

## Descobertas do cinematográfico/ *Discoveries of the cinematic*

*Sergio Dias Branco*<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo participa na discussão contemporânea em torno do conceito de cinematográfico, no âmbito da definição do cinema como forma artística. Rejeitando definições prescritivas da arte da imagem em movimento, e defendendo antes a importância fundamental da noção de descoberta no desenvolvimento dessa arte, este texto argumenta a favor da utilidade de um conceito aberto de cinematográfico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinematográfico; Descoberta; Filosofia; Forma artística; Prescrição.

### ABSTRACT

*This article participates in the contemporary discussion around the concept of the cinematic, within the scope of the definition of cinema as an art form. Rejecting prescriptive definitions of the art of the moving image, and defending rather the fundamental importance of the notion of discovery in the development of this art, this text argues in favor of the utility of an open concept of the cinematic.*

**KEYWORDS:** Art form; Cinematic; Discovery; Philosophy; Prescription.

Falar de *cinematográfico* não é o mesmo que falar de *pictórico*. A segunda palavra está relacionada com a pintura ou, de um modo lato, com a imagem. A primeira, numa primeira abordagem, refere-se simplesmente ao movimento mecânico. Daí que na física exista um campo denominado de *cinemática*, que estuda geometricamente o movimento independentemente das causas, e que é distinto da *cinética*, que estuda as forças e os diferentes movimentos que elas

---

<sup>1</sup> Professor Auxiliar de Estudos Fílmicos no Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras na Universidade de Coimbra,

produzem. Como veremos, é com a primeira que o cinema se tem relacionado, produzindo formas móveis, mutantes, cuja origem tem menos importância do que o fascínio ótico que despertam no espectador. Não se trata de uma mera questão de reconhecimento ou ligação a um referente, como os filmes abstratos de Stan Brakhage como *Persian Series #1* (1999), feitos sem câmara e pintados manualmente, demonstram. Parafraseando Walter Benjamin, podemos dizer que o espectador de cinema é um ser desperto, necessariamente distraído, com uma atenção que não se concentra, que não se fixa, que se dispersa à medida do movimento que o absorve (2006, p. 238). Este ensaio procurará investigar o conceito de cinemático.

Num livro que propõe uma filosofia da arte cinemática, Berys Gaut reavalia a questão da especificidade do meio (*medium*) na arte, entre outros tópicos (2010). Contra Noël Carroll, Gaut defende três afirmações a favor de tal especificidade como verdadeiras e, por isso, aplicáveis ao cinema ou à arte cinemática (que, além daquilo que vulgarmente, e de modo limitado, chamamos de cinema, inclui também séries de televisão e jogos de vídeo, por exemplo). Vou concentra-me apenas na última afirmação, mas vale a pena enunciar as três, dada a sua ligação. A primeira é que *algumas avaliações corretas referem-se a propriedades distintivas do meio no qual as obras de arte ocorrem* (GAUT, 2010, p. 286). A segunda é que *explicações corretas de algumas propriedades artísticas de obras de arte referem-se a propriedades distintivas do meio no qual estas obras ocorrem* (GAUT, 2010, p. 287). A terceira é articulada pelo filósofo da seguinte forma: *para que um meio constitua uma forma de arte deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios* (GAUT, 2010, p. 287). Analisarei esta afirmação e os argumentos apresentados no livro para a defender como verdadeira. Procedo primeiro ao esclarecimento dos termos utilizados na frase, avançando depois para uma crítica às razões apresentadas por Gaut. Por fim, proponho uma outra via de resgatar a especificidade do cinema que é descritiva em vez de prescritiva e que está aberta a inesperadas descobertas sobre os seus meios.

## 1 Algumas definições preliminares

Antes de mais, é essencial esclarecer os seguintes termos que Gaut utiliza: *meio*, *forma de arte*, *propriedades artísticas*, e *instanciação*. Verdade seja dita, o filósofo apenas parcialmente o faz. Talvez por considerar que são evidentes. Este esclarecimento permitirá apresentar conceitos que terão necessariamente de permear esta discussão, tornando-a um pouco técnica, mas não excessivamente.

Por *meio* designamos geralmente o meio artístico que, muitas vezes, é identificado com os materiais físicos de que uma obra de arte é feita. Gaut não aceita esta definição e segue Richard Wollheim (1987, p. 23) na distinção entre material e meio. Nem todos os materiais de que se faz a arte são físicos. Como Gaut refere, alguns são simbólicos, como os signos lexicais utilizados na literatura que podem ser lidos em formato impresso ou digital. Um meio é para Gaut um conjunto de práticas de organização do material. Um meio pode assim incorporar outros meios. É o que ele chama *ninho de meios* (*media nest*). O meio das imagens inclui pinturas, fotografias, impressões, e imagens em movimento (vulgo *cinema*)—e estas últimas podem ser fotoquímicas, digitais, ou analógicas. Por causa desta estrutura em ninho, Gaut diz-nos que temos de especificar em que nível estamos a fazer afirmações sobre o meio. Neste caso, parece que as suas afirmações nos remetem para o segundo nível, das imagens em movimento, sendo o primeiro o estrato geral das imagens. De qualquer modo, podemos discutir um filme falando de imagens em movimento fotográficas, se for esse o caso, ou de modo mais lato, de imagens visuais.

Como diferenciar *meio* de *forma de arte*? A comunicação telefónica é um meio que pode ser usado em arte, mas não é uma forma de arte. Uma forma artística será portanto um determinado uso do meio (ou meios, conforme o nível da estrutura em ninho em que estamos a pensar). Os meios têm de ser usados de uma forma particular para dar origem a formas artísticas. As formas de arte implicam utilizações dos meios que produzem obras que são consideradas como fazendo parte do campo dos produtos da atividade artística.

O filósofo não esclarece o que quer dizer por *propriedades artísticas*. Parece claro, no entanto, que esta noção está ligada à forma artística já que o uso do meio que pode gerar uma forma deste tipo é um uso artístico que é consubstanciado em determinadas propriedades. Gaut compromete-se com uma posição que, através da análise destes atributos artísticos, delimita aquilo que conta como um feito artístico no domínio de uma determinada forma—digamos, aquilo que é *cinemático* no cinema.

