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE O PROJETO CAFÉ COM HUMANAS NA ESCOLA DE ENSINO MÉDIO ADAUTO BEZERRA¹

José Aldo Camurça de Araújo Neto²

Resumo

O artigo pretende analisar as diferentes maneiras de caracterização da filosofia do cinema. Para tal empreitada pretende-se apresentar alguns exemplos de estudos que podem pertencer a esse corpo teórico. De um lado, conceber a possibilidade de uma filosofia do cinema ocorre quando o filósofo se ocupa com o cinema em seu pensamento. Por outro lado, os autores das teorias do cinema, ainda que não sejam filósofos stricto sensu, podem oferecer asserções sobre o cinema de caráter filosófico. Ainda assim, o caráter filosófico é público e notório na sétima arte. O lado lúdico atrelado ao aspecto imagético tenta traduzir o aspecto estético do filosofar através dos filmes, não por acaso a utilização do cinema na realidade escolar. Por fim, o texto oferece o exemplo de utilização do recurso do cinema como ferramenta pedagógica na escola de ensino médio Governador Adatao Bezerra, em Fortaleza.

Palavras-chave: Escola, cinema e filosofia.

Abstract: PHILOSOPHY'S DIFFERENT PERSPECTIVE ON CINEMA: EXPERIENCE REPORT ON THE CAFÉ COM HUMANAS PROJECT AT ADAUTO BEZERRA HIGH SCHOOL

The article aims to analyze the different ways of characterizing the philosophy of cinema. For such endeavor we intend to present some examples of studies that may belong to this theoretical body. On the one hand, conceiving the possibility of a philosophy of cinema occurs when the philosopher is concerned with cinema in his thinking. On the other hand, the authors of cinema theories, while not stricto sensu philosophers, may offer assertions about cinema of a philosophical character. Still, the philosophical character is public and notorious in the seventh art. The playful side linked to the imagery aspect try to translate the aesthetic aspect of philosophizing through the films. Not by chance the use of cinema in school reality. Finally, the text offers the example of using the cinema resource as a pedagogical tool in the Governador Adatao Bezerra high school in Fortaleza.

Keywords: School, Movie e philosophy

1. Artigo apresentado no I Encontro de Professores de Filosofia do Estado do Ceará, realizado no Campus do Itapery da UECE – Universidade Estadual do Ceará – agosto de 2019.

2. José Aldo Camurça de Araújo Neto - Professor de Filosofia da Rede Estadual. Escola de Ensino Médio Governador Adatao Bezerra, Fortaleza.

Resumen: LA VISIÓN DIFERENTE DEL CINE DE LA FILOSOFÍA: INFORME DE EXPERIENCIA SOBRE EL PROYECTO CAFÉ COM HUMANAS EN ADAUTO BEZERRA HIGH SCHOOL

El artículo tiene como objetivo analizar las diferentes formas de caracterizar la filosofía del cine. Para tal esfuerzo, tenemos la intención de presentar algunos ejemplos de estudios que pueden pertenecer a este cuerpo teórico. Por un lado, concebir la posibilidad de una filosofía del cine ocurre cuando el filósofo se preocupa por el cine en su pensamiento. Por otro lado, los autores de las teorías del cine, aunque no son estrictos filósofos sensuales, pueden ofrecer afirmaciones sobre el cine de carácter filosófico. Aún así, el carácter filosófico es de conocimiento común en el séptimo arte. El lado lúdico vinculado al aspecto de las imágenes trata de traducir el aspecto estético de filosofar a través de las películas. No por casualidad el uso del cine en la realidad escolar. Finalmente, el texto ofrece el ejemplo del uso del recurso cinematográfico como herramienta pedagógica en la escuela secundaria Governador Adatao Bezerra en Fortaleza.

Palabras-clave: escuela, cine y filosofía.

1. INTRODUÇÃO

A pergunta sobre como a filosofia discute o cinema acarreta diferentes respostas. Se essa diversidade é positiva, permitindo avançar o debate, ela também problematiza, em aspectos importantes, a maneira como estes dois âmbitos são percebidos na produção contemporânea do saber. Na contramão das teses recentralizadoras de Edgar Morin, as divisas demasiado rígidas que o conhecimento especializado estabeleceu, com o projeto moderno de ciência – entendido em um sentido lato, que inclui os muros dos departamentos acadêmicos e o enquadramento dos intelectuais em sistemas de produção previamente orientados – tende a não privilegiar o diálogo entre os saberes. Assim, com a diversidade de respostas, vem à tona a ausência de uma sistematização mais ampla, que seja capaz de expor, em conjunto, os escritos que já se ocuparam filosoficamente com o cinema. Afinal, quais seriam esses escritos? Como identificar um corpus teórico que tenha como eixo comum a assimilação do cinema como um objeto do pensamento?

