

Imagem e Imaginário no Cinema: perspectivas antropológicas e o resgate da subjetividade

IMAGE AND IMAGINARY IN CINEMA: ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVES AND THE RESCUE OF SUBJECTIVITY

Carlos Eduardo O. P. de Moura*

RESUMO

O Cinema, enquanto *linguagem* (mediação de símbolos e signos) e afirmando-o como visão de mundo e criação em relação com o espectador (experiência antropológica), será compreendido a partir de uma *estética do movimento*. Pela inevitável relação espetáculo-espectador a Arte cinematográfica e sua experiência fílmica apresentarão as condições para se pensar uma estética em uma dimensão ontológica: a singularidade na condição de *significante imaginário* a partir de sua presença no mundo (resgate da coletividade). Para essa análise, a fenomenologia existencial sartreana será de grande valor para estabelecer um diálogo com outros autores (Merleau-Ponty, Jean Mitry, Edgar Morin, Christian METZ) e refletir sobre uma *estética do cinema* a partir das noções de percepção, consciência, imagem, imaginação e desejo no campo de uma convenção vivida iluminada por uma estética da vida. Por fim, apresentado o Cinema como uma prática profundamente *existencial*, resgatar-se-á a importância da *sensação do coletivo* que deriva da Arte cinematográfica e das implicações do espectador na dimensão da responsabilidade e do engajamento do ser *no mundo* – o Cinema como *filosofia da ação*.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Estética do Movimento; Imaginação-Imaginário; Consciência; Experiência antropológica.

ABSTRACT

Cinema, as a *language* (mediation of symbols and signs) and affirming it as worldview and creation in relation to the viewer (anthropological experience), will be understood from an *aesthetics of movement*. Through the inevitable spectacle-spectator relationship to cinematographic Art and its filmic experience, the conditions to think of an aesthetics in an ontological dimension will be presented: the singularity in the condition of *imaginary signifier* from its presence in the world (rescue of the collectivity). For this analysis, the Sartrean existential phenomenology will be of great value to establish a dialogue with other authors (Merleau-Ponty, Jean Mitry, Edgar Morin, Christian METZ) and reflect on an *aesthetic of the cinema* from the notions of perception, consciousness, image, imagination and desire in the field of a convention illuminated by an *aesthetic of life*. Finally, presenting Cinema as a deeply *existential* practice, the importance of the *sensation of the collective* that derives from cinematographic Art and the implications of the spectator in the dimension of responsibility and the engagement of being *in the world* will be recalled – Cinema as a *philosophy of action*.

KEYWORDS: Cinema; Aesthetics of Movement; Imagination-Imaginary; Imagination-Imaginary; Awareness; Anthropological experience.

* Carlos Eduardo O. P. de Moura - Pós-Doutorando FFCLRP/USP; FAPESP; e-mail: cemoura73@gmail.com

Considerações iniciais

Perceber (“A percepção é uma fonte primeira de conhecimento, ela nos apresenta os próprios objetos” – SARTRE, 1982, p. 81) e imaginar culminam no processo de verbalização e na expressão, por meio da linguagem, da representação do objeto (é “imagem sonora”: cadeira, homem, revolucionário, cinema, pedra, etc.). O cinema utiliza-se da imagem como meio de expressão que, enquanto movimento – segundo uma determinada finalidade e organização lógica – deve ser apreendido como *linguagem*. Pela mediação de signos e símbolos a imagem designa e nomeia coisas significando-as e dotando-as de valor e impregnando-as de conceitos e idéias que serão ressignificadas pelo espectador. O filme lhe oferece todo um universo de representação simbólica (de coisas e de relação entre coisas) que serão apreendidas a partir de seu *olhar*: “temos a alegria de descobrir o símbolo, força misteriosa das coisas e do cinema.” (SARTRE, 1990a, p. 394).

Com isto, pretende-se afirmar que o cinema, enquanto objeto de percepção e representação (tela, *écran*, imagem em movimento): 1º) traz uma visão de mundo que é fundamentalmente *criação* (experiência antropológica), 2º) representa o efetivo de um “discurso da História” (cineasta e espectador inseridos na História) e 3º) mergulha o sujeito na dimensão da responsabilidade e do engajamento *no mundo* (resgate da subjetividade). Se o sujeito “é linguagem” (SARTRE, 2001, p. 413), se ela faz parte da “*condição humana*” (SARTRE, 2001, p. 413) e somente pode ser decifrada a partir de uma situação dada, isto é, referenciada a um tempo datado,

a um lugar, a um entorno, a um país, cidade ou região (SARTRE, 2001, p. 560) – posto que a linguagem é uma técnica universal e social (SARTRE, 2001, p. 563) –, as significações que compõem um filme serão compreendidas a partir *do mundo*, de uma realidade concreta e situada. Todo filme, deve-se dizer, é situado e contextualizado, trazendo à tona, por consequência, um determinado *campo ideológico* ao colocar em cena *relações* de poder que expressam uma situação referenciada historicamente – do mesmo modo que a interpretação do mundo traz um sistema de referências técnicas e históricas (linguagem, símbolos, educação, leis, padrões de comportamento) que funcionam como uma chave de interpretação do presente.

Mostrar-se-á que o cinema, enquanto *estética do movimento*, utiliza-se de símbolos, imagens, signos e linguagens que, a partir do *olhar* de um significante, estabelece uma relação de poder: compõem-se a díade espetáculo-espectador. No entanto, observar-se-á que a *essencialidade* do significante não se reduzirá à tarefa de um simples observador, ou ainda, de um simples sujeito que assume a função passiva de apreender, de captar o objeto fílmico. A relação espetáculo-espectador é construída na própria trajetória do movimento fílmico, movimento este que permite a articulação entre o imaginário (do espectador que confere *significações*) e a imagem em movimento (do filme projetado na tela). O sujeito (*perceptivo, imaginário*) é condição de possibilidade do *percebido*. Só existem coisas significadas porque há um sujeito engajado em um mundo já significado por outras existências: toda significação é histórica. “Eu me submeto [às

coisas significadas]; elas vêm se inserir ao coeficiente de adversidade que eu faço nascer sobre as coisas, um coeficiente propriamente humano de adversidade.” (SARTRE, 2001, p. 556). É deste modo que o leitor aqui encontrará os riscos e os encantos que algumas considerações ontológicas acerca da experiência fílmica podem provocar. Vejamo-las!

2. O processo de significação e os *perigos do simbólico* na relação espectador-filme

Pode-se estabelecer um paralelo entre *vida e estética no cinema* a partir de duas perspectivas (dialeticamente intercambiáveis): de um lado observa-se uma existência que é predominantemente significativa (“O homem é para si mesmo e para os outros um ser significativo” – SARTRE, 1985, p. 96) e de outro lado a arte cinematográfica como o espaço do simbólico (“o cinema encontra-se já do lado do simbólico” – METZ, 1980, p. 56 – ou “o simbólico cinematográfico tem por objeto produzir símbolos” – MITRY, 1984, p. 23). Os homens vivem num mundo *humanizado* (significado, dotado de valor e sentido pela ação humana) em que todos os objetos que constituem seus entornos são signos que referenciam uma maneira de organizarem-se no mundo. Pelos signos os homens inscrevem-se nas coisas e na ordem das coisas: os signos revelam as estruturas de uma sociedade. Todas as significações vêm do próprio homem (não de Deus ou de uma entidade metafísica qualquer fora do mundo), elas revelam sujeitos e relações concretas entre sujeitos, ou seja, elas existem na medida em que remetem a situações vividas, a condutas e realidades coletivas. Em um

filme, por exemplo, “esse seria o caso, se quisermos, dos copos quebrados que, na tela, são encarregados de nos traçar a história de uma noitada de orgia.” (SARTRE, 1895, p. 98).

