

Yves São Paulo

A
Metafísica
da Cinefilia

uma leitura
Bergsoniana
do Cinema



Cada espectador de cinema é diferente, se porta de maneira própria perante um filme, sente algo de completamente diferente do restante do público. Ainda assim, existe algo que o grande apaixonado por esta arte possui em comum com outros que partilham desta paixão, e este algo carrega o nome de cinefilia. Neste livro busca-se compreender as diferentes abordagens de um espectador frente a um filme, para que se caminhe em direção à compreensão de que a cinefilia é uma emoção que une espectador e filme num mesmo tecido de memória.



A metafísica da cinefilia

A metafísica da cinefilia

Uma leitura bergsoniana do cinema

Yves São Paulo



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SÃO PAULO, Yves

A metafísica da cinefilia: uma leitura bergsoniana do cinema [recurso eletrônico] / Yves São Paulo -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

238 p.

ISBN - 978-65-5917-056-2

DOI - 10.22350/9786559170562

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cinema; 2. Bergson; 3. Tempo; 4. Metafísica; 5. Linguagem; I. Título.

CDD: 100

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia 100

Para meu pai, Colbert.
Que fascinante crescer e se atinar cine-filho
apenas para descobrir que meu pai é cinema.

Agradecimentos

O texto deste livro foi originalmente composto como dissertação. Agradeço às minhas orientadoras que atentamente ajudaram na escrita: Rosa Gabriella e Geovana Monteiro. Agradeço ainda Débora Morato Pinto, pela leitura durante os processos de qualificação e defesa. Agradeço Vinicius Santos, pelos apontamentos durante o processo da defesa. A pesquisa desse livro foi desenvolvida com o apoio financeiro da Capes

Sumário

Cinema para quem? Cinema para quê? A cinefilia e o mergulho no temp(l)o da duração15
Claudio C. Novaes

Introdução..... 19

Parte Um

A análise

Seção Um

Os antigos e o estabelecimento de uma tradição

Capítulo Um33
Contra a sensibilidade

Capítulo Dois..... 38
O movimento pensado a partir do espaço

Capítulo três..... 43
A inteligência e a finalidade

Capítulo Quatro..... 48
A tradição e o espectador contemporâneo

Seção Dois

A ação analisada

Capítulo Cinco57
O tempo produtivo, o mecanismo cinematográfico e a encenação em profundidade

Capítulo Seis 66
A atenção, a análise e uma analogia

Capítulo Sete74
Tempo morto e aceleração progressiva da montagem

Seção Três
O espectador analítico

Capítulo Oito	83
A análise enquanto método	
Capítulo Nove.....	89
Um método esculpido socialmente	
Capítulo Dez.....	93
O espectador analítico	

Parte Dois
A intuição

Seção Um
Intuição enquanto método

Capítulo Onze.....	103
Distinção entre intuição e análise	
Capítulo Doze	108
Concidência, a simpatia, a ação	
Capítulo Treze.....	118
Da inaptidão dos conceitos – a duração e as imagens	

Seção Dois
Abordagem intuitiva do cinema

Capítulo Quatorze	127
O movimento cinematográfico enquanto dado imediato	
Capítulo Quinze.....	138
O aparelho cinematográfico, a literatura e o cinema: uma vivência	
Capítulo Dezesesseis.....	147
O cinema entre a reprodução e a criação	

Seção Três
O espectador intuitivo

Capítulo Dezesete	157
Intuição enquanto método	

Capítulo Dezoito.....	167
O que a intuição nos ensina sobre cinema	

Capítulo Dezenove.....	173
O espectador intuitivo	

Parte Três
Experimentando a cinefilia

Seção Um
Uma atitude estética

Capítulo Vinte.....	185
A experiência entre a intuição e a análise	

Capítulo Vinte e Um.....	192
A ação do espectador e a atitude estética	

Capítulo Vinte e Dois.....	202
A cinefilia é ação	

Seção Dois
A metafísica da cinefilia

Capítulo Vinte e Três.....	211
Fundamentação metafísica para um estudo estético	

Capítulo Vinte e Quatro.....	216
A metafísica da ação	

Capítulo Vinte e Cinco.....	220
A metafísica da cinefilia	

Conclusão.....	227
----------------	-----

Referências.....	233
------------------	-----

Posfácio.....	237
A metafísica da cinefilia: uma leitura bergsoniana do cinema, de Yves São Paulo Geovana da Paz Monteiro	

Cinema para quem? Cinema para quê?