Por um lado, um número considerável de filósofos já lançaram teses sobre o cinema, registradas em breves comentários, ensaios ou livros, que variam conforme o interesse e o método de abordagem. Em geral, esses autores situam o cinema em um lugar específico no interior de uma proposta filosófica mais abrangente. Por outro lado, a teoria do cinema, multifacetada por natureza, possui autores que assentam as suas concepções do específico fílmico em proposições de cunho filosófico, mesmo que não tenham se dedicado à filosofia propriamente dita, ou, em outras palavras, mesmo que tenham se dedicado a ela apenas parcialmente, não sendo reconhecidos como filósofos. A despeito disso, boa parte destes autores acaba se filiando diretamente ao primeiro grupo, no tocante a possuírem uma determinada compreensão do cinema orientada pela abstração, a universalidade e a conceituação, fundamentando suas propostas em um esforço de tratamento filosófico da imagem e do som cinematográficos. Este grupo de autores, pertencentes às chamadas teorias do cinema, seguem acompanhados por aqueles que se debruçam sobre os filmes sem um intuito explicitamente filosófico, mas que não deixam de

oferecer juízos necessários a um olhar filosófico sobre o cinema. Estes tipos de trabalhos, a que pertencem, entre outros, os estudos de análise fílmica e os teóricos da vanguarda, são especialmente voltados para a forma das obras. Não raramente, são trabalhos que também consideram o cinema em abstrato, investigando as suas possibilidades e potencialidades – cabe, aqui, a pergunta: o que é o cinema?

O ato de pensar filosoficamente o cinema não pode se esquivar dessa questão (a qual deve permanecer, acompanhar o próprio pensamento) sob o risco de absolutizar um único significado, limitando o poder de conceituação. Desatentos a esse aspecto, muitos livros de ensaios, que buscam relacionar o cinema e a filosofia, reduzem o primeiro ao seu significado mais comum, proveniente do cinema narrativo de estrutura clássica, que predomina nas salas de exibição em todo o mundo. Obras como *Lo que Sócrates diria a Woody Allen*, de Juan Antonio Rivera, ou *Scifi = Scifilo: a filosofia explicada pelos filmes de ficção científica*, de Mark Rowlands, certamente, podem ser considerados exemplos de um olhar filosófico sobre o cinema. Mas este olhar está restrito a uma interpretação dos filmes, que visa tão somente explicar uma obra ou um diretor à luz de um determinado arcabouço filosófico. Não por acaso, é muito difícil, em trabalhos desse viés, encontrar análises de filmes que fogem de certo esquema de narratividade, cujos princípios os tornam aptos a serem discutidos pelo seu conteúdo, a despeito da forma.

Um exemplo evidente e bastante conhecido desse tipo de postura são as infinitas interpretações do filme *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, 1999), que explicam o seu enredo a partir de autores como Platão ou Baudrillard. Nessas leituras, o cinema, propriamente, não é problematizado. Tópicos essenciais como o tipo de experiência que caracteriza a espectralidade, a relação da imagem cinematográfica com o real e os usos possíveis da linguagem do cinema não são tratados com a devida importância, o que inviabiliza a realização do que poderia ser considerada, com suficiente rigor, uma filosofia do cinema.

A partir dessas observações iniciais sobre o caráter da relação entre filosofia e cinema, a qual é irreduzível a um único tipo de abordagem, oscilando entre esforços de autores com diferentes propósitos, este artigo chama a atenção para algumas propostas que, a meu ver, merecem atualmente ser melhor consideradas, retomadas ou desenvolvidas. Uma pequena seleção entre muitos autores que poderiam ser elencados no contexto atual: Theodor Adorno, Hugo Münsterberg/Immanuel Kant, André Bazin/Ismail Xavier, Julio Cabrera e Gilles Deleuze.

O desenvolvimento dessas teorias, que transitam entre a filosofia da arte e a investigação dos alicerces do realismo, entre a crítica cultural mais aguda e o balanço da tradição da filosofia ocidental, deve ser entendido em prol de um pensamento do cinema que tenha feição filosófica, pensando radicalmente o seu objeto, com o olhar voltado para a abrangência e a universalidade de suas concepções.

Um pensamento que, ao mesmo tempo que se confirma filosofante, deve considerar a complexidade do seu objeto, ou seja, deve levar em conta a necessidade de trazer à tona os problemas relacionados à linguagem cinematográfica, as suas possibilidades e especificidades. Sem essa atenção, acredita-se que não é possível avançar de maneira decisiva no assunto. Por um lado, uma filosofia do cinema é possível quando o filósofo se ocupa com o cinema em seu pensamento. Por outro lado, os autores das teorias do cinema, ainda que não sejam filósofos *stricto sensu*, podem oferecer asserções sobre o cinema de caráter filosófico. Por fim, o texto oferece o exemplo de utilização do recurso do cinema como ferramenta pedagógica na escola de ensino médio Governador Adauto Bezerra, em Fortaleza.

2. O CINEMA COMO OBJETO DO PENSAMENTO

A cinematografia é concomitante ao século XX. Conforme a tese de Walter Benjamin sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, o aporte do cinema ocorreu no seio da técnica industrial, das multiplicações que destituíram a aura da obra de

arte. Nesse passo, o escambo da arte autêntica pela mercadoria cultural veio a atender as demandas de individuação de uma nascente sociedade de massas. Recém viabilizado pelas tecnologias da imagem em movimento³, o cinema não escapou desse processo. Ao contrário, tanto de um ponto de vista estético quanto cultural, o cinema tornou-se gradualmente um dos arautos das transformações que Adorno e Horkheimer identificaram, na *Dialética do Esclarecimento*, como o levante de uma degeneração da cultura popular, absorvida e remodelada, segundo determinados objetivos ideológicos, pela implantação de uma indústria cultural. Nessa desfiguração do estético, concebe-se a produção em série de bens consumíveis, aptos a ajustarem a percepção, os corpos, a sensibilidade e as projeções vitais dos indivíduos ao modelo de trabalho e de trocas do capitalismo tardio.