O cinema utilizou tanto esse procedimento que este tornou-se clichê: mostra-se um jantar que começa e depois corta-se a imagem; algumas horas depois, na sala deserta, copos derrubados, garrafas vazias, pontas de cigarro juncando o chão, serão a indicação por si sós de que os convivas se embriagaram. (SARTRE, 1985, p. 97)

O filme, partindo-se desta perspectiva, faz surgir um sujeito que é: 1º) ser de conhecimento, 2º) dotado de cultura e 3º) produzindo-se (como subjetividade) a partir de uma vivência que é *coletividade*, portanto, revelando um espectador perpetuamente *situado e contextualizado historicamente*. Mas, antes de tudo, é preciso entender que na relação “filme-espectador” o sujeito se faz “puro e livre olhar” direcionando sua atenção a uma imagem em movimento que é projetada na tela, estabelecendo com ela um vínculo objetual. “Meu olhar manifesta simplesmente uma relação no meio do mundo entre o objeto-eu e o objeto-olhado, algo parecido como a atração que duas massas exercem uma sobre a outra à distância.” (SARTRE, 2001, p. 305).¹ Da imagem-movimento, enquanto objeto percebido pelo espectador, ressalta a presença de uma existência singular (sujeito concre-

1 A câmera (“olhar do diretor”), por exemplo, estabelece uma relação com o ator que, na perspectiva de Foucault, pode ser compreendida como uma relação que é “descoberta-exploração do corpo que se faz a partir da câmera”. (FOUCAULT, 2009, p. 368). Neste aspecto, o ponto de intersecção “câmera-corpo” pode – ao privilegiar um certo ângulo, uma cor específica ou um traço qualquer, enfim, ao organizar o corpo no espaço e produzir uma imagem – fazer surgir prazer, desprazer, ira, indignação, compaixão. O cinema, ao lançar símbolos e signos, pode ser também compreendido como a arte de provocar o pulsar de emoções: são exigidas do espectador suas dimensões perceptivas e imaginativas.

to) que se faz (perpetuamente) a si mesma dentro de um universo simbólico socializado, partilhado, coletivizado, institucionalizado: eis o homem na condição de “significante imaginário”. A relação que se estabelece com o simbólico sustenta-se pelo movimento de uma universalidade (o símbolo socializado, partilhado, convencionado) e de uma singularidade (do sujeito concreto que interioriza e subjetiva o coletivizado) comunicantes entre si. O simbolismo, acrescenta-se, não se dá apenas na dimensão abstrata (idéia, conceito, palavra), mas adquire corpo, concretude, *existência* e *materialidade* na matéria humanizada (no mundo concreto significado) e nas relações concretas que se estabelecem com o outro. É ainda a idéia de *faticidade*² e aquela de situação que nos permitirão compreender o simbolismo existencial das coisas (SARTRE, 2001, p. 649).

O cinema constitui o significante: o espectador é *perceptivo* (sentidos, audição, visão) e *imaginativo* (imagem-pensamento). A relação es-

2 O espectador, ser-no-mundo, está condenado a significar a si mesmo e a tudo o que compõe seu universo existencial (inclusive os outros), mas, ao mesmo tempo, é transcendência a tudo aquilo o que significa. É através da estrutura objetiva do mundo, que constitui a realidade circunvizinha (o entorno a situação) do sujeito, que a liberdade lhe aparece: ela não é um poder indeterminado que preexiste a uma escolha (SARTRE, 2001, p. 524). A faticidade se expressa por este ser-no-mundo, isto é, por esta *aparição* em um mundo (nascido em uma família, numa determinada cultura, em certa sociedade, país, cidade, região, classe) que lhe revela “técnicas coletivas e já constituídas” (SARTRE, 2001, p. 557) de uma situação definida e significada exteriormente (por outros, por gerações anteriores): espectador e cineasta jamais poderão ser descontextualizados. Em seu sentido mais elevado, a faticidade revela um sujeito que está condenado a ser integralmente responsável de si mesmo. A faticidade e a liberdade permitem ao indivíduo afirmar sua existência como *ser-aí*, como presença no mundo mergulhado entre objetos que o habitam. É somente a partir deste ser-no-meu-do-mundo – da realidade situada, significada – que uma singularidade (livre, criativa/*praxis*) compreenderá seus atos e suas operações. “O criador deve ser pura transcendência de sua faticidade em direção a criação de si mesmo no mundo da faticidade.” (SARTRE, 1983, p. 134).

petáculo-espectador revela um duplo caráter do significante, isto é, de um lado há o sujeito como consciência perceptiva e de outro o sujeito como consciência imaginante, colocando-o, enquanto ser significante, frente a frente de objetos (imagem na tela), de si mesmo como sujeito (perceptivo e imaginativo), de si como objeto (de reflexão ou pelo olhar dos outros) e dos outros como objetos (de reflexão).

Sei que percebo que os meus órgãos dos sentidos são fisicamente atingidos, que não estou a fantasmear, que a quarta parede da sala (o *écran*) é realmente diferente das outras três, que a sua frente há um projetor (não sou eu que projeto, portanto, ou pelo menos não sou eu sozinho) – e sei igualmente que sou eu que percebo tudo isso, que esse material percebido-imaginário vem depor-se em mim como sobre um segundo *écran*, que é em mim que ele vem agrupar-se e organizar-se numa contiguidade e que eu próprio sou, portanto, o lugar em que este imaginário realmente percebido acede ao simbólico instaurando-se como significante de um certo tipo de atividade social institucionalizada, dita “cinema”. (METZ, 1980, p. 58)

O espectador ouve, olha, percebe, capta o externo, o interioriza, o subjetiva (exerce o ato reflexivo) e o exterioriza ressignificando-o: é o sujeito colocando o filme em movimento existencial.³ A cena torna-se

³ Esta afirmação tem como ponto de partida (ou motivação teórica) a fenomenologia existencial de Sartre. A consciência, inserida na totalidade de um mundo significado, se faz mundo em *presença* do mundo por meio de um constante movimento de transcendência. “Se quisermos tomar um exemplo simples, diremos, por exemplo, que a percepção *desta* árvore é, antes de tudo, um fenômeno existencial: perceber a árvore, para a consciência, é transcender a árvore em direção a seu próprio nada de árvore.” (SARTRE, 1983a, p. 221). A transcendência é um modo de existir (é condição ontológica) e não só um ato do sujeito. A consciência não é uma forma substancial da realidade (MITRY, 1986, p. 125), é nada de ser; não há conteúdo na consciência (MITRY, 1986, p. 124). Assim, não há consciência que não seja posicionamento de um objeto transcendente. Perceber o objeto (por exemplo, a imagem projetada na tela composta pelos objetos da cena: o personagem, suas vestes, uma rua, um lago, um livro, um nevoeiro, uma fala, etc.) é também apreender uma diversidade de significações e valores previamente determinados e fixados por uma coletividade, sem

um *há*, uma *presença* pelo ato perceptivo, um conjunto de objetos qualificados e significados que, por meio do *olhar* do espectador, revelam-se como símbolos: é o mundo enquanto camada significativa. “A percepção somente se articula sobre o *fundo ontológico da presença no mundo*⁴ e o mundo se desvela concretamente como fundo de cada percepção singular.” (SARTRE, 2001, p. 217). Deste modo, a relação espetáculo-espectador no cinema pressupõe duas dimensões comunicantes: a do simbólico e daquele que percebe, imagina e reflete sobre o símbolo apreendido.

que, no entanto, se perca o caráter transcendente da consciência. O pressuposto essencial, em que a consciência permanece translúcida, plena, sem qualquer tipo de conteúdo ou substância, afirma que a imagem, para verdadeiramente existir, “exige uma negação, isto é, ao menos um recuo nadificador da consciência com relação à imagem captada como fenômeno subjetivo, justamente para designá-lo como não sendo mais que isso.” (SARTRE, 2001, p. 61).

4 O grifo é meu. Este fundo ontológico pode ser traduzido como a relação indissociável da consciência (que é movimento) com o mundo (que é inércia) na medida em que ela se lança no mundo procurando um fundamento estável (que jamais se realizará) sem que perca sua plenitude, mobilidade e translucidez. “É uma lei ontológica a de que não há senão dois tipos de existência: a existência como coisa do mundo e a existência como consciência.” (SARTRE, 1982, p. 94). A realidade humana é *desejo* exatamente pela tentativa do homem em romper sua incompletude (sua existência enquanto falta) para realizar-se em plenitude; um desejo de apropriação do mundo. Os desejos revelam sua “camada mágica” (SARTRE, 2001, p. 489): é a significação do mundo como o reflexo do desejo humano em “totalizar-se”. Neste caso, a simbolização emanaria do símbolo (ambos seriam apreendidos ao mesmo tempo), mas “A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa.” (SARTRE, 1982, p. 120 ou “Próprio de toda imagem é ser imagem de algo” – MITRY, 1986, p. 118). O desejo, pelo qual o sujeito relaciona-se com os objetos no mundo, é uma condição de seu ser-no-mundo (SARTRE, 2001, p. 622), mas desejado e desejante jamais podem se fundir. O espectador está na presença de um mundo significado e assume uma existência (mundo humanizado) que se completa no irreal, pois “A imagem [...] é uma consciência que visa produzir seu objeto [...], a função da imagem é *simbólica*.” (SARTRE, 1996, p. 132). O mundo, qualificado, significado, dotado de sentido e de valor existe como “imagem”, portanto, *ausente*. O “objeto se dá como não estando aí em pessoa, como *objeto ausente*. Seja o que for, ele é a forma assumida pelo pensamento para aparecer à nossa consciência.” (SARTRE, 1996, p. 151)

Do ponto de vista de Christian Metz, “o cinema é um corpo (um *corpus*, para o semiólogo), um feitiço de que se pode gostar” (METZ, 1980, p. 68), mas, a princípio, Sartre não veria com bons olhos tal *enfeitiçamento* (ou o que ele chama de “consciência *fascinada*” – SARTRE, 1996, p. 67).⁵ Há um distanciamento entre a tela (objeto percebido como imagem em movimento) e o *olhar* do espectador (sujeito que percebe; “cinema-olho” – MORIN, 1980, p. 73), o que permite estabelecer uma relação entre o “Eu” (espectador) e o “não-Eu” (Filme, objeto, Outro) sem que, no entanto, seja preciso afirmar a existência de um “outro” percebido: não há a presença do autor, do diretor, do cinegrafista, somente a ilusão consentida deste “outro humano” (personagem) que afeta profundamente o espectador. Os personagens, o herói (ou o anti-herói), a vítima,