A cinefilia e o mergulho no temp(1)o da duração

Claudio C. Novaes ¹

Walter Benjamin, ao concluir sobre a perda da aura clássica da arte na virada do século XIX para o século XX, considerou a reprodução técnica da imagem como a principal causa desta crise. A percepção desaturizada da arte, após o advento da fotografia e do registro técnico em série das imagens, culmina com o cinema, que modifica os afectos do espectador sobre a aura transcendente da arte. O aparato tecnológico mobilizado para a representação da imagem traduz de forma objetiva a exterioridade do mundo no cinema, mas essa tecnologia não abole um outro tipo de afecto do cinéfilo, porque a imagem da objetiva é atravessada pelo tempo da subjetividade do espectador.

A originalidade no percurso da tese de Yves São Paulo é trazer reflexões sobre uma categoria ainda pouco estudada no campo cinematográfico: o espectador. A partir de especulações filosóficas e intuições ancoradas nos percursos teóricos clássicos da filosofia, a pesquisa apresenta vários dispositivos para se pensar sobre a percepção fílmica e para se discutir os agenciamentos da cinefilia sobre os procedimentos técnicos da imagem.

Há um paradoxo nesta tensão entre técnica e afecto que impacta sobre o olhar objetivo do cinema, já que num primeiro momento seu atrativo é devido ao realismo do fotograma, mas com o desenvolvimento da técnica como arte o filme vai além do mecanismo. Neste sentido, Yves São Paulo afirma: “cinema se encontra em meio a uma dialética. É ao mesmo tempo

¹ (UEFS/PROGEL/NELCI)

uma ilusão e uma realidade”. A sensação intuitiva de que a arte formula um tempo universal ocorre de forma singular no tempo fílmico, que cria um tipo específico de afecto do espectador com o filme e remove do cinema a condição puramente técnica, para dotá-lo de outra aura, a de sétima arte, ou da “arte na era da reprodutibilidade técnica”. A percepção e os sentidos para além dos mecanismos técnicos da imagem objetiva remetem o tempo do cinema em semelhança e diferença ao tempo da música, do teatro, da literatura. Se é a fotografia que movimenta os corpos e sugere as imagens objetivas do filme, como se fosse uma janela para o mundo real, ao mesmo tempo as imagens-objetos remetem o olhar do espectador para outros mundos da subjetividade. Como afirma Marcel Martin, o filme suscita no espectador um sentimento forte de realidade e uma crença na existência objetiva do que está seno projetado na tela; por outro lado, continua o teórico do cinema, a imagem fílmica está sempre no presente. É um fragmento da realidade exterior que se oferece ao presente da percepção do espectador.

Esta dialética do tempo é fruto do trabalho artístico da produção de um filme, que é coordenado por um diretor, que se reconhece, em primeiro lugar, como um espectador, para dirigir os atores, orientar os cenários, os figurinos, a maquiagem, os sons e a iluminação, a fim de transcender o espaço real aparente dos enquadramentos numa outra forma de temporalidade. Para além das cronologias o cinema modifica a sensibilidade e a racionalidade do espectador sobre o real, ao representar a realidade por ela “mesma”, mas como se fosse “outra”, causando uma espécie de epifania do espaço enquadrado para o olhar do espectador, este que transcende o tempo da narrativa e o tempo narrado num presente em duração.