Nesta conjuntura, vem à tona uma sociedade que acelera seus passos, fragmentando a experiência humana a ponto de tornar dispensável o vislumbre do caminho percorrido. Não importam a origem, os pontos de chegada, mas tão somente o caminhar apressadamente por entre os espaços e discursos programados em um sistema de tendência totalizante. Novamente com Benjamin (1991), notaríamos que a experiência decai em vista de uma vivência desarticulada das grandes narrativas, afastada dos discursos que se enveredavam em torno da continuidade histórica, por sua vez vinculada à presença do todo, de um mundo que não se esquivava das tentativas de ser pensado em profundidade.

No século XX, período das guerras descomunais, da invenção de novos inimigos para uma humanidade dividida, o todo, de fato, se perdeu. O iluminismo e seu projeto universalizante alcançaram o limiar da incredulidade, e, em seu lugar, a razão instrumental, prevista por Weber como inerente a um tipo de ação social, passou a predominar como a égide mantenedora de uma nova ordem. Por algum tempo, – e ainda agora, em casos mais isolados – essa associação do cinema com um certo

³ Destaca-se em tempo que os planos e ângulos cinematográficos [na linguagem desta arte] procuram aferir representações aos espaços abordados. Esta linguagem torna-se despercebida a partir de técnicas de mensagens que oferecem visões narrativas e visões da personagem (transparente, ou seja, não percebida, assim, como se nada se interpusesse entre a estória e o espectador, sustenta-se aí a possibilidade do cinema representar a vida), este fato, resulta na "penetração" e "participação" na história pelos espectadores. Um exemplo deste tipo de linguagem se mostra no filme *Cidadão Kane*

empobrecimento cultural ocorrido no século XX acabou depreciando as intenções de pensá-lo de maneira rigorosa, com vistas a uma teorização que poderia se projetar em uma filosofia.

Não seria totalmente equivocada a opinião que acusa o vigor da teoria crítica nas décadas de 1960 a 1980 como um fator de afastamento dos estudiosos em relação aos filmes, em coerência com a recusa frankfurtiana de que o cinema poderia ser considerado arte. No entanto, essa opinião seria correta apenas em parte, refletindo muito mais um preconceito impensado do que uma convicção teórica. Faltaria a ela a coerência com as próprias balizas da crítica à transformação cultural que serviu de berço à cinematografia.

Se houve algum tipo de afastamento do pensar filosófico sério sobre o cinema, esta não poderia decorrer de uma aproximação aos frankfurtianos, os quais, obviamente, nunca se esquivaram do embate filosófico com os produtos culturais surgidos na sociedade de massas. Mais a fundo, é necessário notar que o próprio Adorno (2001) passou em revista a conjectura de que o cinema não pode ser considerado arte. Nos anos 1960, no trabalho *Transparências do filme*, o qual escreveu como autor único (algum tempo antes, havia publicado *Composições para o filme*, junto com o compositor Hanns Eisler, trabalho que também se refere ao cinema), Adorno chega a diferenciar os filmes que são produtos banais da indústria cultural daqueles que podem se afirmar como arte.

A emergência do cinema novo alemão de diretores, como Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog, parece ter motivado esse novo desenvolvimento do tema. Partindo de uma associação do belo natural com a imagem em movimento, e tentando aproximar esta aos movimentos de uma interioridade consciente de si mesma, Adorno lança as bases de um possível cinema, liberto das estruturas que dispõem os filmes industriais e a televisão na dianteira da dominação ideológica⁴. Essa passagem da obra adorniana é menos divulgada, o que talvez justifique as posturas mais radicais, que restringem o cinema a um objeto que deve ser questionado pela sua própria existência, de

modo que qualquer abordagem mais positiva estaria previamente desautorizada. Como se vê, trata-se de uma postura que não pode ser justificada nos termos dessa filosofia.

Também de Adorno, podemos extrair uma tese provocativa sobre os constructos estéticos contemporâneos, relacionada ao progresso tecnológico. Para o filósofo alemão, tendo em mente a hegemonia da indústria cultural, quanto maior a riqueza dos meios, maior é a pobreza dos conteúdos. O preceito pode ser analisado em face da digitalização da técnica cinematográfica, abrindo um leque de problemas. Nesse sentido, estão inclusos os recursos que modificaram o cinema, realizado em Hollywood, desde a década de 1970, capitaneados por diretores, como George Lucas e Steven Spielberg. Os conhecidos efeitos especiais, há muito bastante diferentes das trucagens que Méliès forjava em seus filmes de ilusionismo, fazem da imagem dominante de hoje um espetáculo que se basta a si mesma, auferindo o entretenimento de um espectador cada vez mais dispensado das virtuosas narrativas do cinema clássico.