5 Neste caso, a consciência imaginante produziria e conservaria o objeto como imagem e sua apreensão – sua produção, portanto – dar-se-ia por “contemplação” pela consciência ou por um automatismo psicológico. Pela “consciência enfeitiçada” se produz uma (falsa) identidade entre o objeto e a consciência, um *estado mágico* pelo qual se apreende o fluxo temporal por uma sucessão causal em que a consciência estaria (aparentemente) sustentada por estados e qualidades que constituiriam uma identidade, uma unidade estática (irrealizável) do mundo e da própria consciência. Enfim, seria uma relação de “possessão [...], de apropriação e de alienação” (SARTRE, 1983, p. 133), uma “fascinação do mundo” (SARTRE, 1983, p. 383) motivada pelo desejo de estabilidade, de fixidez e de identidade. Metz, ao refletir sobre o esquema cinema-desejo-carência (METZ, 1980, pp. 70-80), apresenta ao leitor a possibilidade de fundamentar a relação cinema-espectador a partir de duas “paixões perceptivas” básicas: *o desejo de ver e o desejo de ouvir*. Por não se encontrarem no plano das necessidades de autoconservação (por exemplo, a fome – ou nutrição –, com a finalidade de saciar as necessidades orgânicas e restaurar um estado de equilíbrio anterior, encontraria no alimento o objeto material e concreto de satisfação física e biológica), será pela mediação destas duas *paixões perceptivas* que o sujeito (espectador) perseguirá o objeto imaginário com o objetivo, segundo Metz, de preencher uma carência que não tem um objeto real (concreto, como o alimento) para satisfazer o desejo. O que aqui interessa ao leitor é mostrar que o existencialismo de Sartre, a partir dos termos falta-desejo-imaginação, também possibilita – respeitando-se as diferenças – estabelecer algumas reflexões em torno do esquema cinema-desejo-carência

os opressores ou os oprimidos, configuram-se como “presença-ausência” projetados na tela. Não há, como no teatro, um *olhar* que se direciona ao espectador (afinal, o ator está lá, é uma presença concreta), mas o sujeito encontra-se frente a frente de um universo de significações sem a presença de sujeitos concretos: há uma presença-ausência-significante. É preciso, contudo, construir o espaço de ilusão desta ficção que se faz realidade, um local onde o espectador deixa-se enganar. Só há história, significados, argumentos, valores, crenças e uma visão de mundo ou Cosmovisão (*Weltanschauung*) transmitida pelo filme⁶ porque há uma crença-espectatorial que sustenta a relação dialética entre o objeto real (o filme está sendo projetado na tela, não é sonho e nem devaneio do espectador) e o objeto imaginado (o filme é interiorizado por uma subjetividade concreta). “No cinema [...] o representado é por definição imaginário; é o que caracteriza a ficção como tal, independente dos significantes utilizados.” (METZ, 1980, p. 79).

Há um capítulo elaborado por Metz (1980, pp. 81-90) que poderia, com todo o respeito às diferenças, motivar uma leitura de Sartre no que se refere ao tema do *feitiço* enquanto uma postura de defesa contra a

⁶ Por exemplo, “Situada diante do mundo, a câmera enfoca o real a partir de um certo ponto de vista e não representa mais do que a este.” (MITRY, 1986, p. 119). Do mesmo modo, para Metz, “a câmera cinematográfica sempre reproduz um pedaço de mundo”. (METZ, 1972, p. 287). Esta apreensão do mundo em imagem (cinematográfica) produz uma “realidade” (organizada previamente em imagem e já subjetivada pelo cineasta, pelo diretor) fabricada pela “percepção da câmera” (MITRY, 1984, p. 05) que, por sua vez, oferece ao espectador uma *realidade mediada*. Este mundo imaginário (e imaginado) do cineasta (diretor, roteirista) projeta-se na tela e converte-se novamente em *objeto visado* (dado da percepção) pelo “olhar” do espectador. Mas, como bem observou Jean Mitry, há que se recordar da *primazia da existência sobre a essência*, isto é, ver no cinema a possibilidade de se resgatar a subjetividade do sujeito diante do processo de significação da exterioridade.

ameaça da *carência*, da *falta*, da *incompletude*, isto é, do sujeito procurando suprimi-las por intermédio do simbólico.⁷ Com isso, o desejo de eliminar a carência pelo imaginário (a consciência fascinada) e pelo simbólico (o objeto interiorizado) é exatamente o que permite a existência de um significante (imaginário) apreendendo toda a dimensão de um universo simbólico previamente significado, que não é nada mais do que a sucessão de cenas projetadas na tela compondo a totalidade de um filme a ser assimilada pelo espectador.

O cinema, como execução técnica, como façanha, como *proeza é feitiço*: proeza que sublinha e acusa a carência em que se baseia todo o dispositivo (a ausência do objeto, substituído pelo seu reflexo), proeza que, ao mesmo tempo, consiste em fazer esquecer essa ausência. (METZ, 1980, p. 86).

Como o cinema transmite uma certa *impressão da realidade* por um viés ideológico, ético, político e histórico da realidade, é preciso acrescentar a este cinema-feitiço uma outra atitude por parte do espectador: a atitude crítica. É a necessidade de se realizar a passagem de uma fascinação da consciência com o simbólico (o que Mitry chamaria de “fascinação cinematográfica” – MITRY, 1984, p. 67) a uma apreensão crítica do “recorte de realidade” que o filme tende a passar, o que significa compreender o cinema como *objeto de saber*. Do mesmo modo que “a ‘impressão de realidade’ não é um dado absoluto que escape a um processo histórico” (METZ, 1972, p. 285), o cinema permite “a constatação evidente de que é o homem que faz o símbolo” e “que é o símbolo que faz o homem”.

⁷ O mesmo tema encontra-se em Morin: “Homem imaginário e homem prático (*homo faber*), eis as duas faces dum mesmo ‘ser de carência’”. (MORIN, 1980, p. 191).

(METZ, 1980, p. 27). A percepção e a apreensão da realidade (ou do universo filmico) não são mais do que o espaço do simbólico produzindo o exercício de uma *praxis* significativa do espectador. Produz-se, portanto, a especificidade da relação espectador-imagem.

Esta relação estabelecida entre o espectador e a imagem projetada na tela tem como ponto de partida uma percepção real (a imagem e o som estão lá, *estimulando* e *afetando* os sentidos) que, em um primeiro momento⁸, faz do espectador “passividade”⁹ ao receber as imagens e os sons (reais e não delirantes ou fantasiosos) de um “outro” (do filme, da exterioridade) – aqui pretende-se afirmar o universo filmico como um *outro*. A *afecção* faz parte de uma realidade externa, ela não é o fluxo onírico produzido pela realidade interna do indivíduo. O filme (imagem-movimento, objeto percebido) pode satisfazer ou frustrar o espectador ao lhe provocar desejo, emoção ou afetividade a partir de um universo simbólico sustentado por um coeficiente de ilusão – embora, o que se procura é uma

8 O ponto de partida do primeiro movimento da relação filme-espectador é o dado perceptivo: as impressões sonoras, visuais, a sucessão das imagens em movimento. Mas, como afirma Morin (1980, p. 96), o espectador é “passividade ativa”.

9 Coloca-se a palavra entre parênteses para que se entenda que esta “passividade” é apenas aparente, pois “a consciência é ato e tudo o que existe na consciência existe em ato.” (SARTRE, 1982, p. 30). Não há passividade na percepção, ela é espontaneidade (“lançar-se à”) e atividade (SARTRE, 2001, p. 25), posto que perceber um objeto é organizá-lo (espacialmente, temporalmente) no mundo.

satisfação simbólica.¹⁰ Ao contrário, em um segundo momento¹¹, a relação filme-espectador sustenta-se pela *atividade* do ser perceptivo. Ora, o sujeito, diante deste universo simbólico, vivencia uma impressão de realidade pela mediação de um movimento perceptivo, afetivo e intelectual: eis os aspectos que compõem o *olhar* do espectador. “No cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento.” (METZ, 1972, p. 22). A realidade do movimento, bem como todo conteúdo visual fílmico, é investida de um certo grau de realidade doado por esse *olhar*, uma realidade que é alimentada por um ato perceptivo e imaginativo na medida em que atribui-se um grau de existência real às imagens em movimento projetadas na tela.

3. Cinema e realidade: situação, historicidade e ilusão no processo de significação

O sujeito, pelo próprio grau de existência real atribuída ao movimento fílmico, passa a ser afetado pelas imagens projetadas, isto é, por 10 Segundo Metz, o próprio enquadramento e o movimento da câmera têm a finalidade de “apostar simultaneamente na excitação do desejo e na sua retenção”. (METZ 1980, p. 89). No entender de Morin, todo o aparato técnico no cinema não está voltado “à fabricação de bens materiais, mas à satisfação de carências imaginárias.” (MORIN, 1980, p. 196). Como no cinema há paridade entre filme e consciência (SARTRE, 1990a, p.398), a experiência fílmica provoca emoções, faz reagir e tudo isso sem que se perca a noção de ser um espectador. O movimento fílmico compõe-se por um turbilhão de seres e de coisas que são apreendidas pelo *olhar* do espectador, é um universo simbólico a ser por ele significado. É por um emaranhado de lembranças, de imaginações e de esperanças (SARTRE, 1990a, p. 398) que o próprio filme suscita no observador que o universo simbólico ganha vida.

