

Diálogo entre a filosofia e o cinema

Jorge Miranda de Almeida

Introdução

Este ensaio é um esforço em direção do recente e fecundo diálogo entre o cinema e a filosofia mesmo no interior da constante denúncia da morte da filosofia e da morte do cinema na atual conjuntura, onde as produções culturais são homogeneizadas e colocadas geralmente a serviço dos bens de consumo de massa e do controle sócio-econômico-cultural. Se, por um lado, tem-se a indústria do cinema voltada para a mediocridade, para a escrotinização e para a instrumentalização das mentes, por outro tem-se a própria realidade que dá-se a si mesma como matéria e como material para ser refletido e problematizado. É essa a tarefa que cabe no diálogo entre filosofia e cinema e que se pretende enveredar.

A primeira questão é evidenciar a influência da produção direta e pseudonímica de Kierkegaard para com uma determinada maneira de se fazer cinema por meio dos seus discípulos cinematográficos, literários e filosóficos. A perspectiva adotada pelo filósofo dinamarquês de filosofar a partir de metáforas, paradoxos, pseudonímia, descontinuidade, denominada de comunicação indireta, quebra com a lógica do rigor conceitual e introduz na filosofia o que é próprio do cinema, uma relação direta entre o leitor e a obra (um texto de filosofia, um filme, uma poesia). A partir da análise da estrutura do seu pensamento, da polifonia dos seus personagens e pseudônimos, e da crítica realizada à filosofia em sua forma padrão, o filósofo nórdico abre caminhos para que a filosofia da existência mediante a angústia, o desespero, o salto, a melancolia, a finitude, a decisão, o ser em situação, a mística, a relação, a construção de si mesmo nos estádios diante da vida ou a danação de si

como recusa ao tornar-se si mesmo, ofereça a si mesma, como tema e temática ao cinema e, em contrapartida, o cinema possa dar-se a si mesmo como provocação ao leitor-telespectador. Nas duas artes, supera-se a representação do real e da realidade. O real não se deixa aprisionar em conceitos, muito menos em imagens.

A provocação que o cinema desperta no leitor-telespectador do filme equivale ao espanto e à admiração, condições fundamentais do pensar filosófico, estabelecidos por Platão e Aristóteles. Provocar equivale, então, à produção de saber e de sentidos, muito mais do que à reprodução da realidade ou do real projetada *em e nas* imagens. O cinema enquanto construto de olhares e de emoções, mas também de lógica rigorosa e de xadrez existencial potencializa o leitor-telespectador a criar suas próprias teorias e convicções. O movimento proporcionado mediante a projeção das cenas, do cenário, do diálogo, da temática, dos atores, da música, compõem certamente uma sinfonia para que o leitor-telespectador possa sintetizar as emoções e a razão, o real e o imaginário, o espírito mais ascético com a carne mais suada e crua, o dizível e o risível se cruzam e entrecruzam com o indizível e com o místico. O olhar é o *logos* filosófico!

O objetivo consiste em evidenciar que o cinema, muito mais do que entretenimento, é lugar privilegiado do pensamento, da reflexão e, conseqüentemente, uma ponte fecunda com a filosofia, conforme indica indiretamente Heidegger na obra *O princípio de razão*: “a vista (*sicht*) não está à altura da penetração do olhar (*Einblick*). O pensamento de apreender com o olhar aquilo que se ouve... o pensamento é uma apreensão-pelo-ouvido que apreende pelo olhar. Dito de outro modo: pensar é escutar e ver” (Heidegger, 1991: 85-87). É nessa perspectiva que caminham também Federico Fellini quando tenciona: “o cinema é a arte em que o homem se reconhece da maneira mais imediata: um espelho no qual deveríamos ter a coragem para descobrir nossa alma” (Fellini apud Sganzerla, 2001: 27) e Alain Resnais quando afirma: “o filme é uma tentativa ainda grosseira e primária de aproximar-nos da complexidade do pensamento, do seu mecanismo” (Resnais apud Sganzerla, 2001: 27).

Se é sensata a tese de Karl Marx que a raiz de toda a arte é o homem, é pertinente afirmar que toda a produção kierkegaardiana tem o homem como foco central. Por outro lado, Merleau-Ponty (2006) acentua que existe na existência humana um princípio de indeterminação, que chamaremos de ambiguidade e que Kierkegaard denomina inconclusividade, que relacionada com o homem ocupa o lugar privilegiado do fazer filosofia no início do século XXI. O cinema e a filosofia debruçam sobre o sentido ou o não sentido do ser no mundo e os filmes tratam direta ou indiretamente dessa relação, dessa configuração, dessa forma de constituir-se e compreender-se.