Se, na narratividade dos anos 1940 e 1950, a teoria crítica já apontava a padronização hollywoodiana como um fator de instituição da pseudo-individualidade e da naturalização do cotidiano, hoje, com a estética conhecida por *high concept* (MASCARELLO, 2008), a própria narratividade se mostra excessiva. Ao que parece, trata-se de outro golpe contra a continuidade, sobre a qual reclamava Benjamin, e que Adorno também analisa, quando coteja as palavras e as imagens, a linguagem escrita e a linguagem visual, concluindo que a predominância do imagético, despotencializado, atua inconscientemente na imposição de modelos de comportamento. Agora, o golpe se dá no âmbito da própria diegese, e os filmes se sucedem no oferecimento de um espetáculo visual que menospreza os eventos narrados. Ao espectador, acompanhar o impacto de cada fragmento parece ser cada vez mais a única exigência para a apreciação das obras, em uma conexão da sensibilidade estética com a sensibilidade comum que provavelmente levaria Ortega y Gasset a desenvolver melhor o breve olhar

4 O autor Jean-Claude Bernardet (2006) afirma que o cinema puro é a não-ficção, é documentário, porém, parece que os sujeitos não querem o real, mas sim o entretenimento.

que confiou ao cinematógrafo, em seu livro *A Desumanização da Arte*, em que trata justamente dos requisitos de sensibilidade (e da ausência deles) para a experiência da arte no século XX.

As restrições a um pensamento do cinema, historicamente, também podem ser observadas como sendo de ordem prática. O psicólogo polonês Hugo Munsterberg, que viveu entre 1863 e 1916, foi um dos primeiros autores a escrever uma teoria do cinema de fôlego, com notável fundamentação filosófica. Contudo, Munsterberg não acompanhou muitas sessões de cinema, pois se sentia envergonhado de ser visto no local. Em parte, esse fato curioso pode ser justificado pelo estabelecimento do cinema, em suas primeiras décadas – acompanhadas em vida por Munsterberg –, como um tipo de diversão barata para um público de classes inferiores (COSTA, 1995).

Neste momento, eram comuns os chamados nickelodeons, salas de exibição que ganharam este nome pelo preço módico cobrado na entrada: um níquel. Essa caracterização do cinema como uma atividade inferior, para a qual eram relegados os atores sem oportunidade no teatro, começou a mudar somente com as alterações na forma de produção, com a inclusão da figura do diretor como o responsável pelas obras, numa incipiente noção de autoria, e com a valorização do processo de realização, implicando a divisão de tarefas que originou as especializações e aumentou o tamanho dos filmes. A carreira de David Walker Griffith, desde a sua categórica saída da Biograph até a consolidação como uma personalidade norte-americana, foi um dos acontecimentos que marcaram a ascensão de um novo status do cinema.

Para Munsterberg, entretanto, esse status ainda não era corrente. O seu livro, *The Film: A psychological study*, foi escrito, de fato, por alguém que assistiu cinema em um curto período, durante o ano de 1915, isto é, quando as mudanças simbolizadas pela imagem de D. W. Griffith ainda estavam em transição. Essa carência de cinefilia, no entanto, não foi um empecilho. Francamente elogiado, décadas

depois, por Jean Mitry, o trabalho de Munsterberg é um estudo fundamentado em uma psicologia da percepção – o que viria a ser repetido por Maurice Merleau-Ponty, na década de 1940, em uma chave fenomenológica ligada à Gestalt – e na estética de Immanuel Kant. A partir dessa base teórica, Munsterberg não teve receio em afirmar que o cinema era essencialmente diverso do teatro, e que o tipo de experiência que alguns filmes instauravam garantia a eles a condição de arte. Para entender essas afirmações de Munsterberg é necessário um reporte à Crítica da faculdade de julgar, de Kant.

Na obra publicada em 1790, o filósofo alemão expõe o juízo estético por meio da concepção de um prazer desinteressado. Trata-se de um juízo sem conceito, cuja finalidade é apenas formal, desprovida de uma relação com a vida prática, isto é, sem qualquer utilidade para além da própria experiência do estético, que pode tanto ser o belo natural quanto uma obra de arte. Nesse aspecto, Kant situa a estética no âmbito do numênico, acompanhada da lógica e da ética. Ao mesmo tempo, o fenomênico é o domínio específico das condições de possibilidade do conhecimento possível do mundo: nele se dão as relações de causalidade, o espaço e o tempo. Munsterberg constrói a sua análise do cinema posicionando-se entre as categorias kantianas e associando-as a conceitos psicológicos como: imaginação, memória, atenção e emoção. Para ele, o cinema pode oferecer o tipo de experiência estética relacionada na filosofia kantiana (a finalidade sem fim), desde que promova um ajuste das formas do mundo fenomênico, regido pela tríade espaço-tempo-causalidade, às formas intrínsecas ao mundo psicológico, ou seja, desde que a forma do filme ofereça um isolamento do espectador em relação ao mundo prático, voltando-se diretamente para as suas relações mentais.

Nesse ponto, Munsterberg (2004) parte do princípio de que o filme tem existência em um locus particular, e este não é a película, nem a tela, mas a mente. É na mente que ocorre o cinema, e diante de um objeto fílmico adequado podemos reconhecer uma experiência análoga à experiência kantiana do

belo. Assim, o filme de que fala Munsterberg é um objeto dado à imaginação. Se a sua forma é adequada, ou seja, se ela possui uma unidade capaz de apreender o espectador, desinteressadamente, em um tipo de experiência que o transporta para fora do mundo (o que, na verdade, é um dentro da mente), temos a consumação da potencialidade artística do cinema. Nesses termos, que culminam numa apologia ao cinema narrativo – ainda em vias de se consolidar, na década de 1910-, Munsterberg faz um elogio antecipado do que Hugo Mauerhofer (2003) chamaria, em 1949, de situação cinema. A diferença está na conclusão de cada autor. Para Mauerhofer, longe de sustentar uma experiência estética de prazer desinteressado, essa relação do espectador com o cinema possui um lugar estratégico na sociedade moderna, envolvendo a passividade do indivíduo e operando com uma função psicoterapêutica⁵.