11 É aqui que surge a imagem-pensamento: é a “realidade interna” do espectador, a sua subjetividade. Fica claro que, para Sartre, a imaginação (do objeto constituído em imagem, ausente do mundo e presente ao sujeito enquanto tal) é o momento da subjetividade. (SARTRE, 1983, p. 565).

todo um universo simbólico que compõe a cena fílmica, fazendo com que ele chore, pense, angustie-se, sintase desconfortável, indiferente, sofra, ria. Enfim, ele exterioriza as mesmas emoções que o mundo real concreto (dos objetos dotados de significado, de valor e sentido que compõem seu entorno, bem como das relações concretas que estabelece com o outro) lhe provoca: daí poder afirmar que o filme *é realidade em movimento*. O cinema, em sua especificidade – e é isso que seduz o espectador –, produz *realidade* e uma realidade advinda por imagens que, projetadas e moventes, trazem um grau de *verdade* que refletem o espectador em sua totalidade. Para Merleau-Ponty, por exemplo, “Minha percepção não é, portanto, uma soma de dados visuais, táteis, auditivos; eu percebo de uma maneira indivisa por meio de meu ser total” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 63), portanto, de meu ser concreto. As imagens fílmicas enquanto *verdade* e *realidade*, pode-se dizer, resgatam no homem a finalidade e a riqueza do *imaginário*, ou melhor, a importância da imaginação na percepção do objeto (seja ele fílmico, do outro ou de si mesmo). A especificidade do ato perceptivo no cinema é o que o constitui como Arte e Estética, pois perceber, significar, expressar e comunicar uma apreensão da realidade tem como substrato *saberes* (vividos, valores, verdades, conceitos, padrões, afetividades, normas) que possibilitam um estudo mais aprofundado da expressividade cinematográfica.¹²

¹² O movimento da câmera, por exemplo, é intensificação afetiva (MORIN, 1980, p. 112). A produção fílmica, por meio de todo seu instrumental técnico (enredo, duração, personagens, cenários, elementos narrativos, efeitos artísticos, as propriedades da película, a lente usada, o movimento da câmera, roteiro) constituem camadas de significações, visto que “o cinema é uma linguagem da realidade, o específico do cinema é transformar o mundo em discurso, conservando a sua ‘mundidade’.” (METZ, 1972, p. 166). *Perceber e criar*

O ponto de partida para um estudo coerente de uma análise fílmica qualquer está em compreender que toda percepção é *situada*, isto é, dá-se por condicionamentos psicológicos, culturais e sociais. Observe-se um bom exemplo dado por Metz:

Como entender os filmes, diz Pasolini, sem possuir de algum modo um saber relativo aos valores simbólicos das imagens visuais: imagens dos sonhos, da memória, da vida afetiva, imagens da vida cotidiana com todos os seus prolongamentos implícitos em cada sociedade e em cada época? (METZ, 1972, p. 202).¹³

A associação e a significação de imagens de um filme não é o resultado de forças naturais ou condições necessárias e *a priori* às quais o espectador estaria submetido (como se sua existência resultasse passivamente de estruturas determinantes). É preciso lembrar que o sujeito, embora situado, também significa o mundo, mundo este que o afeta e es-

somente são realizáveis por uma subjetividade que é *historicidade*, isto é, livre produção do mundo e de si a partir de um universo simbólico contextualizado (história, cultura, sociedade, tradição). “Eu estou no ‘fluxo do mundo’ e eu contribui para fazê-lo.” (SARTRE, 1983, p. 504). Vive-se historicamente a reprodução ou a ruptura *deste* mundo previamente determinado (por gerações anteriores).

13 O filme existe enquanto um modo de “expressar o mundo”, de reivindicar e revelar um perfil ideológico da realidade. Jean-Claude Bernardet, no prefácio da obra de Metz (*A Significação no Cinema*), escreve: “para Metz, a característica do cinema é fazer do mundo discurso” (METZ, 1972, p. 288), um discurso que contextualiza tanto o cineasta quanto o espectador. “Existe, em cada um, assim, um recurso implícito a instituições, a costumes, a certas formas de opressão e de conflito, à sabedoria ou à loucura do dia, a paixões duráveis e obstinações passageiras, a superstições e a conquistas recentes do bom senso, a evidências e ignorâncias, a formas peculiares de raciocinar, que as ciências puseram em moda e que aplicamos a todos os campos: a esperanças, temores, hábitos da sensibilidade, da imaginação e até mesmo da percepção; enfim, aos costumes e valores recebidos, a todo um mundo que o autor e o [espectador] têm em comum.” (SARTRE, 2004, p. 57). Embora Sartre trate da relação autor-leitor, é possível aplicar o contexto da citação para a relação autor-espectador.

timula seus sentidos pela mediação de uma *síntese intencional*. “A síntese da imagem vem acompanhada de uma consciência muito forte de espontaneidade, de liberdade, poderíamos dizer.” (SARTRE, 1996, p. 48). A imagem em movimento projetada na tela, a coisa, o objeto e o signo somente adquirem realidade – vêm ao mundo e permeiam relações concretas – pela existência humana e a partir de uma condição ontológica fundamental: a liberdade. Neste aspecto, é possível apreender toda relação objetiva – ou constituir sua condição de possibilidade – a partir do ato perceptivo e é por ele que o homem está condenado a significar o mundo juntamente com outras consciências. “Sendo extrínseca, a significação só pode provir de uma convenção; ela é obrigatoriamente obrigatória, já que torná-la facultativa seria retirar-lhe sua única sustentação, o consenso.” (METZ, 1972, p. 96).

A percepção não se dá pela imposição de determinadas significações de signos sensíveis como se fossem substancializadas, preexistentes à realidade humana ou existentes fora do movimento histórico, ou ainda, como se houvesse uma natureza não humana da luz, do valor e da cor de um objeto qualquer. No caso, o problema estaria em instaurar no homem uma passividade diante de um mundo predeterminado em sua essência: bastaria ao homem contemplar o mundo. Porém, o espectador não é passividade, ele apreende o movimento filmico a partir de um *olhar* que é organização de um campo visual, pois perceber a sucessão de imagens – que compõem o movimento e a duração do filme projetado na tela – é *intencional* e captar o objeto por meio da organização espacial deste campo visual: o espectador está lá, atento, sentado diante da tela, com o olhar fixado nas imagens projetadas.

O espaço é uma relação em que o espectador configura entre as coisas uma certa espacialidade, relação esta não determinada e fixada *a priori*, mas perpetuamente movente. A relação espacial que se estabelece entre esta escrivadinha, o livro de filosofia e aquela caneca de café não emana dos objetos em si mesmos, mas dá-se como tal a partir do *olhar* de um observador: “o espaço não é o mundo, mas é a instabilidade do mundo captado como totalidade”. (SARTRE, 2001, p. 220). O espaço não pode ser concebido, afirma Sartre, como uma forma imposta por uma estrutura *a priori* da sensibilidade ao captar objetos, ao contrário, estes só existem a partir da *relação* consciência-mundo. A análise fenomenológica sartriana permite negar toda e qualquer forma substancial ou princípio de unidade que exista por detrás da aparição do fenômeno, visto que o mundo e a coisa não se desvelam ao sujeito por uma intuição contemplativa. É neste sentido que “O mundo é humano.” (SARTRE, 2001, p. 255) e “a percepção não se distingue, de maneira alguma, da organização prática dos existentes *no mundo*.” (SARTRE, 2001, p. 361).¹⁴

O filme não é uma mera somatória de imagens, ele cria, constrói e produz um aspecto de realidade, porque a imagem traz consigo um sentido, ela é movimento (temporalidade), é duração, tem um ritmo determinado (um “ritmo cinematográfico” – MERLEAU-PONTY, 1996, p. 69). É o

14 Enquanto movimento, duração, sucessão de imagens, o cinema representa o próprio movimento da consciência, da mesma maneira que o “Eu” se lança no encadeamento do fluxo temporal dos vividos, em que não há separação entre um “vivido” presente e os “vividos” anteriores: é o movimento da consciência na totalidade do fluxo temporal. Eis uma analogia que se faz entre o movimento fílmico (“A essência do filme está na mobilidade e na duração” – SARTRE, 1990a, p. 390) e o fluxo destes vividos. Neste aspecto, a vida e o filme constituem-se a partir da organização da duração

que se observa no filme enquanto seleção de planos, sua ordenação e duração, a seleção e a sequência de cenas. Há uma linguagem cinematográfica que assume o papel de instrumento ou ferramenta de criação nas mãos do diretor proporcionando a produção de uma montagem visual específica. Seguindo a mesma análise, o som, para Merleau-Ponty (1996, p. 70), também não é uma somatória de palavras ou ruídos afetando os sentidos do espectador, mas constitui uma *forma* e um *ritmo* que se realizam no campo de uma linguagem cinematográfica. O cinema, portanto, além de ser imagem em movimento – mas não uma sobreposição de imagens (fotográficas) estéticas – também é som, não como uma simples reprodução de diálogos, falas, músicas ou ruídos. É a partir desta tríade imagem-movimento-som que há “uma certa organização interna que o criador do filme deve inventar.” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 70). Como afirma Metz,

Os temas habituais de um cineasta, as suas personagens, a época em que naturalmente situa as suas intrigas, podem informar-nos sobre a sua natureza pessoal, mas a maneira como ele mobiliza (ou imobiliza) a câmera, como planifica e monta as sequências, também o podem fazer. (METZ, 1980, p. 34)

A montagem e a criação fílmica, segundo Merleau-Ponty, representam um todo novo e irreduzível aos elementos que integraram a sua composição, o que possibilita *construir* a totalidade da ilusão cinematográfica, isto é, o filme em si. É a imagem transformando-se com o som (ou com sua ausência): “A alternância das falas e do silêncio é manipulado para o maior efeito da imagem” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 71) e os sons ou uma música pode “marcar uma mudança de estilo do filme”.