Por último, *instanciação* é um conceito que se relaciona de modo claro com os termos anteriores. Cada obra de uma forma de arte instancia certas propriedades artísticas. Noutras palavras, uma obra fornece um exemplo daquilo que uma forma artística tem de distinto.

## 2 Os argumentos de Gaut

Recordemos a afirmação que Gaut defende como verdadeira: *para que um meio constitua uma forma de arte deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*. Esta asserção pode ser especificada desta forma se a quisermos analisar no campo do cinema: *para que um meio constitua a forma de arte cinemática deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*. Quer isto dizer que as obras de arte cinemáticas possuem certas qualidades que as obras de outras formas artísticas não possuem e que não são passíveis de ser confundidas. Os argumentos que ele apresenta para defender estas declarações não são muito persuasivos.

A definição de meio que o filósofo apresenta não é tão inclusiva na esfera da arte como poderia ser. Não inclui os meios que não são nem físicos nem simbólicos, mas conceptuais—como são as características de um género cinematográfico que um filme trabalha ou expande. É nesse sentido que Stanley Cavell fala no género como meio (ver 1981). Adicionalmente, o que é digno de nota é a ligação que Gaut estabelece entre meio e arte. Pressupondo que os materiais individualizam o meio, ele pretende demonstrar que a arte cinemática,

ou arte das imagens em movimento, se funda nas características do *meio cinematográfico*. Isto pressupõe, não exatamente um ninho de meios, com um dentro de outro e um adjacente ao outro, mas um afunilamento dos diversos meios do cinema num *único meio*.

Na verdade, falar de meio em vez de *meios* parece incorreto, mesmo tendo em conta o conceito de ninho de meios. No cinema, há uma pluralidade de meios que a obra ativa tendo em conta o seu projeto artístico, sem falarmos apenas num *meio essencial* que seria o da imagem em movimento (e das diversas imagens dentro dela). No contexto da discussão da capacidade do cinema em filosofar, filósofos como Paisley Livingston (2009, p. 11-38) têm procurado despir a arte do cinema até ficarem somente os seus *elementos exclusivos*, semelhante à ambição do chamado *cinema puro*. Esta posição é, no limite, semelhante à de Gaut. Isto leva Livingston a rejeitar o meio verbal como elemento expressivo cinematográfico, na medida em que pode ser usado para expressar ideias filosóficas que deviam passar para o espectador através de elementos como a montagem ou a *mise-en-scène*. Esta abordagem, que procura elementos mínimos e gerais da forma, esbarra contra a diversidade do cinema e não tem em conta a possível unidade particular de cada obra de cinema. Como Stephen Mulhall aponta, os diálogos podem ser considerados elementos cinematográficos (2008, p. 150). Num filme de David Mamet como *State & Main* (*State and Main*, 2000), os diálogos são uma parte fundamental do projeto artístico da obra no campo do cinema. Não é um caso destes que Livingston tem em mente, mas como o próprio admite (2009, p. 20), aquilo que ele diz tem consequências mais alargadas que transcendem a relação entre o cinema e a filosofia. Um filme como *State & Main* não é uma obra de cinema apesar dos diálogos, mas também *por causa* deles—especificamente, devido à criatividade no uso da linguagem e ao ritmo imprimido pela velocidade das trocas de palavras. Qualquer elemento de um filme é parte integral de uma obra de cinema que é uma totalidade.

Ainda que utilize a designação *especificidade do meio* (*medium specificity*), como é comum na filosofia da arte, Gaut prefere falar daquilo que é *distinto* em

vez daquilo que é *específico*. Esta nuance é importante. O distinto é aquilo que é reconhecidamente diferente de outras formas semelhantes. O específico é aquilo que é particular a uma determinada forma. É nesta linha de pensamento que se enquadra o conceito de *propriedades diferenciais* que o filósofo desenvolve. Tais propriedades diferenciam um grupo de outro, a classe-alvo (CA) da classe-contraste (CC). O carácter *único* de uma forma artística seria o extremo desta relação: só haveria um meio CA e todos os outros seriam CC. Ou seja, para Gaut, as propriedades que diferenciam um meio não são necessariamente únicas, mas explicam algo acerca do meio. Neste sentido, ele rejeita a noção de exclusividade, concordando que os artistas não têm de explorar *apenas* o que é único numa forma de arte. Porém, esta declaração presume a existência de elementos únicos a cada forma, ideia que Carroll rejeita por considerar que estes elementos são imputados à forma artística quando não são mais do que componentes de uma certa maneira de concretizar a forma artística—uma entre muitas. É sem surpresa, portanto, que Gaut defende que os artistas *devem sempre* fazer o que é único à forma em que trabalham, sendo livres de explorar outras características que são partilhadas com outros meios. Esta é uma afirmação prescritiva.

Para entendermos melhor o tipo de prescrição que esta afirmação envolve, afastemo-nos da discussão abstrata das ideias e analisemos os exemplos concretos que Gaut utiliza. O primeiro surge na discussão da primeira afirmação (*algumas avaliações corretas referem-se a propriedades distintivas do meio no qual as obras de arte cinemáticas ocorrem*). Gaut recupera um exemplo usado por Murray Smith numa crítica ao total desinteresse pela questão do meio artístico advogado por Carroll: *O Meu Jantar com André* (*My Dinner with André*, 1981), realizado por Louis Malle, que mostra uma conversa entre Wallace Shawn e André Gregory num restaurante. Gaut pega no ponto de partida do ensaio de Smith (2006): muitos espectadores consideram que o filme não é muito cinemático. Gaut defende que o que é interessante no filme é a conversa, as duas personagens, e o arco narrativo da sua interação, mas tudo isso podia ter sido encenado num palco e filmado sem pretensões artísticas. Para ele, o filme