3. A RELAÇÃO OBJETO-IMAGEM DO CINEMA: A INTERAÇÃO IMAGÉTICA PARA O PENSAR FILOSÓFICO.

A vertente teórica a que pertence a estética neokantiana de Hugo Munsterberg ficou conhecida, nas tentativas de conceber uma certa linearidade às teorias do cinema, como a da teoria formativa. São as teorias que predominaram em um primeiro momento de recepção da novidade cinematográfica. Muito antes das pesquisas estéticas da Escola de Frankfurt, supracitadas, a discussão sobre o possível caráter artístico do cinema foi uma constante nos trabalhos realizados entre as décadas de 1920 e 1940.

Os métodos, critérios e conclusões destes estudos foram variados, ainda que convergissem para a constatação comum de que o registro da imagem em movimento abria uma nova possibilidade de expressão que merecia uma análise mais demorada, em face do seu impacto proeminente no universo das artes. Período de mobilização intensa das vanguardas artísticas, essas primeiras décadas do

século XX viram nascer o cinema de vanguarda e as suas rupturas radicais com o cinema narrativo, o qual, em meados dos anos 1930, já indicava a hegemonia que viria a se confirmar junto com o sucesso de Hollywood. O padrão do cinema-indústria, realizado em estúdios, teve ecos, por exemplo, nas tentativas brasileiras de consolidar estúdios de produção segundo os mesmos moldes – estéticos e econômicos – do cinema hollywoodiano.⁶

Se as discussões da vanguarda seguiram, naturalmente, o caminho da desrealização, da crise da objetividade, da contestação do espetáculo do cinema clássico, uma outra corrente se desenvolveu em sintonia com o realismo, elegendo como questão-problema os diversos embates em torno das qualidades intrínsecas ao registro fotográfico da realidade. Este se tornava mais complexo com a invenção do cinematógrafo, que incorporava à imagem dois novos elementos: o movimento e a duração. Assim como as discussões encaminhadas pelos vanguardistas possuíam seu lastro filosófico (Jean Epstein atacava o cartesianismo, Eisenstein filiava-se ao marxismo etc.), as teorias do real buscavam estabelecer uma ontologia da imagem que interessa de perto às pretensões de uma filosofia do cinema. Iniciadas com as discussões que a fotografia motivou, na primeira metade do século XIX, não são todas as posturas conhecidas que ultrapassaram um certo impressionismo em relação ao impacto da nova tecnologia. No entanto, em alguns casos, como o do crítico e teórico francês André Bazin, a defesa do realismo cinematográfico ganhou contornos de uma pretensa sistematização, com a busca de evidências e fundamentos a partir de um método indutivo de análise dos filmes.

A imagem fotográfica foi integrada desde cedo ao desenvolvimento da arte realista. A partir de Peirce, numa categorização que fundamentou o desenvolvimento da semiótica, a fotografia possui, ao mesmo tempo, as qualidades de índice e de ícone. Sendo ícone, trata-se de um signo que conserva as propriedades do objeto representado, em um grau

⁵ Ambos os autores, Munsterberg e Mauerhofer, guardadas as suas diferenças, anteciparam debates em torno do caráter onírico do ato de ver o filme, linha de análise que tem interpretações ácidas ao modo de Félix Guattari (1984), para quem o cinema, no mundo capitalista avançado, é o divã do pobre, em uma correlação irônica com a psicanálise (também questionada pelo autor), a qual atenderia os que têm condições de pagá-la. Dessa maneira, o contraste pobre/rico sugere que cinema e psicanálise são dois artefatos do próprio capitalismo na manutenção da sua efetividade.

⁶ Cabrera usa os termos logos e pathos para identificar, respectivamente, de maneira racionalista e não racionalista de filosofar. Na primeira, em que domina o logos, os conceitos são acessados exclusivamente pela razão. Na segunda, em que o pathos é inserido, outro meio de acesso é incorporado, para além da razão, ou seja, ocorre uma inclusão da sensibilidade no filosofar.

de semelhança que proporciona o reconhecimento desse objeto por analogia. Sendo índice, a fotografia é produzida por um estímulo a partir do próprio objeto da representação (a ação da luz em um material sensível), fator que afasta as interferências humanas do mecanismo de produção da imagem. Desse modo, pela relação singular que mantém com o seu referente, a fotografia se predispõe a dispensar a mão do artista, aquele que, antes da nova técnica, desenhava ou pintava em busca de uma fidelidade superior na reprodução do visível, o que pode ser observado na pintura renascentista (e realista, como um todo).

A partir da dupla caracterização peirceana, sendo ícone e índice, “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 2003, p. 25). Temos a instituição de um tipo de registro que dissipa incertezas sobre o seu conteúdo, forjando verdades que, pela sua contundência, podem ser consideradas empíricas – basta lembrar o quanto uma fotografia tem o poder de atestar ou contestar algo, servindo como prova; discussão que se estende, inclusive, para o campo jurídico. Segundo essa ótica, que predominou no século XIX, o ato fotográfico não interpreta, não seleciona ou recorta, e sim revela e expõe, pela via de um registro desumanizado, uma verdade que está dada antes do próprio ato de fotografar.