(MERLEAU-PONTY, 1996, p. 71).¹⁵ O filme, a partir de todo o instrumental que compõe sua totalidade, apresenta-se como a matéria-prima de nossa ilusão.

O filme apresenta uma história e os cenários, os diálogos, os personagens, o enredo, o movimento da câmera, os fatos e a narratividade fílmica são a representação visual e sonora de uma *história*: “há, de fato, um realismo fundamental do cinema”, (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 72). O espectador deve esquecer que o filme é uma ficção para que esta se constitua com um certo grau de realidade: espera-se que ele faça uma breve suspensão de seu princípio de realidade. O cinema, sendo imagem-movimento compondo um universo simbólico – um espaço de significações –, é a arte da convenção que, a partir de toda uma realidade simbólica partilhada (socializada, comunicada), apresenta o conteúdo de uma obra,

¹⁵ Para Morin, a música e a imagem no cinema mobilizam o espectador, provocam-lhe, por exemplo, a “expectativa da porta que vai abrir, do tiro que vai partir, da palavra de libertação que vai brotar.” (MORIN, 1980, p. 120). Os sons e a música em um filme, segundo Merleau-Ponty, contribuem para que se faça uma mudança de estrutura (ou de padrão) sensorial do espectador. O que ele pretende é evitar que se compreenda a música e a sonoridade que compõem uma cena ou uma sequência de cenas como uma simples expressão sensorial que se justapõe a uma expressão visual. Desta forma, imagem e som constituem uma *totalidade* irredutível que torna o espectador fisicamente sensível, como quer Merleau-Ponty, ao ritmo interno da imagem – sem a necessidade de um esforço para traduzir o conteúdo sentimental, dramático ou poético que o diretor queira transmitir. Uma outra tese apresentada pelo filósofo, presente no texto aqui utilizado, mostra ao leitor que a fala no cinema não visa apenas uma sobreposição de idéias às imagens e nem sobrepor a música aos sentimentos: imagem e som compõem uma *totalidade* irredutível. São os signos ou os símbolos (sensíveis) utilizados pelo diretor que darão forma aos componentes visuais e sonoros do filme. Assim, o cinema – o filme enquanto duração, ritmo, sucessão de imagens, signos, símbolos e história – traz um determinado sentido em seu próprio movimento, do mesmo modo que as emoções (ira, paixão, alegria, tristeza) são apreendidas e conhecidas na medida em que são exteriorizadas, colocadas em movimento (espacialidade, temporalidade) pela corporeidade do sujeito no mundo.

de uma *história* – como afirma Merleau-Ponty (1996, p. 72). Diante da existência desta *convenção* vivida pelo espectador, espera-se que o filme traduza-se em termos de “realidade”, posto que “A obra verossímil quer ser e quer ser tida como diretamente traduzível em termos de realidade” (METZ, 1972, p. 239): “trata-se de *se fingir de verdadeiro*” (METZ, 1972, p. 239). Portanto, o cinema, “Se é ilusão a sua irrealidade, é evidente que essa ilusão é, apesar de tudo, a sua realidade.” (MORIN, 1980, p. 15)

Os fatos, os acontecimentos e as idéias que o filme apresenta emergem de sua própria estrutura temporal, uma estrutura que se dá dentro da coexistência das partes que o compõe (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 73), o que permite todo o processo de significação, que não se dá por referência a idéias pré-determinadas ou adquiridas *a priori*, mas pela própria *totalidade destotalizada* do filme, isto é, da *totalidade em aberto* do filme (uma totalidade a ser significada pelo espectador).¹⁶ O processo de signifi-

16 “O cinema é, portanto, por essência, tão indeterminado e aberto como o próprio homem...”. (MORIN, 1980, p. 193). Compreender o filme é apreendê-lo a partir de uma (ou mais) significação elaborada pelo cineasta: o filme é uma totalidade. Todavia, “o espectador é livre para pensar sobre ou a partir do que vê” (MITRY, 1984, p. 54), portanto, o universo filmico é uma *totalidade destotalizada*, uma totalidade aberta, do mesmo modo que o mundo é uma “totalidade evanescente” (SARTRE, 2001, p. 220) – é por este motivo que, até o momento, sublinhou-se a palavra “totalidade” (*totalidade*). Se a “pluralidade das consciências é totalidade destotalizada” (SARTRE, 1983, p. 556), a significação do mundo não se sustenta por nenhuma condição determinante, mecânica, *a priori*, ou por uma totalidade estática e imutável; sempre haverá a possibilidade de se negar o já estabelecido, o já significado e o já instituído. A imagem filmica é paradoxo: tudo está feito (pelo cineasta) na exata medida em que tudo está por se fazer (pelo espectador). Portanto, a produção filmica é eminentemente contingente, em que a apreensão do mundo pelo cineasta, exteriorizada (objetivada) pelo filme, será interiorizada por uma existência que é pura liberdade. Diante de uma obra artística, seja ela qual for, “a imaginação do espectador tem não apenas uma função reguladora, mas constitutiva, ela não apenas representa: é chamada a recompor o objeto belo para além dos traços deixados pelo artista.” (SARTRE, 2004, p. 40).

cação, ao qual o próprio filme está submetido, encontra-se suspensa ao ato de desvelar (decifrar) do espectador, ou ainda, suspensa por uma realidade humana que é coletividade, *coexistência*, isto é, o processo de significação se dá pelo “homem que é sociedade e história”. (MORIN, 1980, p. 196). É neste sentido que, partindo-se das afirmações do texto de Merleau-Ponty aqui referenciado, o cinema (enquanto uma “estética do movimento”) colocaria o homem diante da necessidade de resgatar uma “estética da vida”, posto que, “no ordinário da vida, nós perdemos de vista este valor estético da menor coisa percebida.” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 73). A conclusão merleau-pontyniana é de que a *percepção* permite ao homem compreender a significação do cinema: “o filme [em um primeiro momento] não se pensa, ele se percebe” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 74)¹⁷ e a própria

17 O cinema, enquanto “realidade aberta”, não tem (ou não deveria ter) a pretensão de desvendar o enigma do humano em sua totalidade (tarefa esta impossível, pois o homem é processo, devir, incompletude), mas oferecer ao espectador a possibilidade de resgatar sua *essencialidade* de ser-no-mundo, de apreender-se como agente (*praxis*, criação) e como *percepção* de si, do outro, e das coisas que compõem seu “entorno existencial”, seu campo de existência. Significar o mundo (e a sua própria existência singular) não se dá por um ato de contemplação (como se lhe bastasse apreender o sentido *a priori* das coisas), mas por aquilo “que é para nós visível [exteriorizado] nos gestos”. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 74). O cinema provoca emoções (prazer, dor, amor, ódio, esperança, tristeza, ansiedade) e, conseqüentemente, reações corpóreas (lágrimas, sudorese, interferência no ritmo cardíaco, etc.). O grau de realidade atribuído ao movimento fílmico revela um universo de significação simbólica (percebida, a princípio, pela visão e pela audição) que manifesta a dimensão de ser-no-mundo do espectador (do sujeito): “a emoção [...] é uma resposta adaptada à situação; é uma conduta”. (SARTRE, 2001, p. 489). O homem-no-mundo é uma totalidade (SARTRE, 2001, p. 38) e toda conduta humana é conduta-no-mundo por um movimento perpétuo de *re-criação* (SARTRE, 2001, p. 93) de si e de toda a significação que o envolve: o mundo, as coisas, o sujeito, adquirem realidade de *ser* (significada, dotada de valor e sentido) no-meio-do-mundo. Ser-no-mundo, pela realidade humana, é perder-se radicalmente no mundo pelo próprio ato de desvelar sua significação. A partir disto, é possível (e necessário) pensar em um mundo significado por uma pluralidade de consciências, de indivíduos inseridos em um contexto histórico e social. “Assim, a carac-

“simbolização vem da estrutura do ser-no-mundo” (SARTRE, 2001, p. 641). Sendo assim, é preciso agora estabelecer algumas implicações em torno do tema *homem-mundo* com o *cinema*.