A filosofia da existência iniciada por Kierkegaard dilacera o homem e, como Nietzsche, o expõe às contingências que denunciam os limites e as falsas

pretensões das filosofias de sistemas que pretendem abarcar a totalidade através de definições conceituais, não conseguindo explicar coerentemente o movimento que é o eixo norteador da filosofia da existência e do cinema, isto é, o deixar de ser para tornar-se que não acontece no interior de uma tríade dialética em que opera a necessidade lógica, mas num lance de ousadia e coragem, condensados na vontade que, em última instância, concretiza ou não a liberdade do agente. O pensador nórdico é enfático quando afirma que um sistema lógico é possível, mas não é possível um sistema da existência.

A filosofia da existência é uma filosofia engajada. Como questionou Paul Ricoeur ao se perguntar se era possível fazer filosofia depois de Kierkegaard. Nossa hipótese é que não é possível fazer filosofia nos moldes tradicionais, pois ela foi transformada filosofia em hermetismo, erudição e reprodução de teorias, teses e sistemas. Para ser filosofia ela precisa envolver-se incondicionalmente nos dramas da existência. Kierkegaard antes de Sartre desenvolveu uma nova possibilidade de filosofar, conforme explicita: “apenas se tem presente que filosofar não significa tecer discursos fantásticos a seres fantásticos, mas que se fala a existentes” (Kierkegaard, 1993: 323).

Assim, esse artigo é composto de duas partes. Na primeira discorre sobre a impossibilidade de se fazer filosofia pura e propõe o cinema como lugar por excelência onde se pode e se deve filosofar ou pelo menos dialogar profundamente com a filosofia. A segunda, intitulada *O pensamento-imagem e a imagem-pensamento* estabelece um diálogo entre Kierkegaard e Deleuze no que diz respeito ao movimento e à imagem, o que poder-se-ia afirmar também entre o homem e suas múltiplas possibilidades de realizar-se e o devir para que estabeleça como singularidade.

Da impossibilidade da filosofia pura e o cinema em diálogo com a filosofia

A filosofia em sua trajetória ocidental foi concebida de Parmênides até Hegel como identificação do pensamento e do ser. Ser é pensar e pensar é ser. No interior desse círculo não havia condições para que a filosofia se abrisse a outros horizontes que extrapolassem o âmbito da razão, pois era esta em última instância que legitimava o fundamento do ser e da realidade. Era a razão que definia a essência do ser ou pelo menos era o crivo para a definição. O que não se levava em consideração era justamente o movimento que os filósofos concebiam como condição do acontecer e da efetivação do ser e que era arquitetado como um pressuposto a unir realidades diversas e não o efetivo do ser em si. Dessa forma, a probabilidade do ser não coincidia necessariamente com a realidade efetiva, por isso, o que os filósofos afirmavam como real, no fundo era apenas uma possibilidade ou uma hipótese reunida em uma definição conceitual do ser ideal, mas não a essência efetiva do ser real, do existente no interior da existência.

Seguramente o autor de *O conceito de angústia* foi um dos filósofos que mais questionou a pretensão da razão em conhecer os fundamentos últimos do ser e da realidade. Ele admitia que “as esferas que propriamente são de alcance do pensamento puro são o elemento lógico, a natureza e a história. Neste horizonte domina a necessidade, e, portanto, tem validade a mediação” (Kierkegaard, 2001, v. V: 42). Mas, é um contrassenso pretender atingir o indizível, como postulou Wittgenstein ao estabelecer os limites da linguagem entre o que pode ser dito e o que apenas pode ser mostrado; na primeira situação prevalece o domínio da matéria, no segundo o da ética, da estética e do místico.

A uma visão objetiva e pretensamente neutra, se propõe uma visão subjetiva e apaixonada, pois é preciso paixão para penetrar até à medula os paradoxos que o ser humano encontra ao longo de sua jornada existencial. Kierkegaard defendia que a razão tem legitimidade no que diz respeito ao mundo físico e material, mas ela não tem condições de definir o que extrapola o universo material, porque para tanto ela precisaria ser onisciente. Na obra *Post-Scriptum conclusivo não científico às migalhas filosóficas* (1846) estabelece que a razão só pode atingir a essência enquanto paradoxo, ou seja, como limite, como salto. Tese que é retomada por Heidegger em *Der Satz vom Grund* (1957) – *O princípio de razão* quando afirma que a filosofia para continuar a ter legitimidade precisa superar o círculo que a mantinha prisioneira de um modo de pensar e conceber o ser, ao analisar, nas 13 seções que compõem a obra, o fundamento e o sem-fundo, estabelece o salto como limite do pensar. É por isso que a filosofia proposta por Kierkegaard assume uma dimensão radical na ótica de Merleau-Ponty ao afirmar:

Uma filosofia torna-se transcendental, quer dizer, radical, não se instalando na consciência absoluta sem mencionar os passos que conduzem a ela, mas considerando-se a si mesma como um problema, não postulando a explicação total do saber, mas reconhecendo esta *pretensão* da razão como o problema filosófico fundamental (Merleau-Ponty, 2006: 98).

Ao colocar a razão como problema e como incapaz de chegar à essência do ser e da realidade, Kierkegaard e os seus discípulos estabelecem as bases para uma aproximação entre a filosofia e o cinema, pois, se o conceito é impotente para demonstrar o estar-sendo do movimento, do ser e da dinamicidade da realidade, o cinema, mediante a imagem como símbolo, captura muito bem esse processo através da inteligibilidade do olhar que na dinâmica do simbólico extrapola os signos para conferir ao leitor-telespectador referências da intimidade que emergem dos subsolos do subterrâneo para a claridade da consciência.

A distância que a filosofia manteve em relação ao cinema não se prende justamente porque o cinema parte fundamentalmente do olhar para captar a emo-

ção, as contradições, as diferenças, as cores, o movimento, o indizível, o corpo, enquanto a filosofia manteve-se na definição conceitual sem relacionar-se com essas dimensões? A pretensa diferença entre mundo sensível e inteligível não está presente na desvalorização do cinema em relação à filosofia? Mas, o que dizer da tese aristotélica presente na abertura da *Metafísica* quando afirma “a vista é o que nos faz adquirir mais conhecimentos, nos faz descobrir mais diferenças”? Por que o olhar foi banido do cenário filosófico durante tanto tempo? Aauto Novaes fornece uma pista valorosa:

(...) o esquecimento dos sentidos funda, pois, um método e um saber: da paixão da diferença à indiferença pelas paixões há um longo percurso, que jamais pode ser abarcado inteiramente. Estabelece-se assim, “de uma vez por todas”, um princípio: pensar é pôr-se a distância. Entre a ordem empírica e a reflexão há um abismo de recusa (Novaes, 1988: 11).

Kierkegaard propõe, por meio dos pseudônimos e da dialética da comunicação direta e indireta, a superação do abismo entre os sentidos e a razão e permite uma compreensão da imagem a partir das categorias da repetição e da reduplicação. Reduplicar é a categoria chave da ética-segunda, pois significa a coerência entre o pensar e o fazer, mas também é a aplicação do olhar sobre o ver; dito de outra forma, o olhar é a ruminação do ver, o olhar do existente é uma experiência alongada no tempo e no espaço, personifica a eternidade no presente, o ver é algo imediato e sem consistência para com o que é profundo e decisivo; o olhar é a contemplação do sentido, é em seu interior que se constrói a aposta e o salto, o ver é transitório e incapaz de proporcionar conteúdo para o que é decisivo na existência.

Seria possível compreender a imagem cinematográfica no interior da reduplicação? Seria sensato afirmar a possibilidade do pensamento kierkegaardiano recuperar a importância da imagem no cenário filosófico, e no interior da imagem-diálogo entre leitor e obra, constituir e construir um sentido a partir do referencial do próprio leitor? A primeira condição que permite aproximar imagem e reduplicação em Kierkegaard encontra eco no próprio filósofo, pois ele repetidamente afirma que escreve para o indivíduo singular e o cinema atinge diretamente o indivíduo em sua singularidade através do envolvimento de todos os sentidos e de tudo o que o constitui em uma determinada situação, a emoção de uma cena não atinge a todos presentes na seção cinematográfica da mesma maneira e na mesma intensidade.

É o leitor quem dá vida ao pseudônimo, é o leitor quem dá vida à obra, do contrário é apenas um livro morto numa estante. Os pseudônimos oferecem a si mesmo como imagens. É o leitor quem constrói, molda a imagem conforme sua visão de mundo formulada nos estádios da existência. A proposta é recuperar os

sentidos, é introduzir a razão no interior da existência, proporcionando o homem inteiro a tarefa de pensar e não reduzindo-o à hidrocefalia e à esterilização da razão instrumental. Pensa-se também, parafraseando Miguel de Unamuno, com o tutano dos ossos, com as entranhas, com a vida.