Avesso a essa perspectiva, Baudelaire (1988, p. 71) deixou o seguinte testemunho deste momento: “a sociedade precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol”. Para o escritor, a fotografia era apropriada apenas aos que não vislumbram a fruição desvinculada de uma busca pelas formas naturais; apenas a natureza seria crível, e apenas ela seria digna de ser apreendida na arte, sempre com o máximo de exatidão possível.

Como o cinema desenvolveu a premissa da similitude da imagem com o seu referente,

culminando no formato narrativo que deu origem ao cinema clássico? O movimento e a duração não apareceram tão somente para confirmar o potencial imitativo do registro fotográfico, mas também para apresentar um desafio, um problema prático a ser resolvido a favor da manutenção do realismo. É preciso fazer com que a imagem do cinema, em sua sofisticação, não coloque em risco a experiência de ver como uma experiência ilusória – o que origina a aplicação do termo ilusionismo ao formato clássico. É preciso, portanto, delinear um conjunto de normas aptas a evitarem que os filmes denunciem a sua condição de discurso construído – justamente o que Münsterberg afirmara como item indispensável para uma experiência estética verdadeira do espectador, oriunda da relação mental com um filme unitário, autocontido. Logo, as implicações da duração e do movimento sobre o projeto ilusionista mobilizaram uma linguagem⁷ – a que abalizou o cinema narrativo clássico – a favor da preservação da impressão de realidade, proto-realizada pela imagem fotográfica.

André Bazin (1991) oferece uma apresentação arguta dessa linguagem, em relação ao realismo, quando afirma que o teatro possui uma força centrípeta, que direciona o espectador para o centro do palco, e que a força do cinema, por sua vez, é centrífuga. A câmera desdobra sem cerceamentos o universo visual, fator que fortalece não apenas um realismo espacial, mas também psicológico – importa não somente a qualidade da imagem realista (a sua semelhança com o modelo original), mas também a nossa crença na imagem, ou seja, a nossa consciência de que o visível é o resultado de uma captação sem interferências em sua origem.

Nesse sentido, o retângulo da tela estabelece um contorno que delimita um espaço real fixo (a própria tela), por meio do qual novos espaços imaginários movidos se tornam visíveis. Se a fotografia, tal como a pintura, já possuía a capacidade de remeter o observador para além dos limites do quadro (uma parte qualquer de um objeto extenso, por exemplo, sugere a existência do objeto inteiro em um

7 Em *As palavras e as coisas*, ao discutir as questões que nortearam a episteme clássica, Foucault (2000) defende o argumento de que esta se fundamentava na representação, entendendo-se como representação a ordenação de signos verbais com a intenção de construir uma imagem do mundo. Esta configuração se modifica a partir do final do século XVIII, quando o conhecimento deixa de favorecer a representação e passa a privilegiar uma empiricidade. As ideias de Foucault nos servem de inítrio para discutir a passagem de um período em que prevalece uma discursividade verbal, que se estendeu até meados do século XX, para o período contemporâneo onde há a negável preeminência de uma discursividade visual que, no entanto, parece ainda não estar pronta, acabada, mas em construção

espaço fora de campo), a imagem provida de movimento e duração torna os limites do quadro instáveis, sempre abertos a um novo ajuste, pela mudança no interior do próprio campo, ou pela alternância de posição da câmera.

Sendo a câmera um elo entre o mundo da diegese e o espectador, o olhar deste segue fisicamente estático, e percorre o espaço intrafilmmico, guiado pela escrita das imagens. O limite dessa inserção, contudo, é definido. As personagens se olham, ou olham os objetos que estão à sua volta, conectando os planos. Já o olhar do espectador não coincide com o olhar de nenhuma personagem. Por olhar a todos e não ser olhado por ninguém, o espectador se percebe em todos os lugares e em lugar nenhum.

Minha emoção está com os “fatos” que o olhar segue, mas a condição desse envolvimento é eu me colocar no lugar do aparato, sintonizado com suas operações. Com isso, incorporo (ilusoriamente) seus poderes e encontro nessa sintonia – solo do entendimento cinematográfico – o maior cenário de simulação de uma onipotência imaginária. No cinema, faço uma viagem que confirma minha condição de sujeito tal como a desejo. Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então esse efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar (XAVIER, 2003, p. 48-9).

Levar em consideração crítica – seja a favor ou contra – os pressupostos do realismo cinematográfico é algo faltante na maioria dos ensaios que aproximam a filosofia ao cinema, comentados na primeira parte deste artigo, quando realizam interpretações filosóficas dos filmes, sem adentrar numa problematização da forma fílmica. Essa falta é marcante justamente pela supremacia do realismo nos filmes comerciais – ou dos diversos realismos, para ser mais preciso –, educando o espectador médio a só reconhecer como cinema, de fato, um determinado tipo de produção hegemônica. O privilégio dessa cinematografia nas leituras

filosóficas que os trabalhos ensaísticos realizam explica-se pelo próprio esquecimento da forma e apego ao conteúdo. O cinema realista, principalmente na chave dramático-narrativa, que continua a servir de base estrutural para grande parte do cinema contemporâneo (destacando o vigor do melodrama, que se atualiza, e do naturalismo da mise-en-scène) é, por excelência, o cinema dos enunciados morais, das mensagens dirigidas ao espectador, da exposição da vida cotidiana, dos seus dilemas, das suas vicissitudes.