não é cinematográfico porque não usa de uma forma interessante dispositivos cinematográficos distintos como a montagem, o enquadramento, e o movimento da câmara. O uso destes dispositivos no filme procura o simples registo ou gravação da conversação. Smith introduz uma ideia complementar que Gaut não refere, mas que é decisiva: aquilo a que chamamos *cinematográfico* tem a ver com “práticas historicamente validadas” (2006, p. 146, trad. minha). Tal designação está relacionada com certas tradições artísticas no campo do cinema. A conclusão que fica por enunciar é a que Carroll articula na resposta a Smith: a expressão *cinematográfico* adquire diferentes significados conforme a pessoa que a utiliza (2006, p. 163). É uma coisa para um realista (que pensa, por exemplo, no cinema de Éric Rohmer), é outra para um montagista (que pensa, por exemplo, no cinema de Sergei M. Eisenstein), e é ainda outra para alguém com uma abordagem sintética como V. F. Perkins (1993) (que pensa, por exemplo, no cinema de Otto Preminger)—já para não falar do cubismo, dadaísmo, expressionismo, impressionismo, e surrealismo no cinema, entre outros movimentos artísticos. É também discutível que se possa falar de gravação e reprodução em relação às imagens de um filme. Como Cavell indica, as imagens de um filme são claramente distinguíveis daquilo que filmam, como uma imagem é de um evento, contrastando assim com os registos sonoros que podem ser indistinguíveis do original por serem ambos sons (ver CAVELL, 1979, p. 183 e BRESSON, 2000, p. 62). Além dessa diferença, se *O Meu Jantar com André* fosse apresentado num palco e filmado, o resultado seria muito diferente do que vemos no filme porque se perdia a sua dimensão documental. Esta vertente documental está bem patente nos momentos iniciais quando Wallace percorre as ruas de Nova Iorque e se desloca de metro. Estas cenas rodadas em exteriores urbanos contextualizam o posterior diálogo com André ao jantar e são complementadas com a *voz-off* do protagonista para transmitir os seus pensamentos. Gaut não comenta o filme em detalhe, por isso não é possível saber se ele considera este um uso interessante dos dispositivos cinematográficos. Ficamos a saber, pelo menos, que ele toma a parte pelo todo.

O que Gaut quer dizer por *uso interessante* é um *uso distintivo*, um *uso que*

é *salientado como uso*. Podemos, pelo contrário, argumentar que a ausência desta saliência na maior parte do filme não é um defeito, como o filósofo sugere. É antes uma qualidade à qual ele está desatento, não apreciando o modo particular como estes elementos são usados em *O Meu Jantar com André*. A verdade é que havia diversas formas de enquadrar e montar a conversa entre os dois homens. Nos momentos finais, o fundo surge desfocado, tornando vago o ambiente que os circunda. O filme vai progredindo visualmente à medida que a troca de palavras entre os dois homens, que não se viam há muito tempo, se torna mais confortável. Os dois protagonistas são desta maneira recortados da envolvente, o que resulta na anulação de outros possíveis focos de atenção.

Gaut utiliza este exemplo para defender que algumas das nossas afirmações avaliativas sobre filmes referem-se a propriedades distintivas do meio cinematográfico, mas a subtil singularidade deste filme como obra cinematográfica escapa-lhe. Este tipo de exemplos cria um padrão no livro e é crucial na sua estratégia argumentativa. Por este motivo, ao discutir a terceira afirmação (*para que um meio constitua a forma de arte cinematográfica deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*), o filósofo oferece outro exemplo que ele considera idêntico: o *film d'art*. Segundo a descrição imprecisa do livro, este género de filmes foi produzido entre 1908 e 1912 e nele grandes estrelas desse tempo, como Sarah Bernhardt, eram filmadas em planos gerais por uma câmara estática. Gaut argumenta que, ao contrário do que o seu nome indica, estas obras não são arte, mas apenas a gravação de uma obra de arte dramática ou teatral. A questão da simples gravação já foi comentada atrás, mas mais à frente há uma declaração mais explícita: estes filmes “não adicionam qualquer valor artístico ao que pode ser conseguido ao estarmos num auditório, a ver uma peça equivalente” (GAUT, 2010, p. 304, trad. minha).

*Os Amores da Rainha Elizabeth* (*Les Amours de la reine Élisabeth*, 1912), dirigido por Louis Mercanton e Henri Desfontaines, é um dos mais conhecidos *film d'art* da história do cinema. Bernhardt interpreta a rainha Isabel I, apaixonada pelo Conde de Essex, Robert Devereux (Lou Tellegen). O filme opta, não pelo

plano geral, mas pelo plano de conjunto, entre o geral e o médio, que mostra diversas personagens na totalidade e um cenário extenso. A composição do plano da execução do conde coloca-o no quadrante superior esquerdo, com um grupo de observadores com grande poder social em primeiro plano no quadrante inferior direito. O peso narrativo da execução é contraposto ao equilíbrio da composição. O condenado concentra nele a atenção do espectador, ainda que o desconforto e a perturbação do grupo que assiste dificilmente passe despercebido. Este plano e o próximo, que mostra a rainha a visitar o corpo morto do seu amado, são separados por um intertítulo. Os tons sépia da tintagem do primeiro contrastam com o tom azulado da tintagem do segundo. A cena da visita ao cadáver é interior, ao contrário da anterior que é exterior, e o azul e a escuridão sublinham a melancolia do momento. As personagens entram por uma porta afastada no centro do ecrã. Primeiro, um guarda, e só depois a rainha, que se acerca lentamente do corpo que está deitado e elevado em primeiro plano à direita. As marcas paralelas do pavimento convergem para a porta e acentuam a profundidade de campo, que empresta um efeito dramático à aproximação da rainha ao corpo—a sua figura e a sua mágoa crescem em simultâneo. Esta breve análise de apenas dois planos de *Os Amores da Rainha Elizabeth* demonstra que as opções de um *film d'art* não são artisticamente insignificantes. Menosprezar estas obras e fazer delas o exemplo supremo de um uso de meios que não constitui a arte cinematográfica implica a negligência de certas opções cinematográficas, que passam despercebidas ou são intencionalmente ignoradas.