4. Liberdade, criação e mundo: a estética da imagem e o resgate (antropológico) da subjetividade

A princípio, é possível apreender o cinema como o reflexo da ligação do homem com o mundo e com o outro na medida em que ressalta a dimensão *perceptiva* da realidade humana, isto é, de uma corporeidade que é permanente comunicação com um mundo-em-vias-de-se-fazer (*processo de significação*) revelando uma *verdade* finita, temporalizada e historicizada: é o cinema evocando a existência. A experiência (vivência) cinematográfica se dá não somente por um cinema que apresenta idéias, conceitos ou um “recorte da realidade”, mas também por revelar uma

terística de ser da realidade humana, é que ela é seu ser *com* os outros” (SARTRE, 2001, p. 283), isto é, sujeitos que existem produzindo-se como *subjetividade* ao lançarem-no no próprio mundo na medida em que significam este mundo: “ser-no-mundo é frequentar o mundo, não estar nele envasado” (SARTRE, 2001, p. 284), é também “ser-no-meio-do-mundo-para-o-outro” (SARTRE, 2001, p. 305). As condutas emocionais, perceptivas, somente são compreendidas (conhecidas, comunicadas, teorizadas) por uma atitude que se dá (projetada) na realidade externa, por uma “consciência lançada no mundo, submetida ao olhar dos outros”. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 74). Enfim, o sujeito, ser-no-mundo, ao realizar (humanizar, significar) um mundo, indica a si mesmo uma existência que é ser-no-meio-do-mundo-entre-outros pelo mundo que realiza, mas compreendendo que o “sentido não é dado *antes* dos objetos sensíveis” (SARTRE, 2001, p. 358), pois o surgimento do sujeito no mundo “faz existir, ao mesmo tempo, o mundo como a totalidade das coisas e os sentidos como a maneira objetiva em que as qualidades das coisas se apresentam.” (SARTRE, 2001, p. 358). O mundo não é uma Verdade fixada *a priori* ou garantida por instâncias metafísicas, mas está aberto à gratuidade da existência humana e sustentado pelo movimento histórico de homens engajados no processo de significação do mundo.

consciência (a do espectador) que é *relação* (consigo, com o outro e com o mundo) manifestando um existir que é “cinematográfico por excelência” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 75). O cinema (instrumento técnico, trabalho, arte) provoca (ou deveria provocar) reflexão, faz (ou deveria fazer) pensar e revela uma maneira (uma escolha) de ser do existente, um modo de posicionar-se diante de si, do outro e do mundo, ao mesmo tempo em que os revela: é o homem colocado em sua dimensão *criativa*.

Perceber o objeto fílmico é também transcender o percebido, do mesmo modo que perceber uma *coisa* é também apreender-se como *coisa* (postura reflexiva, o sujeito como objeto de reflexão), pois deparar-se com o significado do mundo é o mesmo que sofrer o peso dessa significação. O espectador é *passividade* (o universo simbólico fílmico pesa sobre ele) que se faz *atividade* (ele reflete, interioriza, subjetiva e exterioriza tal universo simbólico). Como quer Sartre, perceber a coisa é apreender-se como coisa, eis uma “Dupla relação perpétua” (SARTRE, 1983, p. 57). O espectador também se faz (se produz, se cria) a si mesmo livre criador: a base da criação (do cineasta, do espectador) é a consciência de ser livre. (SARTRE, 1983, p. 563).¹⁸ A princípio, o espectador encontra-se na

¹⁸ Sartre compreende a criação artística como “apresentação perpétua do mundo como fundado totalmente na liberdade.” (SARTRE, 1983, p. 462). O cinema – obra de arte – realiza-se como criação pura em que o mundo é matéria-prima e motivo para um ato característico da liberdade, isto é, para a arte como recriação do mundo (ou de uma determinada visão do mundo) na dimensão do imaginário: é livre porque não há um *a priori* que garanta ou sustente o ato de criação. Não se pode nem dizer que algo exista em imagem como a expressão (emanação) de sua essência. Na perspectiva sartreana, a arte apresenta-se com a finalidade de desvelar um mundo que é produto da liberdade (SARTRE, 1983, p. 568), de uma atividade do espírito que é criação irreal (a imagem, o imaginário, a imaginação) sobre um objeto exterior real. Pelo filme, a imaginação do cineasta tornar-se *presença* projetada na tela. Deste ponto de vista, o cineasta é escolha de criar realmente objetos

presença de um campo simbólico, (re)produzido e (re)criado por outras existências (o mar, o muro, a sombra, a luz, o sofrimento, flores, a solidão) que pesa sobre seu campo perceptivo. Sua percepção singular uni-se a uma compreensão e significação do real que trazem uma perspectiva da universalidade, da coletividade.

No entanto, pela própria percepção, o espectador *participa* desse universo simbólico previamente determinado (por outras consciências, por uma geração ou pelo movimento histórico – que é a matéria-prima do diretor) pelo ato de *desvelar*, ato este que é processo e movimento de significação, de criação e não apenas uma reprodução cega e passiva do percebido: “o novo vem ao mundo pelo homem: é sua *praxis* (no próprio nível da percepção: cores, odores) que, pela reorganização parcial ou total do campo prático, produz o novo” (SARTRE. 1985 p. 147). Ora, o filme é um evento que se vivencia subjetivamente, torna-se objeto de reflexão, mas que, a princípio, “É [o evento] uma atividade encantada pela passividade, que se faz passiva e se afeta a si mesma enquanto atividade; é uma passividade representada e significativa” (SARTRE, 1983, p. 42). Deste modo, é por esta “vivência subjetiva” que o objeto externo (o filme em toda sua riqueza simbólica) se faz *presença* ao espectador.

O espectador produz em si uma imagem mental do objeto percebido (uma cadeira, por exemplo, é percebida e imaginada, mas ela sempre está fora da consciência, isto é, no espaço, perto da janela, em frente

imaginários e, do mesmo modo, escolha de criar imaginariamente o mundo real. Ele é – utilizando-se de Sartre e, ao mesmo tempo, adaptando-o ao tema do cinema – aquele em que a percepção é “*irrealmente* criação”. (SARTRE, 1983, p. 570).

à escritaninha)¹⁹ apreendendo-o como se, ao percebê-lo, já se revelasse nele uma qualidade (ou uma pluralidade de qualidades) sempre presente: a imagem mental do objeto emanaria do próprio objeto. Tal imanência é um erro que se quer evitar. É preciso, portanto, entender melhor o que é uma *imagem mental*. Para isso, partir-se-á de quatro pressupostos: 1º) ela só existe por um ser que se constitui enquanto *presença no mundo* (“A distinção consciência-mundo perdeu seu sentido” – SARTRE, 1982, p. 114); 2º) ela é *reflexo* (e não o objeto em si, concreto, material), portanto, é pura *ausência*²⁰; 3º) ela é um modo do objeto estar *ausente* (não é o objeto externo) na *presença*, isto é, presente pela imagem mental que se produz dele e 4º) ela oferece ao espectador uma *impressão de realidade*, uma perfeita imitação (da exterioridade material) da objetividade. Sendo assim, a imagem mental é relação com a materialidade, é imagem projetada na materialidade humanizando a matéria inorgânica e (re)produzindo-se por ela: eis a dimensão sócio-material. “A ação do homem é a criação do mundo, mas a criação do mundo é a criação do homem” (SARTRE, 1983, p. 129), isto é, o homem se cria por intermédio de sua ação sobre o mundo, ou

19 Como exemplificou Sartre, “Uma mesa não está na consciência, sequer a título de representação. Uma mesa está no espaço, junto à janela, etc. A existência da mesa, de fato, é um centro de opacidade para a consciência; seria necessário um processo infinito para inventariar o conteúdo total de uma coisa. [...] O primeiro passo de uma filosofia deve ser, portanto, expulsar as coisas da consciência e restabelecer a verdadeira relação entre esta e o mundo, a saber, a consciência como consciência posicional do mundo.” (SARTRE, 2001, p. 17). Parte-se da tese de que não há consciência que não seja posicionamento de um objeto transcendente (a consciência não tem conteúdo).

20 Para Sartre “a imagem não é uma realidade. Aquilo o que é real é o ato do espírito, o analogon, enquanto que a imagem é somente a maneira em que se dá um objeto ausente ou inexistente.” (SARTRE, 1983, p. 462). Ou, como quer Morin, “A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência.” (MORIN, 1980, p. 28).

melhor, ele se produz mergulhado no mundo, na dimensão do mundo. Há, segundo Sartre, um primeiro tipo de criação, a saber, “aquele do objeto *real* em que a significação só é criada.” (SARTRE, 1983, p. 460).