Gilles Deleuze na entrevista a Gilbert Cabasso e Fabrice Revault para o *Cahier du Cinéma*, em comemoração ao centenário do cinema, no número 334, afirma que os filósofos se ocuparam pouco do cinema porque “eles estão demasiado ocupados em realizar por si só uma tarefa análoga à do cinema; eles querem por o movimento no pensamento, como o cinema o põe na imagem” (Deleuze, 1992: 75). Esta crítica também é desenvolvida abundantemente por Kierkegaard, quando desenvolve no *Post-scriptum conclusivo*, no *Conceito de angústia* e nas *Migalhas filosóficas* a crítica a Hegel, aos neohegelianos e aos professores de filosofia quando pretendem demonstrar conceitualmente o movimento, pois o movimento é uma transcendência que não tem lugar na lógica. Na lógica, nenhum movimento poderá devir porque, em lógica, tudo que é lógico, simplesmente “é”, ou seja,

(...) todo movimento (se, por um instante, quisermos servir-nos desta palavra) será um movimento imanente, vale dizer: não será movimento – e disso nos convencemos facilmente se retivermos que o conceito de movimento é, em si mesmo, uma transcendência que não tem lugar na lógica (Kierkegaard, 1980: IV C 96).

A importância de Kierkegaard para o cinema contemporâneo precisa ser melhor investigada. Os temas presentes na obra do pensador dinamarquês são abundantemente utilizados pelos diretores mais renomados das últimas décadas; os estádios da existência estético, ético e religioso, os conflitos existenciais, a carga dramática dos respectivos atores dos estádios e os respectivos sujeitos servem de inspiração para grandes roteiros como *O sétimo selo*, *Persona*, a *trilogia do silêncio*, *O quarto verde*, *Ondas do destino*, *A festa de Babete*, *O sacrifício*, *Nostalgia*, *Asas do desejo*, *Ordet*, *Gertrud*, e *Uns e outros*. Os pseudônimos kierkegaardianos são personagens que descrevem as possibilidades da condição humana em toda a sua condição e contradição e estão presentes nos mais extraordinários filmes de Bergman, Tarkovski, Lars Von Trier, André Resnais e Godard. Os rostos, as vozes, o ser em situação, a angústia, o desespero, o vazio, a ironia, a tensão, a batalha, a inquietação, a aposta, a melancolia, o paradoxo, Deus, o tempo, o silêncio como linguagem e transcendência, a comunicação indireta como método terapêutico e pedagógico, a verdade existencial e subjetiva, o amor como resignação e doação infinita, são temas eminentemente kierkegaardianos, são temas presentes em muito dos filmes dos diretores citados.

Gilles Deleuze na obra *Diferença e repetição* ao relacionar Kierkegaard e Nietzsche com o teatro, de certa forma, também os relaciona com o cinema. A maneira

nova com que Deleuze afirma que os filósofos constroem uma nova filosofia, retira a atividade filosófica da aridez conceitual e a introduz na dinamicidade do movimento, do diálogo íntimo entre a tela e o leitor-telespectador, fazendo da imagem um espelho que fornece matéria prima para a atividade reflexiva e existencial. Nesse sentido, Deleuze afirma:

(...) é neste sentido que alguma coisa de completamente novo começa com Kierkegaard e Nietzsche. Eles já não refletem sobre o teatro à maneira hegeliana. Nem mesmo fazem um teatro filosófico. Eles inventam, na filosofia, um incrível equivalente do teatro, fundando, desta maneira, este teatro do futuro e, ao mesmo tempo, uma nova filosofia (Deleuze, 1988: 32).

Com eles, começa um novo movimento, capaz de “comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos diretos, de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito” (Deleuze, 1988: 32).

Da leitura dessa obra, é possível colocar como suspeita a pergunta: seria Kierkegaard um autor cinematográfico? A pergunta só tem nexo se for colocada no interior do contexto da ironia kierkegaardiana, por dois fatores básicos: primeiro, Kierkegaard é anterior à invenção do cinema pelos irmãos Lumière, nesse sentido ele não é um autor-diretor cinematográfico, pois está limitado pela questão temporal. Desse contexto surge a questão: é pertinente considerá-lo autor cinematográfico antes da criação do cinema propriamente dito? Qual é a questão que está dentro da questão se Kierkegaard seria um autor cinematográfico? Parece que, aqui, é permitido como chave de leitura, entender a filosofia como provocação, como superação da rigidez e da precisão conceitual tão defendida na academia brasileira, tão centrada nos discursos acadêmicos que perde o essencial da própria atividade, que é brincar, que é ter prazer na busca do sentido.