Mesmo que a descrição inicial de Gaut estivesse correta, estes filmes mostrariam simplesmente o tipo de decisões que os cineastas tomam, escolhendo o que filmar, onde e como colocar a câmara, e como juntar e tratar os planos em pós-produção. Escolher filmar em plano geral estático é uma escolha que pode ser considerada como cinematográfica, no sentido lato, visto que a experiência de um filme e de uma peça diferem como as imagens num ecrã da rodagem de um filme. O *film d'art* reforça que a questão levantada pela terceira afirmação é ontológica, logo a resposta não pode ser avaliativa nem prescritiva, mas descritiva do que é (e pode ser) a arte cinematográfica.

### 3 Prescrever e descobrir

Gaut rejeita a proposta de Carroll de que para identificar uma forma artística basta apontar exemplos dessa forma, apresentando à consideração o caso de alguém que aponta para as grandes obras de Johann Sebastian Bach em CD e defende que o CD é uma forma de arte. Mas é questionável que este seja um bom contra-argumento, porque se baseia num erro por parte do proponente que não distingue entre uma obra musical e a gravação sonora de uma obra musical. Seja como for, o mais importante é o que Gaut defende e não o que ele nega: uma forma artística cria efeitos e valores artísticos distintos que seriam impossíveis ou muito difíceis de conseguir sem utilizar determinado meio. É através deste processo que um meio se torna numa forma de arte. O filósofo vê portanto a *forma* como um *meio* utilizado artisticamente. Quer dizer, *a forma artística é um meio usado para fins artísticos*. Isto parece semelhante à ideia de Cavell, segundo a qual a madeira ou a pedra não seriam meios da escultura na ausência da arte da escultura (2002, p. 221). Todavia, para Cavell, falar da arte da escultura ou da arte do cinema é falar de algo em aberto. As possibilidades estéticas de uma arte, aquilo que define essa arte como arte, não são dadas *a priori*, mas vão sendo descobertas (CAVELL, 1979, p. 32). Apenas os exemplos dessa arte nos podem mostrar estas possibilidades, *a posteriori*. Uma forma artística consubstancia-se assim num agrupamento de obras de arte e numa prática que é historicamente situada e múltipla. Daí que a definição ontológica do cinema que Carroll arrisca apresentar tenha origem na reflexão sobre obras concretas e tenha sido modificada ao longo dos anos por ser vulnerável a contraexemplos: *x* é uma obra da imagem em movimento se e apenas se for constituída por imagens destacadas e bidimensionais, que pertencem à classe de coisas a partir das quais a impressão de movimento é tecnicamente possível, e se os exemplares performativos de *x* forem gerados por modelos que são eles próprios exemplares, sendo que estes exemplares performativos não são em si obras de arte (CARROLL, 2008, p. 73, cf. CARROLL, 1996, p. 49-74). Esta

definição admite que a forma da imagem em movimento utilize diversos meios de vários modos.

Pelo contrário, o conceito de arte cinematográfica definido por Gaut depende da existência e efetivação de certas maneiras de usar o meio, que o filósofo supõe serem mais cinematográficas do que outras. Por esta razão, ele não considera que os *films d'art* sejam verdadeiras obras da arte cinematográfica, mas também não explica o que poderão ser. A especificidade da arte do cinema pode ser equacionada de outro modo: como aquilo que nos permite delimitar um domínio artístico, categorizar uma prática artística, tendo em conta a sua relação com obras anteriores, a sua inserção na narrativa da história desta arte e das histórias das artes (CARROLL, 2001, p. 75-100) e a sua intencionalidade como objeto artístico relacionada com a de outros objetos idênticos (LEVINSON, 2006, p. 13-26). Isto significa que as obras e o uso que fazem dos meios vão *redefinindo* a arte cinematográfica. O cinema é constituído por artefactos diversos, sem que nenhum tenha o privilégio de o definir por si só—nem *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), nem *O Meu Jantar com André*, nem *Os Amores da Rainha Elizabeth*.

#### 4 Sobre a essência cinematográfica

Será que existe uma essência cinematográfica? Colocando a questão com mais precisão: há uma propriedade (ou grupo de propriedades) sem a qual uma obra não é cinematográfica? Imaginemos um diálogo entre os filósofos Noël Carroll e Stanley Cavell. Carroll tem sido um dos defensores mais eloquentes de uma visão anti-essencialista da arte, em geral, e do cinema, em particular. Ele parece pensar que Cavell tem uma visão essencialista do cinema—proposta, desde logo, no seu primeiro livro sobre o cinema, *The World Viewed* (1979), e desenvolvida em ensaios e livros posteriores. Carroll admira as leituras filosóficas que Cavell faz de filmes específicos, mas critica a sua concepção do cinema como essencialmente ligada à fotografia, entendida como um processo de fotografar e projetar o mundo e a vida das coisas e das pessoas fotografadas.

Esta crítica de Carroll permite-nos identificar um dos aspetos cruciais das discussões em torno do conceito de cinematográfico. Carroll pensa que tal conceito envolve uma conceção essencialista do cinema, estabelecendo o que o cinema deve fazer para ser verdadeiramente cinema, ou melhor, para ser um *cinema cinematográfico*.

Carroll rejeita a base fotográfica do cinema e do filme como obra cinematográfica. Em vez disso, propõe uma definição das obras da imagem em movimento, uma categoria mais abrangente, que inclui filmes, mas também séries de televisão, vídeos, e jogos de vídeo e computador. O filósofo americano defende que as condições que definem se *x* é ou não uma imagem em movimento, já enumeradas neste artigo, não são essencialistas. O essencialismo pode ser descrito como a crença de que determinada coisa sob escrutínio tem um conjunto de atributos essenciais que fazem dela o que ela é. Quando é aplicado à arte, o essencialismo implica a descrição de algumas características essenciais e específicas das formas de arte que são consideradas imutáveis. Estas características variam do meio ou meios de uma forma de arte ao seu uso adequado. Para Carroll, esta definição evita o essencialismo de três formas, que são também formas diferentes de o definir.