O espectador *não* é a imagem projetando-se na tela (ele não é o mundo, o objeto percebido), mas ela se faz *presença* diante da consciência do espectador que espacializa, temporaliza, estabelece relações entre os objetos existentes tendo como pano de fundo o mundo (ou a *totalidade movente* do mundo). Um objeto somente encontra sentido, qualidade e valor, não pela fusão de uma essência na existência, mas por assimilar um passado-presente-futuro resultante de uma síntese operada pelo sujeito: “na medida em que o homem realiza o belo no mundo, ele o *realiza* sob o modo imaginário.” (SARTRE, 2001, p. 231). Do mesmo modo que o espectador é seu próprio futuro, as *coisas* revelam-se e desvelam-se (espacializadas, temporalizadas, significadas, nomeadas) dotadas de *potencialidades* que se realizam na medida em que este espectador se exterioriza no mundo.²¹ Assim sendo, o sujeito (ou o espectador) “é um empreendimento

21 O sujeito “cria” (*humaniza*) o objeto na medida em que dele se apropria, isto é, ele é inserido no mundo como tal (significado, dotado de valor e sentido, enfim, com uma existência determinada) a partir de uma situação no mundo. O objeto é “criado” somente quando ele é *apropriado* por alguém: a matéria (o objeto) adquire forma ao ser qualificada e significada pelo homem – ao mesmo tempo em que ela o revela como ser-no-mundo. As significações materiais (o sentido humano dos objetos), diz Sartre (2001, p. 646), são tão reais quanto o mundo e nascer é, desde sempre, estar mergulhado em significações. Por exemplo, “*Minha* lâmpada não é somente esta ampola elétrica, este abajur, esse suporte de ferro batido: é certa potência de iluminar esse escritório, esses livros, esta mesa; é certo matiz luminoso de meu trabalho noturno, em conexão com meus hábitos de ler ou escrever tarde; é animada, colorida, definida pelo uso que faço dela; ela é este uso e não existe a não ser por isso” (SARTRE, 2001, p. 636), ou ainda, “Determinado rochedo, que demonstra profunda resistência se pretendo removê-lo, será, ao contrário, uma ajuda preciosa se quero escalá-lo para contemplar a paisagem. Em si mesmo – se é possível imaginar o que ele

que se inscreve nas coisas. Aquilo o que [ele] é, é ele próprio inscrito em uma matéria que necessariamente [o] altera.” (SARTRE, 1983, p. 128). Compreende-se, portanto, a existência de duas dimensões dialeticamente intercambiáveis (subjetividade/objetividade) e é a partir delas que se poderá estabelecer uma estética da imagem e do movimento: “O cinema [...] inaugura a mobilidade em estética.” (SARTRE, 1990a, p. 389).

Uma estética da imagem constitui-se a partir de dois aspectos que compõem a realidade: a realidade objetiva (matéria, concretude) – percebida pelos órgãos dos sentidos – e a imagem mental (a matéria humanizada, representada, valorizada, significada, qualificada). Esta última liga-se à realidade objetiva (por uma espécie de *projeção psíquica* do sujeito) pela exteriorização do sujeito que, enquanto ser-no-mundo, interioriza a matéria humanizada (imagem mental). Este movimento é o que fundamenta a subjetividade (processo de subjetivação). O problema é quando o sujeito se aliena pela matéria significada esquecendo-se de que ela é *humanizada* e não sustentada por algum tipo de substância, revelada ou produzida fora do mundo: é a cristalização, reificação e fetichização do homem por sua própria criação. No entanto, é nesta dimensão do mundo previamente significado por outras consciências que o sujeito se produz: pelo ato criativo ele é “pura superação de sua faticidade em direção à criação de si mesmo no mundo da faticidade. Ele não tem existência em repouso em sua pura essência.” (SARTRE, 1983, p. 134). O homem somente age sobre si pela dimensão do mundo e é a partir deste universo já significado que ele des-

é em si mesmo –, o rochedo é neutro, isto é, ele espera ser iluminado por um fim de modo a se manifestar como adversário ou auxiliar.” (SARTRE, 2001, p. 527).

vela sua subjetividade, se faz agente e exerce sua liberdade. Afinal, como observa Sartre, o mundo está fora do sujeito do mesmo modo que a linguagem e a cultura se dão em exterioridade (pois não são componentes de sua estrutura biológica ou de seu sistema nervoso central): é o sujeito que está na cultura e na linguagem e não o contrário. (SARTRE, 1985, p. 75). Todavia, coloquemos a questão, sendo a alienação uma possibilidade de escolha (do sujeito que se faz *coisa*), poderia a arte realizar-se como um caminho de resgate da autonomia da subjetividade?

5. Imagem-movimento e processo de subjetivação: a subjetividade-objetividade na experiência (existencial) fílmica

Bem, o cinema resgata a subjetividade na medida em que restitui a primazia do sujeito por sua ação significativa. O cinema é o exemplo claro de que “Somos, de nossa parte, artistas por força, construindo o símbolo.” (SARTRE 1990a, p. 395). Por exemplo, a arte, na perspectiva de Edgar Morin²², assume a função de intensificar o poder afetivo da imagem e do real pela imagem (MORIN, 1980, p. 36). O cinema provoca uma reação do sujeito diante de si mesmo (chora, ri, admira, estranha, enraivece, pensa) ao fazer-lhe saltar aos olhos o “poder” da imagem na apreensão do mundo, do outro e de si. Este “poder” da imagem dá-se pela possibilidade

22 Embora Morin também trate da arte na fotografia, considerou-se aqui a possibilidade de adaptar suas reflexões em torno deste tema para a arte cinematográfica. É preciso, contudo, tomar o cuidado em observar que na fotografia a imagem tem um suporte material (o papel na qual será impressa ou revelada), uma espécie de *analogon* que, no caso da imagem cinematográfica – projetada na tela –, será *desmaterializada, impalpável, fugaz*. Mas, na medida em que o filme se constitui como imagem-movimento, a imagem projetada adquire “corporalidade”.

de permitir uma reflexão em torno das qualidades que se projetam sobre as coisas pela sua mediação, revelando um reflexo (projeção) de seus vividos. Considerando-se que a apreensão do objeto (como em toda relação objetual) realiza-se pela percepção e pela imaginação, é possível seguir a afirmação de Morin ao julgar que o cinematográfico “*É uma maravilha antropológica*, devido, precisamente, a essa sua adequação para projetar como espetáculo uma imagem apercebida como reflexo exato da vida real” (MORIN, 1980, p. 47): o “cinema restitui a antiga e poética crença à antropocentria [*anthropocentrie*]”. (SARTRE, 1990a, p. 397). O cinema, portanto, é uma experiência antropológica ao possibilitar um “resgate” da subjetividade, posto que “a imaginação é [...] o momento da recuperação da subjetividade” (SARTRE, 1983, p. 565), em que as coisas, os objetos, o movimento fílmico, a câmera, a iluminação (ou sua ausência) e os elementos que compõem uma cena adquirem sentido, valor, significação e qualidade pelo espectador – que é uma singularidade concreta, um *vivido*, uma *Weltanschauung*.

Com isso, o cinema ganha vida pela *participação* de uma subjetividade que “projeta” seus vividos na imagem (movente) da tela. É o cinema transformando-se em *antropomorfismo* (MORIN, 1980, p. 68). Pode-se compreender tal movimento como sendo um processo no qual as coisas – a princípio inanimadas – humanizam-se por este sujeito que é ser-no-mundo, isto é, humanizam-se pela mediação de uma relação com a exterioridade que se produz a partir de uma subjetividade inserida em um contexto histórico e social que, na relação espectador-filme, se concreti-

zará no movimento de humanização do objeto fílmico (por exemplo, “o Oceano não é mais o Oceano, é o obstáculo entre Hero e Léandre” – SARTRE, 1990a, p. 397). É assim que “os processos subjetivos imaginários se concretizam em coisas – acontecimentos, objetos – que os espectadores, por sua vez, reconvertem em subjetividade.” (MORIN, 1980, p. 70). Do mesmo modo que as necessidades, os desejos e as aspirações do sujeito projetam-se sobre as coisas, sobre o mundo e sobre o outro, “a ‘natureza humana’ se inventará em e pelo desejo” (SARTRE, 1983, p. 370): o espectador projeta-se no *écran*.

O problema é quanto este *projetar-se* se dá pela busca de uma substancialização, de uma estabilidade indentitária de si e do mundo por uma projeção alienada (cristalização, fetiche, coisificação) segundo uma espécie de “materialismo mecânico”. Ora, “o desejo de cada um de nós é de existir *com sua consciência inteira* sobre o modo de ser da coisa” (SARTRE, 1978, p. 265), pois o homem fica mais à vontade diante do estável do que do movimento. (SARTRE, 1990a, p. 388). Mas o homem surge de tal modo em meio a uma dimensão sócio-material já definida por um agrupamento humano anterior, que a própria temporalização realiza-se em um mundo definido temporalmente: é a simultaneidade das diversas temporalizações. Contudo, “esta alienação pode reintegrar a subjetividade” (MORIN, 1980, p. 83), pois a liberdade somente pode ser exercida em situação e o homem é livre apenas em um mundo contextualizado, significado, dotado de sentido e valor: “é *nesse mundo* que o para-si deve ser livre, é levando em conta essas circunstâncias – e não *ad libitum* – que ele deve escolher-se.” (SARTRE, 2001, p. 565). Em vista disso, é possível

superar essa espécie de “materialismo mecânico” na qual o homem procura fundamentar-se.