São estas experiências com a duração que tornam singular a temporalidade cinematográfica, ao envolver o tempo da memória do espectador pelo afecto. Yves São Paulo apresenta algumas circunstâncias estéticas e éticas que decorrem da reformulação do tempo cotidiano no cinema, considerando os aspectos da memória no cinema que o filósofo Henri Bergson

traz nas suas reflexões sobre as engrenagens do fluxo da duração no cinema, desvelando o encontro e desencontro entre o tempo da exterioridade da imagem e o tempo da interioridade do imaginário do espectador. Afinal, como disse ainda Walter Benjamin, a metamorfose de exposição pela técnica que produz e reproduz o visível é arte e é política.

A pesquisa de Yves se debruça sobre fontes filosóficas para identificar na problemática da cinefilia; questiona como a intuição interpretativa agenciada pelo espectador em associação com as sugestões intelectuais da consciência implicam na percepção dos efeitos transcendentais do cinema, ou como dialogam com o sentido fílmico, que, como diz Serguei Eisenstein, começa com a montagem e se suplementa com o imprevisível, pois, segundo este mestre do cinema, a obra de arte é o processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador.

A pesquisa de Yves faz um esforço intelectual que muito contribui para elucidar alguns destes aspectos do imaginário do espectador, sendo uma leitura original no campo dos estudos cinematográficos contemporâneos. Entender como o cinema age sobre o tempo, e compreender como esta ação interage com o olhar do espectador, permite observar a passagem sutil da técnica à sutileza da arte na sincronia do cinema.

A tese de Yves São Paulo nos ensina que a interpretação agenciada pelo cinéfilo é uma ação que mobiliza a consciência sobre a cena somada ao traço inconsciente da memória, sendo a cinefilia uma condição objetiva e subjetiva de admirar o espaço visualizado pela imagem como um elemento fugidio no tempo imaginário do filme. Haverá outro nível de afecto entre o espectador e o cinema, mesmo que se assista repetidamente a mesmo filme, pois a memória, no sentido dado por Bergson, é capaz de mobilizar presente, passado e futuro por conexões sempre escorregadias, promovendo o mistério na duração do tempo movente no cinema. Neste sentido, Yves conclui que o espectador de cinema agencia afirmações conscientes e inconscientes, mas que ambas permanecem válidas a cada nova interpretação, o que possibilita que a cada nova experiência de recepção do mesmo filme o efeito do tempo é sempre diferente, sendo este o

princípio da vivência em duração, conceito matriz articulado pelo pesquisador para pensar de forma original sobre cinefilia.

Por fim, compreendemos na leitura deste trabalho de Yves que a interpretação do cinema nunca é passiva, pois é sempre uma ação. Discutir o papel da consciência do espectador é o caminho trilhado pelo pesquisador para questionarmos para quem e para que o cinema, buscando o contraponto entre o espectador de um modo geral e a especificidade do conceito de cinéfilo, como um espectador particular. A pesquisa nos remete ao caráter ético e estético do cinema, para entendermos como a perda da aura devido a reprodução técnica da imagem nos proporciona a recuperação simultânea de outra aura, e a cinefilia representa este caráter aurático por excelência no *phatos* incondicional do afecto do cinéfilo pelo cinema.

As questões bem elaboradas na pesquisa de Yves São Paulo sobre o cinema tornam este trabalho uma referência fundamental para outras leituras filosóficas do cinema para a compreensão da cinefilia como atitude diante da vida objetiva e subjetiva. Como diz ele: “Um filme faz mais do que alimentar nossa imaginação, ele se inscreve em nosso fluxo vital, passando a fazer parte de nossa vida”.

Referências:

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2002.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

Introdução

O título de nosso estudo apresenta dois termos de difícil conceituação: o primeiro deles, *metafísica*, possui pesada carga, dado seu tratamento ao longo da história da filosofia; o segundo, *cinéfilia*, é termo recente, datando do século XX, surgindo como fenômeno social vinculado a uma nova forma de arte possibilitada pelos desenvolvimentos tecnológicos da modernidade.