Em primeiro lugar, a sua definição não consiste em *condições suficientes em conjunto*, mas em *condições necessárias*. Isto é, as condições são amplas e abertas, em vez de estreitas e fechadas. Os filmes têm outras características, como a cor, que podem ser cruciais para a sua apreciação como obras de arte, mas que não são necessárias para a sua classificação como filmes.

Em segundo lugar, a definição não está ligada a um meio artístico e não indica as direções estilísticas que as obras devem seguir. Não é construída no pressuposto de que os meios que as formas de arte usam e nos quais são corporizados têm características únicas. Este princípio da especificidade do meio geralmente leva a pensar que estas características únicas determinam a maneira como os meios podem ser usados. Este modo de entender a abordagem essencialista tem sido o principal alvo de Carroll. Porém, neste sentido, a descrição de Cavell do cinema como uma *sucessão de projeções automáticas*

*do mundo* não é essencialista. Como D. N. Rodowick aponta, esta ontologia do filme não assume um essencialismo ou teleologia (2007, p. 42) na medida em que também afirma que as *possibilidades do meio* (o *meio*, num sentido alargado) não podem ser determinadas antecipadamente, mas são *criadas* pela forma artística. As possibilidades artísticas de um meio não são deduzidas ou dadas, são *descobertas* (CAVELL, 1979, p. 32). Cavell é então antiessencialista num sentido wittgensteiniano, alguém que não rejeita as categorias, mas que as define e redefine a partir de semelhanças e parecenças familiares (ver WITTGENSTEIN, 1987, sec. 67). Portanto, esta categorização do cinema não obscurece as diferenças marcantes entre obras. Em vez disso, convida-nos a observá-las.

Finalmente, em terceiro lugar, as condições descritas não são obrigatoriamente centrais para o entendimento do cinema. Isto é o que Carroll chama de essencialismo grego. O filósofo dá este exemplo:

Quando Platão fala do drama como essencialmente mimético, ele não supõe que esta é uma característica única do drama, mas apenas que é uma característica necessária do drama [...] para a qual é útil chamar a nossa atenção, se quisermos compreender como o drama funciona. (CARROLL, 1996, p. 71, trad. minha)

Carroll acrescenta que contemplar as condições das imagens em movimento enumeradas por ele não conduz a profundas observações sobre elas. Cavell pode parecer um essencialista grego, porque afirma que o cinema é fotográfico e que o seu modelo é a realidade, e além disso, porque argumenta que reconhecer e refletir sobre esses atributos produz uma compreensão mais profunda do cinema. No entanto, a posição de Cavell é construída sobre a ideia de que a noção do que é o cinema só existe porque existem filmes. Ele pensa que somente casos específicos podem orientar a nossa reflexão sobre uma forma de arte.

Rodowick descreve a definição de Carroll como meramente lógica. Embora sugira que “estas declarações nos incentivam a discernir a distinção relativa de

vários meios das imagens em movimento ao qualificar a natureza da sua adesão a estas condições”, ele mantém que a definição de Carroll é “tecnicamente consistente e esteticamente desinteressante” (RODOWICK, 2007, p. 39, trad. minha). Rodowick formula uma crítica que denuncia a definição como demasiado geral, uma vez que não nos ajuda, por exemplo, a distinguir uma obra em película de outra em vídeo. No entanto, dado que a consistência lógica e técnica é claramente o objetivo de Carroll, a correta avaliação de Rodowick pode ser tomada como uma aprovação.

Carroll aborda uma questão mais ampla que não interessa a Cavell por ser abstrata. Os escritos de Cavell sobre arte são dirigidos e sustentados por um encontro com obras concretas: composições musicais, óperas, peças de teatro, programas de televisão, e filmes. Neste sentido, *The World Viewed* pode ser visto, não como uma base teórica para o seu trabalho posterior sobre as comédias de recasamento (CAVELL, 1981) e o melodrama da mulher desconhecida (CAVELL, 1996), mas simplesmente como um livro que contém reflexões que vêm elas próprias da experiência de certos filmes e da resposta a eles. São estas experiências e respostas que levam Cavell a focar-se na fotografia e na realidade. Cavell não pretende apresentar uma definição abrangente do cinema. Isto é tornado explícito quando responde às objeções de Alexander Sesonke num capítulo acrescentado a *The World Viewed*. Sesonke propõe os *cartoons* como contraexemplo e desafio à perspectiva de Cavell. Como é usual em Cavell, ele pensa e volta a pensar e o leitor segue as suas tentativas e reconsiderações. William Desmond escreve que o seu pensamento está “em movimento, e move-se mais por perplexidade e questionamento do que por chegar a afirmações assertivas” (2003, p. 143, trad. minha), o oposto da forma de filosofar de Carroll. A sua primeira resposta a Sesonke é negar que os desenhos animados sejam filmes (CAVELL, 1979, p. 168), mas mais tarde ele argumenta que alguns dos termos que ele usa (um mundo projetado, por exemplo) podem ser iluminadores quando aplicados aos desenhos animados. Ele expande as suas observações noutras direções que nos permitem olhar para obras animadas como *Planeta Selvagem* (*La planète sauvage*, 1973) como

filmes.