O cinema representa uma estrutura que é própria da subjetividade, isto é, existe a partir dos atos da imaginação, da percepção, da significação e das emoções. “Os processos de projeção-identificação que no âmago do cinema se desenvolvem, desenvolvem-se também, evidentemente, no seio da vida.” (MORIN, 1980, p. 86). O filme (imagem em movimento) reflete o próprio *refletidor* da mesma maneira que o sujeito percebe o mundo, ou seja, por intermédio de um *olhar* (visada, mirada) que quer captar o fenômeno externo (o mundo, as coisas) como uma totalidade acabada (pronta, estabelecida, segura, estável): escolhendo o *sentido* da situação o sujeito constitui-se a si mesmo por esta situação (que reflete seu ato de significação). O *reflexo* se faz presença²³ (SARTRE, 2001, p. 209) ao refletidor e o espectador é agente na medida em que coloca em movimento (existencial) o universo simbólico fílmico de maneira que a percepção cinematográfica segue as mesmas condições de existência da percepção do ser-no-mundo: cinema e mundo revelam as mesmas estruturas da subjetividade. “O cinema dá-nos, não só o reflexo do mundo, mas também o do espírito humano.” (MORIN, 1980, p. 185).²⁴

23 Como a consciência é vazia de conteúdos, o refletido é sempre “presença a si” e não há como fundamentar uma subjetividade a partir de qualquer tipo de identidade, ainda que a reflexão nasça como uma tentativa de encontrar a estabilidade, a identidade e a plenitude: “a díade refletido-refletidor jamais chegará à unidade absoluta”. (SARTRE, 1983, p. 489). A “percepção enquanto fascinação” ou os “fenômenos mágicos” são tentativas de escapar desta radical gratuidade, injustificabilidade e responsabilidade da subjetividade ao *humanizar* a realidade.

24 Ou ainda: “O filme foi construído à semelhança de nosso psiquismo total” (MORIN, 1980, p. 187), pois “O cinema reflete o comércio mental do homem com o mundo.” (MORIN, 1980, p. 189).

As vivências *espectador-filme* e *sujeito-mundo* remetem a uma subjetividade que se produz como movimento dialético de interiorização e exteriorização do objeto percebido, imaginado, significado. Ambos têm como condição de existência uma consciência que é (ontologicamente) um *lançar-se á*. “O cinema é o produto de uma dialética em que se opõem e se reúnem a verdade objetiva da imagem e da participação subjetiva do espectador.” (MORIN, 1980, p. 135). Esta vivência estética se dá, afinal, por um “cinema [que] aclara o próprio homem” (MORIN, 1980, p. 197), pois uma estética do movimento pode servir de instrumento para “reintegrar o imaginário na realidade do homem” (MORIN, 1980, p. 199): o cinema é uma experiência profundamente existencial. Eis a experiência fílmica proporcionando uma estética da vida.

6. Considerações finais

“O cinema recoloca o homem na natureza” (SARTRE, 1990a, p. 393), situa-o entre as coisas do mundo que estão sendo projetadas no *écran*, coloca-o diante de um universo simbólico (do mesmo modo que a relação consciência-mundo) a ser significado e preenchido de qualidades e valores, portanto, mergulha-o numa *presença* pela qual sua “inocência” esvai-se ao perceber-se responsável pelo peso simbólico da exterioridade: o mundo deixa de ser natural para tornar-se *expressão do humano* (antropomorfismo). Todo o universo fílmico impõe-se ao espectador como símbolo suscitando-lhe uma tomada de posição, ação e engajamento: ele é provocado a exercer sua liberdade. “Ser livre é estar condenado a ser

livre.” (SARTRE, 2001, p. 164). A “totalidade” fílmica reflete um mundo humanizado, uma natureza que foi apropriada pelo *olhar* e pela *praxis* humana: pela imagem fílmica transcende-se o real onde a apropriação imaginária do mundo (significação, valor, sentido) é pura criação. O próprio cinema, considera Sartre, é “filosofia da ação” (SARTRE, 1990a, p. 391), é uma arte universal ao mostrar ao homem sua ligação necessária com o mundo e ao evidenciar as implicações em torno do vínculo interioridade-exterioridade. “O cinema é o signo da época” (SARTRE, 1990a, p. 403), é a “arte do coletivo”, em que a sala do cinema abarca uma pluralidade de existentes onde todos se voltam ao *écran* e unem-se por emoções, sensações, sentimentos provocados pelo movimento-fílmico é, enfim, um local onde os espectadores se doam sem reservas.

Cinema e vida equiparem-se por um movimento de criação cinematográfica (seja do cineasta – autor – ou do espectador – *participação*) ao refletir a estrutura da consciência, ao resgatar uma existência que se apreende pela sua inserção na concretude do mundo (percepção) e pela “produção” da exterioridade (imagem mental, significação, valor, qualidade): é a insuperável relação consciência-mundo pela qual o sujeito se produz. Pela experiência fílmica, o espectador é convidado a assumir sua liberdade criadora em presença de um universo previamente elaborado, a perceber que, tanto quanto o cinema, ele é lançado à experienciar a “sensação do coletivo” (SARTRE, 1990a, p. 393). A experiência fílmica apresenta um mundo referenciado, esquematizado e definido, onde o *écran* objetiva-se segundo um universo definido por um *olhar* que não é aquele

do espectador, contudo, o filme somente ganha *existência* por ele: “aquilo o que o autor cria só ganha realidade objetiva aos olhos do espectador” (SARTRE, 2004, p. 47). Seu campo perceptivo refere-se a um centro objetivamente definido, situado e referenciado pelo cineasta, mas também se apresenta como um campo de possibilidades de ação: é a partir da *situação* que a subjetividade exerce sua liberdade.

A experiência fílmica mostra que o mundo não é uma total indiferenciação, mas uma apreensão da realidade trabalhada, elaborada artisticamente que exige, para completar sua plenitude estética – pois o autor procura dar ao espectador prazer ou alegria estética –, a presença da(s) outra(s) subjetividade(s): cineasta e espectador experienciam a contingência de significarem as coisas e de existirem em um mundo onde também *há o Outro*. É o sujeito (espectador, cineasta, diretor, roteirista, projetista, iluminador) na presença de um de um *outro* exteriorizando significações que, necessariamente, não são as suas. Além de resgatar a subjetividade, o cinema é um convite e um desafio à intersubjetividade e à espontaneidade indefinida da *existência*.

a obra de arte não se reduz à idéia: em primeiro lugar, porque é produção ou reprodução de um *ser*, isto é, de alguma coisa que nunca se deixa ser inteiramente *pensada*; em seguida, porque esse ser é totalmente impregnado por uma *existência*, isto é, por uma liberdade que decide quanto à própria sorte e ao valor do pensamento. (SARTRE, 2004, p. 89).

Referências Bibliográficas

CHNAIDERMAN, Mirian. Ensaio de psicanálise e semiótica. São Paulo: Editora Escuta, 1989.

FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. In: Ditos e Escritos, III. Organização e seleção de textos de Manuel Barros da Mota; Tradução de Ives Autran Dourado Barbosa. 2ª Ed. RJ: Forense Universitária, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Le cinema et la nouvelle psychologie. In : Sens et non-sens. Paris : Éditions Gallimard, 1996.

METZ, Christian. A significação no cinema. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. O significante imaginário: Psicanálise e Cinema. Tradução de António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MITRY, Jean. Estética y Psicología del cine: 2. Las Formas. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Siglo Veintiuno editores, 1984.

_____. Estética y psicología del cine: 1. Las estructuras. Traducción de René Palacios More. Madrid: Siglo Veintiuno editores, 1996.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário: ensaio de Antropologia. Tradução de António Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

SARTRE, Jean-Paul. Situations I. Paris: Gallimard, 1947.

_____. Dimensión sobre la crítica acerca de La infancia de Iván. In: Situations, VII: Problemas del Marxismo 2. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1966.

_____. A imaginação. 6^a ed. São Paulo: DIFEL, 1982.

_____. Les Carnets de la Drôle de Guerre: Novembre 1939-Mars 1940. France: Gallimard, 1983a.

_____. Cahiers pour une morale. Paris: Gallimard, 1983.

_____. Verdade e Existência. Tradução de Marcos Bagno. RJ : Nova Fronteira, 1990.

_____. Apologie pour le cinema. Défense et illustration d'un art international. In : Écrits de Jeunesse. Paris : Gallimard, 1990a.

_____. O Imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação. Trad. Duda Machado, São Paulo: Ed. Ática, 1996.

_____. *L'Être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. France: Gallimard, 2001.

_____. *Crítica da Razão Dialética: precedido por Questões de Método*. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *La transcendance de L'Ego: Esquisse d'une description phénoménologique*. Paris: VRIN, 2003.

_____. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.