O filósofo argentino radicado no Brasil, Julio Cabrera, desenvolve um trabalho original, que procura ultrapassar o hábito do ensaísmo, ao sustentar uma caracterização da filosofia que concebe o cinema como uma espécie de complemento ao ato de filosofar. Este não deve ser entendido como um ato exclusivamente racionalizante, com vistas à elaboração de conceitos, mas intrinsecamente relacionado a estados emocionais que complementam o sentido dos próprios conceitos, e oferecem uma dimensão prática (do grego *pathos*) ao processo filosófico, tradicionalmente dominado pelo *logos*⁸.

Para Cabrera, com quem tive a oportunidade de debater positivamente a sua proposta, a urgência de abandonar a filosofia racionalista despontou no século XIX, em filosofias como as de Kierkegaard, Nietzsche e Schopenhauer, e chegou ao século XX com as atribuições fenomenológicas de Heidegger. Apresentando uma filosofia logopática (na qual a validade é concedida às duas dimensões do filosofar: o *logos* e o *pathos*), Cabrera toma como exemplo a maneira pela qual Heidegger descreve a angústia: como acesso ao ser; um estado específico do *dasein* heideggeriano em sua abertura ao mundo, que demonstra a insuficiência da racionalidade moderna, supervalorizada, em sua logicidade, desde os clássicos gregos.

A experiência filosófica do espectador se realiza por meio dos conceitos-imagem, uma categoria conceitual que substitui a exclusividade lógica do racionalismo, instaurando uma filosofia logopática.

⁸ Cabrera usa os termos *logos* e *pathos* para identificar, respectivamente, a maneira racionalista e não racionalista de filosofar. Na primeira, em que domina o *logos*, os conceitos são acessados exclusivamente pela razão. Na segunda, em que o *pathos* é inserido, outro meio de acesso é incorporado, para além da razão, ou seja, ocorre uma inclusão da sensibilidade no filosofar.

Apesar de não serem, a rigor, trabalhos ensaísticos, as análises empreendidas por Cabrera tendem a privilegiar o conteúdo dos filmes, à medida que configuram o potencial pático do cinema de acordo com um determinado conjunto de convenções. É importante entender o sentido dessa afirmação.

Por um lado, a singularidade do cinema, que justifica a sua preponderância sobre a literatura (segundo Cabrera, também ela é capaz de oferecer o complemento prático aos logos), é determinada em virtude da linguagem cinematográfica, do seu poder de arrebatamento, o que condiz com os efeitos da impressão de realidade. Por outro lado, apesar dessa referência à linguagem do cinema, Cabrera não diferencia, por exemplo, o tipo de sensibilidade verificado nos filmes de origem clássica, espetaculares e nervosos, da sensibilidade amena, quase tediosa, presente em muitos cinemas modernos – de Antonioni a Alexander Kluge. Ao dispensar a diferenciação dos filmes como um fator que determina a funcionalidade destes na logopatia, Cabrera somente lida com essas diferenças tendo em vista o conteúdo conceitual de cada obra (isto é, o conceito-imagem), e a linguagem cinematográfica se revela generalizada. Nesse passo, o estudo parte para uma interpretação em muitos pontos coincidente com a dos livros de ensaios, e deixa à margem os problemas relacionados ao próprio cinema.

Ao recorrer, em suas análises, a exemplos que possuem a narratividade como elemento central, Cabrera deixa a impressão de que esse cinema particular é mais apto a atender a logopatia, ainda que a teoria não admita essa particularização. Teríamos, aqui, outro caso de predomínio do realismo? Não, necessariamente, do realismo do cinema clássico (Cabrera recorre a filmes modernos e posteriores), mas, provavelmente, do realismo de um cinema que dá continuidade a traços essenciais do modelo clássico, passando ao largo, por exemplo, das vanguardas menos afeitas à narratividade. Admitindo que “o conceito-imagem precisa de um certo tempo para se desenvolver por completo”, isto

é, que ao assistir o filme “é preciso saber de que forma se foi para naquela situação” (CABRERA, 2006, p. 24), qual seria o lugar de um Stan Brakhage na logopatia⁹? O que fazer, por exemplo, com o cinema métrico de Peter Kubelka, que dispensa a imagem captada? E com os filmes de Andy Warhol, que radicalizam a percepção temporal, complexificando a idéia de que é necessário um certo tempo para o conceito se desenvolver por completo? Esses cineastas, avessos à idéia de que o cinema é a prática de contar histórias, não proporcionam narrativas com personagens imersas em situações, no sentido usado por Cabrera.

Sem dúvida, essas são questões que podem ser resolvidas pela logopatia, desde que a linguagem pouco convencional desses autores também seja problematizada, na teoria; algo que levaria o conceito-imagem para além de exigências como a citada há pouco. Outras perguntas, a meu ver, são pertinentes para o desenvolvimento da proposta do filósofo brasileiro. A mais importante diz respeito ao alcance da crítica à filosofia racionalista, em vista da intenção de usar como aparato da logopatia um novo tipo de conceito, o conceito-imagem.

A logopatia depende do conceito-imagem? Não haveria, aqui, um resquício do racionalismo do qual Cabrera quer se distanciar em definitivo? Em outro caminho, confirmando-se a necessidade dos conceitos-imagem, não seria o caso de estudar a vinculação de conceitos particulares a cinemas particulares, de maneira semelhante ao que fez Deleuze, ao estabelecer um marco divisório original entre a linguagem clássica e a moderna? Como se observa, a tese de Cabrera é provocadora e instigante, permitindo um horizonte de investigações em torno da linguagem cinematográfica e do estatuto dos conceitos na filosofia contemporânea.