Sobre a *metafísica* não faremos aqui uma abordagem historiográfica do uso que foi feito pelos filósofos; nem *cinéfilia* será estudada aqui como fenômeno social. O objetivo é juntar ambos os conceitos e tomar conhecimento mais aprofundado do que acontece na relação entre o espectador com o filme.

Todas as artes são capazes de mover espectadores/ouvintes/leitores a despertar sentimentos profundos, a conhecer-se um pouco melhor. E em todas as artes há uma dimensão metafísica que permite esta profundidade da relação entre a obra e o espectador. Qual seria, então, a dimensão metafísica que poderíamos encontrar no cinema?

Quando o termo *cinéfilia* é evocado, para muitos curiosos do cinema, a memória trará a imagem de algumas personalidades: François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin. Figuras que vincularam o cinema a um estilo de vida, elevando a paixão pelo cinema a outro patamar. Tudo que compreende cinema é motivo de paixão: a sala de cinema, as revistas especializadas, o culto às estrelas. A cinéfilia debaixo destes holofotes ganha contornos de fenômeno social, abarcando um conjunto de práticas realizadas por determinadas pessoas em torno de um motivo comum.

Dentre os nomes citados vale destacar o crítico André Bazin, autor do ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, publicada por nos anos 1940,

transitando no campo do realismo cinematográfico, tema que defendeu ao longo de sua carreira. A ontologia de Bazin circunda conceito chave para a compreensão de sua noção de realismo, a *duração*.

A imagem fotográfica é capaz de registrar o mundo tal como ele é – libertando a pintura desta sina maldita¹. Quando apresentada em sequência num filme, a realidade se mostra também em sua temporalidade. A fotografia que mumifica seu objeto, vê no cinema a possibilidade de apresentar a mutação, a imagem das coisas é também a de sua duração². Realizando uma ontologia da imagem fotográfica, Bazin descobre a *duração* no cinema.

A duração do real encontra uma estética e o trabalho teórico de Bazin encontra um cinema em expansão. Tanto em Hollywood quanto na Itália dos anos 1940, cineastas começam a filmar suas histórias de modo semelhante, com planos abertos, lentes que permitem filmar o jogo cênico em profundidade de campo (sem desfocar certas personagens em quadro), levando um pouco mais de tempo sendo projetados em tela. São dois quesitos que no pensamento de Bazin estão intimamente ligados: a continuidade do espaço dramático e a duração. A câmera se movimenta dentro do cenário para evitar os cortes frequentes. Por meio do movimento real que se apresenta a duração: nada mais de movimento sugerido pela montagem³.

O realismo surge porque, por meio desta estética, o filme mantém a ambiguidade inerente ao real. Com a montagem, o autor da película aponta os caminhos interpretativos possíveis ao espectador – muitas vezes com objetividade. Lembrando o “efeito Kulechov”⁴, Bazin faz tal defesa: “a

¹ BAZIN, *O que é o cinema?*, 2014, p. 32.

² *Idem*, p. 32, 33. “Nessa perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta – ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação”.

³ *Idem*, p. 106. É o que Bazin aponta como acontecendo no cinema de Jean Renoir: “Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração”.

⁴ Relembrando: o efeito Kulechov foi realizado por autor soviético de mesmo nome. Consiste em filmar o rosto impassível de um ator e suceder a esta imagem, outras diferentes. O rosto do ator que, separado, nada diz, quando

profundidade de campo reintroduz a ambiguidade na estrutura da imagem, se não como uma necessidade [...], pelo menos como uma possibilidade”⁵.