A segunda condição para entender Kierkegaard como autor cinematográfico, é entender o cinema na perspectiva de comunicação indireta¹, isto é, como ocasião para que o leitor do filme possa ler nas linhas e entrelinhas do plano, do ângulo, da cor, do movimento, do som, das variações do tempo, o que está explícito e o que propositadamente está escondido, possibilitando ao leitor-telespectador o exercício mental para descobrir o sentido quando é possível através da razão e o que está oculto, mas que só se deixa apreender – quando muito – na apreensão do olhar, e olhar é trilhar um caminho que direta ou indiretamente conduz a um sentido interior e à interiorização do sentido. Novamente é preciso assumir o risco e a contradição: o cinema não é representação da realidade, é a condição para a transformação da realidade; se não se apresenta como linguagem, assume

a si mesmo como comunicação e como comunicação também coloca um limite à linguagem, é possível outros modos, outras formas e talvez, mais consistentes e convincentes que a linguagem: a própria comunicação.

Depois dessa digressão direta para atender possíveis espíritos objetivos e prisioneiros da rigidez da precisão conceitual, é preciso salientar que toda a produção de Kierkegaard foi uma árdua tentativa de superar a estratificação conceitual, não que o conceito não seja importante em Kierkegaard, mas, é insuficiente para descrever o movimento, o concretizar da possibilidade e esse limite é superado na imagem-tempo do cinema, pelo menos, entendendo o cinema como comunicação indireta, como engano maiêutico, uma vez que a arte da comunicação indireta consiste essencialmente em enganar para que o leitor possa encontrar seus próprios passos, construir sua própria imagem, parir a si mesmo.

No interior desse contexto, a resposta é positiva. Kierkegaard é um autor-diretor cinematográfico, porém, também é negativa. Ele não é, porque a arte afasta o homem do encontro consigo mesmo, a arte é perigosa; ele não é porque não estudou cinema, não fez especialização em roteiro, direção, figurino, efeitos especiais, etc. Nesse artigo, limito a desenvolver apenas a resposta, no sentido afirmativo. No primeiro sentido, ele é um autor cinematográfico, um grande roteirista, como atestam os seus filhos cinematográficos Dreyer, Bergman, Lars Von Trier, Win Wenders, Tarkovski, André Resnais, Kurosawa, Fellini, Trauffaut, Bresson e Godard².

A temática desses diretores é coincidentemente ou não, a mesma que Kierkegaard desenvolve a partir do drama, do *pathos*, da energia, da negação, do extra-racional dos personagens criados pelos pseudônimos. Eles utilizam a tática kierkegaardiana como temática de não falar sobre a escolha, ou sobre a liberdade, mas mostrar situações concretas em que o existente escolhe ou não. É uma novidade na filosofia, inaugurada, segundo Deleuze por Pascal e aprofundada por Kierkegaard. Segundo o filósofo francês na obra *A imagem tempo*.

A escolha não recai mais sobre este ou aquele termo, mas sobre o modo de existência daquele que escolhe. Já era esse o sentido de aposta de Pascal: o problema não estava em escolher entre a existência ou não-existência de Deus, mas entre o modo de existência daquele que crê em Deus e o modo de existência daquele que não crê nele. (...) E Kierkegaard tirará daí todas as consequências: a escolha, repousando entre escolha e a não-escolha (e todas as suas variantes), nos remete a uma relação absoluta com o de fora, para além da consciência psicológica íntima, mas também para além do mundo exterior relativo, e é a única capaz de nos restituir tanto o mundo quanto o eu (Deleuze, 2007: 213-124).

A liberdade deixa de ser um conceito de liberdade e converte-se em uma liberdade-agida, em movimento. Os pseudônimos representam possíveis modos de existência e cada estágio da existência oferece a ocasião para que a imagem se dê aos olhos do telespectador, levando-o a superar a aparente passividade, forçando-o a confrontar-se com a ocasião em situação existencial.

O pensamento-imagem e a imagem-pensamento

As cenas evocam o olhar perdido ou fundido no horizonte e no desconhecido de si mesmo. Os personagens se oferecem como texto, como leitura. Não tem entretenimento, tem provocação. Não se fixa na representação das imagens, produz-se saber e produz-se sentidos ao ser afetado pelo filme. Não tem efeito especial, tem espaço e silêncio. É lento, penoso, invade o leitor em toda a sua constituição singular. Constrói e desconstrói. Como bem analisou Deleuze “o primeiro plano do rosto, do olhar (em Dreyer e Bergman) é um primeiro plano da entidade. Bergman é o autor que mais insistiu na relação cinema, o rosto e o primeiro plano. O nosso trabalho começa com o rosto humano. A possibilidade de aproximar do rosto humano é a primeira originalidade e a qualidade distintiva do cinema” (Deleuze, 1959: 122).