De modo semelhante, quando Carroll explica que não é um essencialista grego, acrescentando que contemplar as suas condições para as imagens em movimento não conduz a um entendimento profundo sobre elas, isso só é verdade se tomarmos as condições da sua definição como completamente abstratas. Se as tentarmos perceber recorrendo a casos concretos, estas condições levantam questões que invariavelmente resultam num determinado entendimento sobre a arte cinematográfica—o que não é surpreendente, dado que a definição de Carroll não é essencialista, mas é ontológica. Talvez seja por isso que a única discordância aberta e publicada entre Carroll e Cavell esteja no modo de pensar a fotografia. Carroll defende que as fotografias documentam, mas que podem ser usadas para outros fins além da documentação (1996, p. 46-48). Ele propõe que os planos filmados de um filme retratam de três maneiras distintas. Eles são *retratos físicos*—um plano de Gary Cooper em *O Galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936) de Frank Capra retrata fisicamente o ator. Eles também são *retratos categoriais*—Gary Cooper pertence a categorias como ser humano, masculino, e cidadão dos Estados Unidos da América. Eles são também *retratos nominais*—os planos de Gary Cooper no filme de Frank Capra retratam nominalmente o sr. Deeds. Aquilo que Cavell diz não contradiz esta proposta de Carroll. Para o primeiro, não há uma *identidade* entre o que está no ecrã e o que foi fotografado, mas uma *semelhança (baseada numa ligação factual)* que, no contexto de um filme de ficção, também tem uma camada nominal. As fotografias em movimento são um fantasma do que estava à frente da câmara. As imagens *tornam presente*, mas esta presença é também outra coisa—uma *projeção*, precisamente.

Conjugar as contribuições de Carroll e Cavell é valioso, mas isso não implica negar as diferenças entre as suas ideias. Elas devem ser reconhecidas, mas, no limite, podem ser pensadas como complementares. Esta complementaridade conjugada resulta num pensamento mais abrangente da arte do cinema. A definição restrita de Carroll de *meio artístico* espelha a definição restrita de Cavell de *filme*, entendido como uma *obra da arte*

*cinematográfica*. Carroll tem um conceito circunscrito de meio artístico que basicamente cobre apenas os materiais físicos. Cavell amplia o que conta como meio artístico e engloba usos como técnicas e formas como gêneros, por exemplo. O oposto é verdadeiro na discussão do que conta como filme. Carroll aborda o filme a partir de uma abordagem teórica e considera *o que podemos chamar de filme*. Cavell opta por uma perspectiva quotidiana e observa *o que costumamos chamar de filme*. Daí a sua visão do cinema como uma arte tradicional e não moderna, o que não significa que ele pensa que o cinema moderno e de vanguarda não são interessantes, como as suas observações sobre Eisenstein e um ensaio mais tardio sobre *Eu Vos Saúdo, Maria* (“*Je vous salue, Marie*”, 1985) explicitam (CAVELL, 1979, p. 217 e 2005, p. 175-181). De igual modo, Carroll não está desinteressado nem se opõe à interpretação e à apreciação (1998 e 2008), mas a sua abordagem fragmentada leva-o a tratá-los separadamente.

No final de um ensaio que discute e disputa a especificidade dos meios nas artes, Carroll defende que as considerações sobre estilos cinematográficos são preferíveis às considerações sobre o meio cinemático (1996, p. 36, n. 13). Cavell também está mais interessado no estilo particular de certos filmes, no seu carácter singular, mas ele diria que o estilo e o meio cinemáticos são inseparáveis. Falar sobre um estilo é falar sobre a forma como uma variedade de meios são trabalhados e como a obra de arte (re)cria esses meios. Um desses meios—por exemplo, um novo conjunto de modos de fazer, o que Cavell chama de *automatismos*—pode ser mais saliente e persuadir-nos de como é central num determinado filme. Como um novo membro dos gêneros teóricos que Cavell investigou no cinema americano, cabe a todos os filmes descobrir novos meios e contribuir para a revisão do que pensamos que um filme e o cinema são.

## **5 Mobilização, mobilidade, movimento**

Carroll insiste que a aplicação do adjetivo “cinemático” a filmes é vaga porque se baseia em preferências e adquire um sentido avaliativo. Esta

utilização pode salientar e valorizar a rutura da montagem, a expressividade plástica da imagem, o registo de uma performance, entre outros aspetos. Neste sentido, um filme não é mais cinematográfico do que outro, mas podemos acrescentar que é certamente cinematográfico de uma forma diferente. Talvez seja essa a pergunta a fazer perante um filme: de que forma é cinematográfico? O mesmo é perguntar: que cinema propõe tal filme?

A filosofia do cinema de Cavell reflete profundamente sobre os filmes colocando esta questão, assumindo-a como ponto de partida para pensar aquilo que o cinema é através daquilo que o cinema tem sido. Tomemos como exemplo *Pursuits of Happiness*, o livro que o filósofo escreveu sobre aquilo a que ele chama as comédias do recasamento, um sub-género da *screwball comedy* no qual um casal se educa mutuamente, procurando a igualdade, de modo a encontrar o sentido de uma vida em comum. Tal como no livro seguinte, *Contesting Tears* (dedicado a outro sub-género, o melodrama da mulher desconhecida) e em *Cities of Words* (que emparelha leituras de obras de filósofos com interpretações de filmes) (2004), *Pursuits of Happiness* estrutura-se em volta da análise crítica de algumas obras cinematográficas. Concentremo-nos no texto sobre o primeiro filme que o filósofo descreve como uma comédia do recasamento. Perto do final desse ensaio dedicado a *As Três Noites de Eva* (*The Lady Eve*, 1941) de Preston Sturges, Cavell devota a sua atenção à cena em que a vigarista Jean Harrington (Barbara Stanwyck) se cruza pela primeira vez com o endinheirado Charles Poncefort Pike (Henry Ford). No início da cena, Charles vê-se assaltado pelos olhares das mulheres que o circundam no restaurante. Depois é olhado por Jean, à medida que as pretendentes vão chamando a atenção de Charles e tentando a sua sorte.

Cavell nota que esta cena é uma ousada declaração da consciência que o filme tem de si mesmo. Nestes momentos, o filme mobiliza o olhar do espectador através das suas imagens fotográficas e mostra a mobilidade de pontos de vista de plano para plano, investigando esse processo de mobilização e esse olhar móvel. Esta auto-reflexividade surge através “da identificação virtual das imagens vistas no ecrã com as imagens vistas num espelho” (CAVELL, 1981, p.