⁹ Júlio Cabrera propõe a noção de “logopatia” (do grego: “logos” – “razão” e “pathos” – “sentimentos”), isto é, a de “conceitos cognitivo-afetivos”, tratando-os como capazes de problematizar a visão tradicional da filosofia sobre os conceitos, a que chama de apática e diz estar atrelada a conceitos puramente intelectuais. Cabrera sustenta que a filosofia logopática é da ordem do sentido, e não da verdade, e que ela agrega elementos afetivos de juízo a essa visão intelectualista tradicional dos conceitos.

4. CAFÉ COM HUMANAS: RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE O USO PEDAGÓGICO DO CINEMA NA ESCOLA ADAUTO BEZERRA

Diante das argumentações feitas nas páginas anteriores, percebe-se o quão relevante o papel didático-pedagógico do cinema para os estudantes. O recurso audiovisual desperta nos discentes o senso crítico, a curiosidade, como também a capacidade lúdica de expressar os mais diversos sentimentos. Com efeito, em um momento em que os projetos escolares ajudam na formação do pensamento autônomo do estudante, o cinema é uma poderosíssima ferramenta de transformação individual e coletiva.

Desde o início de minha trajetória docente em sala de aula, o recurso audiovisual é bastante utilizado. Seja nas aulas de natureza teórica ou mesmo nas aulas ditas de ensino médio, a utilização de trechos de filmes a partir de um recorte filosófico determinado é utilizado nas aulas. Considero essa estratégia importante não apenas no sentido de sair da rotina, ao contrário, é algo para além do lúdico, artístico e estético.

Porém, com o passar do tempo, sentia a necessidade de dialogar esse meu interesse com outras áreas. Ou seja, pensar uma espécie de transversalidade/interdisciplinaridade entre as áreas de forma a interligar conteúdos afins de história/filosofia, por exemplo, Filosofia/sociologia entre outras possibilidades.

Diante dessas ideias, articulamos juntamente com o professor de Geografia do 3 ano, Fernando Marques, da escola Adauto Bezerra, a iniciativa do Café com humanas no ano de 2019. A iniciativa do projeto é simples e direta: exibição de filmes/documentários brasileiros que possuam temas afins entre filosofia e Geografia. Entre a exibição e outra, os estudantes (os “espectadores”) tomam uma xícara (ou copo plástico) de café para simbolizar a fidelidade da atividade. Após a exibição da película, os estudantes interagem entre si problematizando as principais questões discutidas no filme.

A tese parece ser básica: a exibição do filme e,

posteriormente, debate. Porém, tal atividade expressa um objetivo ainda maior, ou seja, pensar de modo interdisciplinar a interação entre duas disciplinas de forma a propiciar uma maior aprendizagem. Não por acaso que no mês de junho, mês que iniciamos o projeto, os dois filmes exibidos trataram do tema da relação meio-ambiente e direitos humanos.

Respectivamente, “Ser Tão Velho” (2017) e A “Pata do Boi” (2016) ambos de produção nacional e que podem ser encontrados no aplicativo Videocamp. Site este que oferece diversas opções de filmes a partir de determinado eixo temático (direitos humanos, democracia etc).

5. CONCLUSÃO

Literatura, música, fotografia e outras importantes formas de arte são partes da constituição do cinema. E como vimos aqui, a filosofia também. A obra de arte sempre se submeteu a objeto de reflexão filosófica, conseguindo uma posição ativa de agente transformador em questões filosóficas. O cinema, como arte industrial, tem obedecido sua função. “2001 A Odisseia do Espaço”, “Matrix” são apenas alguns exemplos de filmes que possuem aspectos filosóficos em sua essência.

Nesse sentido, aproximar cinema e filosofia fortalece a responsabilidade de trazer à tona uma educação filosófica popular. A literatura já não é mais admirada por todos, menos ainda aquela que se dirige à reflexão, e é certo que neste novo século, mais difícil se torna uma aceitação filosófica pela massa social, mesmo quando se trata de cinema; mas grande foi a contribuição que esta arte trouxe para as duas ou três últimas gerações. Minha intenção, foi lembrar essa capacidade educativa do cinema, que mesmo ignorada ainda encontra seus adeptos (estamos aqui, não?). Lembrar que o mais breve entretenimento pode ser aproveitado, se visto com bons olhos. Lembrar que cinema é arte. Que cinema é filosofia. Cinema é vida.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Transparencies on film. In: _____. **The Culture Industry**: selected essays on mass culture. London: Routledge, 2001, cap. 7, p. 178-86.

_____.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. **A Modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAZIN, André. Teatro e cinema. In: _____. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, cap. 10, p. 123-65.

BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005, 1 v, p.233-52.

BENJAMIN, Walter. El narrador. In: _____. **Para una crítica de la violencia y otros ensayos**: iluminaciones IV. Madrid: Taurus, 1991, p. 111-134.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano**: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005, 2 v, p. 277-302.

CABRERA, Julio. **O Cinema Pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papirus, 2003.

GUATTARI, Félix. O divã do pobre. In: BARTHES, Roland et al. **Psicanálise e cinema**. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: _____ (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2008, cap. 13, p. 333-60.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. São Paulo, Edições Graal: 2003, p. 375-80.

MUNSTERBERG, Hugo. **The Film**: a psychological study. New York: Dover Publications, 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Desumanização da Arte**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.