É nessa perspectiva que o cinema é muito mais do que técnica (dispositivo tecnológico), muito mais do que arte (o cinema visto como forma expressiva) tornando-se ele mesmo um dispositivo conceitual que não se oferece como meio para o pensamento, mas converte a si mesmo em imagem-pensamento. É possível então, entender a afirmação de Gilles Deleuze quando escreve em *Textes et entretiens* que “o cinema possui apenas um personagem: o pensamento”. O pensamento-imagem de Deleuze seria aplicado à produção kierkegaardiana? A intenção de Kierkegaard não é exatamente demonstrar que sua época pensa demais, mas é amorfa no que diz respeito à tarefa de edificar-se, de concretizar-se? Como analisar a conjunção “e” do título da comunicação se Kierkegaard demonstrava muita preocupação em relação à arte, considerando-a muito perigosa, uma vez que na arte facilmente se coloca uma distância enorme entre o eu e a tarefa de reduplicar-se na verdade.

O que significa dizer que o cinema faz pensar? Que tipo de pensamento produz o cinema que o eleva à categoria de pensamento filosófico? Mas, que tipo de pensamento é esse produzido pela imagem, ou de outra, maneira, como a imagem oferece a si mesma como conteúdo ao pensamento, para que, no ato de pensar a si mesmo, ou seja, na dobra sobre si mesmo, sintetize a imagem e o conceito em algo que não é mais estanque, definitivo, mas, movimento, acontecimento? A imagem é capaz de concretizar as contradições e o conteúdo do real? A imagem é capaz de se oferecer ao “leitor” para que o próprio leitor (nunca espectador) possa decifrar os espelhos, decifrando a si mesmo? Será que o cinema não realiza o que

Deleuze, apropriando-se de Kierkegaard e Nietzsche chama de repetição? Será que o conceito filosófico não reduplica a si mesmo na imagem? Mas, que tipo de imagem é essa? Será a imagem-sombra-máscara? Ou a imagem como representação do mundo dos sentidos em Platão e Leibniz? A imagem-movimento? Imagem-tempo? Seria a imagem-cristal? Será a imagem-caneta? Será a imagem-existência? Será a imagem-som?

Para Deleuze a imagem é muito mais do que uma ferramenta que possibilita o “leitor” a pensar sobre o conteúdo da imagem. Ela em si mesma é uma forma de pensamento, como expressa na entrevista sobre *Imagem e movimento*.

A imagem mantém novas relações com seus próprios elementos ópticos e sonoros: dir-se-ia que a vidência faz dela algo “legível”, mais ainda que visível. Torna-se possível toda uma pedagogia da imagem à maneira de Godard. Enfim, a imagem torna-se pensamento, capaz de apreender os mecanismos do pensamento, ao mesmo tempo em que a câmera assume diversas funções que equivalem verdadeiramente a funções proposicionais (Deleuze, 1992: 70).

Porém, como entender filosoficamente a importância da imagem no interior da própria filosofia, vindo de um bacharelado e licenciatura em filosofia em que reinava a formação na linha da lógica, da hermenêutica, da filosofia política? Como entender o cinema como linguagem analógica ou de modulação? Como entender o cinema como pedagogia para o ensino de filosofia? Era um contrassenso. O próprio Deleuze na entrevista a Pascal Bonitzer para o *Cahier du Cinéma* explicita essa lacuna: “tenho a impressão de que as concepções filosóficas modernas da imaginação não levam em conta o cinema: ou elas crêem no movimento, mas suprimem a imagem, ou elas mantêm a imagem, mas suprimem dela o movimento” (Deleuze, 1992: 63). O que se evidencia é que o cinema coloca em situação difícil um dos pontos cardeais da filosofia: pensar o movimento como movimento, isto que de Aristóteles a Hegel não foi possível, pois o movimento na filosofia sempre foi pensado como agido ou como potência, mas nunca como o movimento em si. É nessa perspectiva que ironicamente Deleuze questiona que não é necessário perguntar que coisa é o cinema, mas que coisa é a filosofia? Ao interrogar o cinema, a filosofia interroga a si mesma, interroga o concretizar da existência nos diversos momentos que a constitui.