66, trad. minha). Eis o que o filósofo diz especificamente sobre esta cena:

Uma compreensão plausível da nossa visão enquanto Jean segura o seu espelho de mão para a natureza—ou para a sociedade—e olha disfarçadamente para o que está atrás dela é que nós estamos a olhar através do visor de uma câmara. Nesse caso, o filme afirma que os objetos que ele nos apresenta têm a mesma realidade física independente que os objetos refletidos num espelho, ou seja, uma completa realidade física independente. A sua independência psicológica é uma outra questão, no entanto, dado que Jean é mostrada a criar a sua vida interior para nós [...]. (CAVELL, 1981, p. 66, trad. minha)

A menção à independência dos objetos em relação às imagens de um filme projetado ou de um espelho é, antes de mais, uma forma de falar de duas características dessas imagens que não são criadas de raiz, não são representações, mas são geradas por um dispositivo, são projeções. A primeira é a relação causal que liga determinado equipamento (uma câmara ou um espelho) aos objetos que estão diante dele e que esse equipamento torna numa imagem. A segunda é a dimensão automática desse processo, isto é, a imagem surge de uma combinação de elementos (a lente, o diafragma, e os outros mecanismos internos de uma câmara, ou o vidro e camada metálica de um espelho) em que cada elemento já está no seu lugar determinado, de modo que o equipamento possa agir por si depois de colocado e acionado (no caso da câmara) ou destapado (no caso do espelho).

Para além disto, Cavell fala da realidade física dos objetos como algo completo. Mais do que a independência dos objetos, o que estas imagens não podem deixar de sublinhar é a existência particular desses objetos fora da imagem, exatamente devido à relação causal entre equipamento e objeto e ao automatismo do processo. A insistência no termo *objeto* para designar pessoas, cadeiras, candeeiros, copos, talheres, e tudo o mais que a câmara e o espelho captam, é reveladora desta leitura. O cinema torna-se num meio privilegiado para pensar sobre o conceito filosófico de objeto, aquilo que é exterior ao sujeito e à sua mente. O filósofo acaba assim por repensar uma das ideias-chave de *The World Viewed*: a de que os objetos projetados no ecrã são reais, sem que

no entanto existam agora ou aqui, no momento da projeção. É por causa desta separação irremediável que Cavell fala do cinema como algo que nos oferece uma imagem em movimento do ceticismo, que para Cavell não é a impossibilidade do conhecimento, mas simplesmente a dificuldade que envolve a procura do conhecimento.

Narradora e cineasta, Jean descobre nas imagens do espelho um mundo completo do qual ela está ausente, como se ela estivesse a assombrar esse mundo de fora. As imagens do espelho são, assim, análogas às imagens do cinema. No entanto, como se vê depois quando passa uma rasteira a Charles, ela sabe e aceita que apesar da descontinuidade espacial, mas não temporal, o mundo no espelho é na verdade o mesmo mundo que ela habita.

### **Conclusão: Do cinético ao cinemático**

Filósofos contemporâneos como Carroll e Berys Gaut têm optado por substituir *cinema* por *imagem em movimento* ou *arte cinemática*, procurando assim alargar o âmbito do que entendemos por cinema. Mas em vez de alargar, o que este gesto faz é meramente desvendar o grande território das imagens cinemáticas que precedem a invenção do cinetoscópio de Thomas Edison ou do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Em *The Virtual Life of Film*, Rodowick reflete sobre a novidade do cinema digital e sobre o papel da teoria nesta reflexão. Ele aborda este problema sem considerar o aparecimento destas novas imagens como uma rutura, mas como um desenvolvimento. O cinema digital é *virtualmente* fotográfico e mesmo quando não se baseia na causalidade fotográfica (de alguma coisa ter estado em frente da câmara, como causa, e haver uma imagem filmada dessa coisa posteriormente projetada, como efeito), a sua virtualidade pretende quase sempre tornar-se concreta, inserida num mundo. Para além disso, as imagens digitais apoiam-se em diversos automatismos particulares—que as definem também como simulações. Podemos dizer que o princípio das imagens digitais como o das imagens analógicas é ainda o da animação e o seu produto é um mundo animado, um

conjunto de eventos visuais e óticos.

Enfrentando sem rodeios a questão da “essência do cinemático”, Cavell confessa a sua ignorância quanto às razões das disputas e opções em volta desta questão, mas diz também que pensa “que não é *uma* questão” (1979, p. 73, trad. minha). Por isso, talvez a mais estimulante forma de considerar o conceito de cinemático seja a partir da sua abertura. Esta é também a melhor forma de sermos fiéis à promessa de movimento, fluidez, e vida que o anima. Encontramos precisamente em Eisenstein, que pode parecer ter cristalizado o cinemático associando-o à montagem, este entendimento: o cinema não tem elementos construtores, mas *células vivas* (1994, p. 158). As imagens do cinema não têm necessariamente de ser em movimento, mas carregam consigo a possibilidade do movimento. O cinemático introduz assim um sentido instável, de *imprevisto*. É neste sentido que Alain Badiou fala da impureza que faz do cinema o que ele é, dificultando o trabalho de quem o quer situar e encerrar, unindo o movimento ao repouso, o esquecimento à reminiscência (2004, p. 88).

“Não há imagem, só há imagens. E uma certa maneira de montar as imagens: havendo duas há sempre uma terceira. É o fundamento da aritmética, é o fundamento do cinema.” (citado em OLIVEIRA, 1999, p. 100-101). Estas palavras de Jean-Luc Godard vão ao coração da *orgânica do cinema*. O movimento que o cinema põe em marcha não é o que a cinética explica, mas o que a cinemática deixa por explicar. A obra cinemática pode ser vista como uma sucessão de instantâneos colocados de modo equidistante e movidos por um mecanismo como Gilles Deleuze descreve no início do seu livro dedicado à imagem-movimento (2004, p. 13-27). Do ponto de vista do processo fotográfico, o instantâneo contrasta com a fotografia de longa exposição (ver DUVE, 1978 p. 113-125). Deleuze não fala apenas de instantâneos, de “instantes quaisquer” (2004, p. 19-20), mas da serialidade das imagens do cinema. Em relação a esta característica, as frases de László Moholy-Nagy sobre séries fotográficas aplicam-se claramente a qualquer série de imagens:

Não há forma mais surpreendente, ainda que na sua naturalidade e sequência orgânicas, e mais simples do que a

série fotográfica. Este é o culminar lógico da fotografia—a visão em movimento. [...] Aqui, a imagem perde a sua identidade separada e torna-se parte de um detalhe da montagem; torna-se num elemento estrutural do todo relacionado que é a coisa em si. (2007, p. 83, trad. minha)

A imagem fixa faz parte do código genético, ou genealogia histórica, da imagem em movimento. É por esta razão que a experiência cinemática não pode deixar de criar o espectador pensativo que Raymond Bellour descreve, um espectador que fixa as imagens do filme, memorizando-as ou escrutinado-as. O cinema digital e a circulação das suas imagens, que coincidem no suporte, intensificou este prazer na paragem e no fragmento (MULVEY, 2003, p. 88). *La jetée* (1962), o foto-romance de Chris Marker, é um dos exemplos mais estudados sobre esta relação entre as imagens fixas e as imagens em movimento, a fotografia e o cinema. O protagonista tenta lembrar-se de onde e de quando vem a imagem de uma mulher que ocupa a sua memória. O filme estabelece um movimento feito de paralisias. É como se em vez de faltar o movimento, o movimento estivesse aprisionado, bloqueado, por falta da recordação de quem se tenta lembrar. A impressão de movimento acontece apenas uma vez, quando os olhos da mulher se abrem ao acordar. Como Bellour escreve, é “a única vibração num mundo completamente gelado” (1987, p. 9, trad. minha). Seguindo-o quando ele segue Peter Wollen, mas rescrevendo o que ambos dizem, podemos dizer que não é o simples movimento que caracteriza o cinemático, mas o movimento no tempo e o movimento como tempo, a mudança que se inscreve no tempo, a mudança que permite a experiência do tempo—algo sempre por definir.

## REFERÊNCIAS

BADIOU, A. *Handbook of Inaesthetics*. Tradução por Alberto Toscano. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2004.

BELLOUR, R. The Pensive Spectator. Tradução por Lynne Kirby. *Wide Angle*, vol. 9, n. 1, 1987, p. 6-10.

BENJAMIN, W. *A Modernidade*. Tradução por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BRESSON, R. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Tradução por Pedro Mexia. Porto: Porto Editora, 2000.

CARROLL, N. *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. Engaging Critics. *Film Studies: An International Review*, Cantuária, n. 8, 2006, p. 161-169.

\_\_\_\_\_. *On Criticism*. Londres: Routledge, 2008a.

\_\_\_\_\_. *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell, 2008b.

CAVELL, S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Ed. aumentada. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

\_\_\_\_\_. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Must We Say What We Mean?: A Book of Essays*. 2.<sup>a</sup> ed. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cavell on Film*. Edição por William Rothman. Albany: State University of New York Press, 2005.

DELEUZE, G. *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. 2.<sup>o</sup> ed. Tradução por Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DESMOND, W. A Second Primavera: Cavell, German Philosophy, and Romanticism. In: *Stanley Cavell*. Edição por Richard Eldridge. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003, p. 143-171.

DUVE, Thierry de Duve, Time Exposure and the Snapshot: The Photograph as Paradox. *October*, Cambridge, MA, n. 5, 1978, p. 113-125.

EISENSTEIN, Sergei M. O princípio cinematográfico e o ideograma. Tradução por Heloysa de Lima Dantas. In: *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Organização por Haroldo de Campos. São Paulo: Edusp, 1994, p. 149-166.

GAUT, B. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

- LEVINSON, J. *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- LIVINGSTON, P. *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.
- MOHOLY-NAGY, L. Image Sequences/Series. In: *The Cinematic*. Edição por David Company. Londres e Cambridge, MA: Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2007, p. 83.
- MULHALL, S. *On Film*. 2.<sup>a</sup> ed. Londres: Routledge, 2008.
- MULVEY, L. Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing. In: *Saving the Image: Art after Film*. Edição por Pavel Büchler e Tanya Leighton. Glasgow e Manchester: Centre for Contemporary Arts e MMU, 2003, p. 78-99.
- OLIVEIRA, L. M. (org.). *Jean-Luc Godard 1985-1999*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999.
- PERKINS, V. F. *Film As Film: Understanding and Judging Movies*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 1993.
- RODOWICK, D. N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
- SMITH, M. My Dinner with Noël; or, Can We Forget the Medium? *Film Studies: An International Review*, Cantuária, n. 8, 2006, p. 140-148.
- WITTGENSTEIN, L. *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*. Tradução por M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- WOLLHEIM, R. *Painting as an Art*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- FILMES**
- Amores da Rainha Elizabeth, Os (Les Amours de la reine Élisabeth). Direção de Louis Mercanton e Henri Desfontaines. Le Film d'Art. França: 1912.
- Encouraçado Potemkin, O (Bronenosets Potyomkin). Direção de Serguei Eisenstein. Goskino/Mosfilm. URSS: 1925.
- Galante Mr. Deeds, O (Mr. Deeds Goes to Town). Direção de Frank Capra. Columbia Pictures. EUA: 1936.
- Jetée, La (1962). Direção de Chris Marker. Argos Films. França: 1962.

Meu Jantar com André, O (My Dinner with André). Direção de Louis Malle. The André Company/Saga Productions. EUA: 1981.

Persian Series #1. Direção de Stan Brakhage. Brakhage. EUA: 1999.

Planeta Selvagem (La planète sauvage). Direção de René Laloux. Les Films Armorial/INA/Krátký Film Praha. Checoslováquia/França: 1973.

State & Main (State and Main). Direção de David Mamet. El Dorado Pictures/Filmtown Entertainment/Green-Renzi. EUA/França: 2000.

Três Noites de Eva, As (The Lady Eve). Direção de Preston Sturges. Paramount Pictures. EUA: 1941.