Talvez por isso pensadores como Nietzsche, Kafka, Kierkegaard, Camus, Sartre, Dostoiévski, não sejam considerados em muitos ambientes acadêmicos, filósofos de primeira grandeza. Para a filosofia sistemática, o que importa é o conceito da coisa, mesmo que não entendam nada e não conheçam ou tenham qualquer relação com a coisa em si. A concepção da imagem ainda é prisioneira

da definição de Platão como cópia, como algo secundário e, por isso, não merece atenção filosófica. Essa crítica aos filósofos do ser enquanto ser, dos conceitos puros, herdeiros da ontologia e metafísica foi muito bem realizada por Merleau-Ponty: “a palavra imagem tem uma má fama porque se crê desconsideravelmente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa e que a imagem mental fosse um desenho desse gênero em nosso ser privado” (Merleau-Ponty, 2004: 18).

Por isso mesmo é notável o trabalho de Deleuze em quebrar os conceitos estratificados em enunciados lógico-metafísicos, mas incapazes de traduzir o movimento, a vida, a existência que é sempre dinâmica, conflituosa, singular. Na obra *L'image-movement*, ele retoma Kierkegaard quase literalmente:

Durante a segunda metade do século XIX a filosofia se esforça não somente para renovar o seu conteúdo, mas, sobretudo, de conquistar novas formas de expressão. (...) Isto é evidente em Kierkegaard (...), um dos meios que lhe é próprio está o de introduzir na sua meditação qualquer coisa que o leitor identifica formalmente com alguma dificuldade: se trata de um exemplo, de um fragmento de diário íntimo, ou de um relato, de uma anedota, um melodrama (...) em cada um destes casos se trata “já” de uma espécie de encenação, uma verdadeira e própria sinopse que aparece pela primeira vez na filosofia e teologia (Deleuze, 1983: 140).

Kierkegaard estabelece uma nova modalidade de fazer filosofia: a relação com a poesia, a literatura, a música, o teatro e o cinema. O espaço do “qualquer coisa” ou “introduzir formalmente alguma dificuldade” é parte do método kierkegaardiano, dependente do mestre Sócrates, ou seja, deixar espaço para que o leitor, ouvinte, possa, ele mesmo chegar às respostas que dão sentido às suas proposições para que estas possam dar sentido à sua própria existência. Nesse sentido, a tarefa por excelência da filosofia é contribuir para a edificação do leitor, ouvinte e a melhor forma de concretizar essa tarefa é ajudá-lo a pensar por si mesmo, ajudá-lo a pensar o pensamento e, tanto Kierkegaard quanto Deleuze sabiam do perigo que representa o pensar.

Considerações finais

Na entrevista a Didier Eribon para o *Le Nouvel Observateur* de 23 de agosto de 1986, a propósito da sua relação com Foucault, Deleuze retoma a questão do pensamento como ato perigoso e, mais importante, do ponto de vista da relação do cinema com a filosofia, a imagem do pensamento. Para Foucault “pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até às ‘visibilidades’, e de que a linguagem não fique nas palavras

ou frases e se eleve até os enunciados” (Deleuze, 1992: 119). Ora, no encontro entre a imagem e o enunciado, legitima-se essa nova maneira de fazer filosofia e, foi isso o que procurei demonstrar ao longo do texto com questões que norteiam a existência e o peso de existir em primeira pessoa. Viver no rebanho e comportar-se como rebanho é muito mais tranquilo e prazeroso e o cinema de entretenimento e de bilheterias nos proporcionam inúmeros exemplos, como também o elixir de um filme que se oferece como lugar por excelência de propiciar um diálogo íntimo entre o eu e o si mesmo que gera afetos e *pathos* e provoca no leitor-telespectador *estados de alma* que potencializam a produção de saber e de sentidos.

A tarefa desse artigo é contemplada na afirmação de Deleuze em relação à tarefa da filosofia que consistia na seguinte tese: “com a filosofia, os gregos submeteram o amigo a uma violência, que não está mais em relação com um outro, mas com uma Entidade, uma Objetividade, uma Essência” (Deleuze, 1993: 11). Mas que tipo de violência é essa proposta pelos gregos e valorizada por Deleuze? A filosofia do martelo existencial que encontra ancoragem no cinema sempre foi violenta porque ela não se satisfaz com conceitos, com definições e com teorias, mas com a ambiguidade da condição humana, com a finitude e a dualidade da angústia e do desespero como condição de perda e de transcendência. Não é tarefa fácil realizar a passagem da inocência à maturidade; nunca foi simples assumir o compromisso em transformar a si mesmo na própria verdade; nunca foi tranquilo para nenhum autêntico pensador mergulhar nas contradições da condição humana, sem se deparar ou conviver com a loucura, com a maldição, com a solidão, com o desprezo daqueles que se enquadram na igualdade do pensamento, do comportamento e dos códigos de conveniência legitimados pela pequena burguesia. A violência da filosofia dilacera. Por isso, são poucos os discípulos que ousam penetrar no âmago do pensar.

Jorge Miranda de Almeida

Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
mirandajma@gmail.com

Recebido em janeiro de 2015.

Aceito em março de 2015.

Notas

1. O próprio Kierkegaard considera a necessidade de uma tática completamente nova para retirar o indivíduo do anonimato, da superficialidade e da multidão. Essa tática seria a comunicação indireta e que deveria começar por trabalhar como autor estético para ensinar o homem o que efetivamente é ser um homem individual. Conferir *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor* (1859), tradução disponível em português: Lisboa, edições 70.
2. A expressão dos citados diretores como filhos de Kierkegaard é de autoria de A. M. Pierdominici, no texto intitulado *Figli di Kierkegaard*, publicado na *Rivista del cinematografo*. In: *L'arte dello sguardo, Quaderni di studi kierkegaardiani*, Roma: Città Nuova, 2003.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: edições 34, 1992.
- _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: edições 34, 1992.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. *L'immagine-movimento*. Milano: Ubulibri, 1987.
- HEIDEGGER, Martin. *Il Principio di Ragione*. Milano: Adelphi Edizioni, 1991.
- KIERKEGAARD. *Opere*. Milano: Sansoni Editori, 1993.
- _____. *Diario*. Brescia: Morcelliana, 1980.
- _____. *Enten-eller*. Milano: Adelphi Edizioni, 2001.
- _____. *Ponto de vista explicativo de minha obra de escritor*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LINS, D. *Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura, educação*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- NOVAES, A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Resumo

Este artigo estabelece um diálogo entre a filosofia e o cinema à luz da filosofia da existência, especialmente com o filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard. As principais estratégias como a comunicação indireta e as vozes dos pseudônimos que inauguram uma nova possibilidade de se fazer filosofia num contexto que apregoa a morte da filosofia e do cinema. Nesta perspectiva, questões nodais da filosofia como movimento, conceito, paradoxo, ser em situação, emoção, percepção, olhar, entendimento, sentido, existência, liberdade, verdade, aparência, imaginação, irracionalidade, êxtase, angústia, melancolia, são abordados na dinâmica da vida das personagens cinematográficas que funcionam como espelhos para existência individual de cada ser humano. No interior do ensaio é possível estabelecer um rico diálogo com pensadores e diretores cinematográficos que assumem a herança do pensador dinamarquês como Gilles Deleuze, Merleau-Ponty, Bergman, Antonioni, Lars Von Trier, Dreyer, Wim Wenders, André Resnais, Tarkovski, Godard, Bresson, Kurosawa, Trauffaut, Woody Allen, entre outros, mantendo a distinção da linguagem específica do cinema e da filosofia e a produção de saber e de sentidos por parte de cada leitor-telespectador.

Palavras-chave

Kierkegaard. Cinema. Comunicação indireta. Conceito. Filosofia. Existência.

Abstract

This article establishes a dialogue between philosophy and cinema light of the Philosophy of Existence, especially with the Danish philosopher Soren Kierkegaard. The main strategies such as indirect communication and the voices of pseudonyms that inaugurate a new possibility to doing philosophy in a context which claims the death of philosophy and cinema. In this perspective nodal questions of philosophy such as a moviment, concept, paradox, be in a situation, emotion, perception, looking, understanding, meaning, existence, freedom, truth, appearance, imagination, irrationality, ecstasy, anguish, melancholy, are addressed in the dynamics of life cinematographic characters that operate like mirrors for individual existence of each human being. Inside the test is possible to establish a rich dialogue with thinkers and directors cinematographic who assuming a legacy of the Danish thinker as Gilles Deleuze, Merleau-Ponty, Bergman, Antonioni, Lars Von Trier, Dreyer, Wim Wenders, André Resnais, Tarkovsky, Godard, Bresson, Kurosawa, Trauffaut, Woody Allen among others maintaining the distinction of the specific language of cinema and philosophy and the production of knowledge and senses by each reader-viewer.

Keywords

Kierkegaard. Cinema. Indirect communication. Concept. Philosophy. Existence.