O espectador deseja ver o realismo no cinema. Nos espetáculos e nas artes que antecederam o surgimento do cinema, o caráter realista nelas presente movia multidões; é o caso da popularidade da literatura de Émile Zola, por exemplo. Vanessa Schwartz realizou estudo para compreender a inclinação do espectador de cinema pelo realismo. Importante dizer que ao longo dos primeiros anos do cinema, foram os filmes de atualidades que mais chamavam atenção do público. Ela, então, apresenta três espetáculos populares na Paris do século XIX, frequentados pela camada de renda mais baixa da população, aquela que mais tarde formaria o público do cinematógrafo. São eles: o necrotério, o panorama e o Musée Grévin (museu de bonecos de cera). Em todos os três casos é a realidade que dá espaço para a constituição de um espetáculo.

Que seja tomado o necrotério como exemplo: nele foi construída uma sala com grande janela de vidro para que os visitantes pudessem ver o corpo em exposição. Este corpo normalmente era o de um morto que figurou na primeira página dos jornais parisienses. O espetáculo, assim, surge unido a uma narrativa⁶. Os espectadores iam ao necrotério para testemunhar a realidade do caso lido no jornal. E quando o caso era muito chocante, ou recebia ampla cobertura dos jornais, o interesse do público crescia. Schwartz aponta que há relatos de aglomerações de 40 mil pessoas em frente ao necrotério para ver um corpo⁷.

O interessante nesta incursão de Schwartz pelo gosto do público pelo realismo é a premissa em que ela baseia a construção de seu estudo: o espectador de cinema leva, para a nova arte, modos de ver cultivados em atividades e práticas culturais que antecederam sua invenção.

confrontado com diferentes imagens ganha novos sentidos. Quando confrontado com prato de comida: fome. Quando confrontado com criança morta num caixão: tristeza.

⁵Idem, p. 108.

⁶SCHWARTZ. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema*, 2004, p. 338.

⁷Idem.

E se estes modos de ver fossem além da estética realista do cinema? E se o modo como o espectador apreende a obra for proveniente de práticas anteriores ao cinema? Ou melhor: como inerentes ao próprio sujeito? E se a atitude do espectador frente ao tempo e ao movimento do filme já fossem a ele pertencentes? Pertencentes e trabalhadas socialmente? Alimentadas pela ciência e pelas próprias artes?

A consciência em duração é fluxo contínuo, sendo que os estados de consciência estão sempre conectados uns com os outros, impossível de distingui-los, apontar onde um começa e outro termina. Ainda assim, costumeiramente refere-se aos estados de espírito de forma objetiva: estar triste. Esta tristeza não é uma unidade de estado da consciência, é conjunto cambiante de estados que são objetivados em um único termo pelo bem prático da comunicação. “Caso um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir”, escreve Henri Bergson a este respeito⁸. Esta tristeza sentida é uma variação de estados, em diferentes graus de alcance, aprofundando-se ou superficializando-se no espírito.

Numa dialética, a duração é uno e múltiplo; significa dizer que os estados são variados, mas não é possível distingui-los uma vez que estão encadeados uns nos outros, formando um todo. Não conseguindo distinguir toda a multiplicidade, e empurrado pela objetividade da linguagem em seu trato com os dados de consciência, aponta-se para a própria consciência e toma o múltiplo como uma coisa só, fora de sua própria natureza. A vida se encontra num constante fluxo, numa constante mutação, mas seu aspecto qualitativo é ignorado, sendo externado em formas quantitativas. Ignorados os matizes em que surgem as emoções, tomando a emoção como correspondência a um evento externo.

Na relação de passagem de um estado de consciência a outro entra em cena a memória. O presente é fugidio, se solta de nossas mãos instantaneamente. É por meio da memória que somos capazes de assumir o presente com mais propriedade, ofertando-nos a imagem do passado

⁸ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 2.

imediatamente. É por meio desta conexão interna que se consegue puxar o passado recente ou de o passado remoto para o presente. Assim que se pensa no presente, já é passado. O agora está constantemente escorregando.

A ação chama uma lembrança que pairava nos campos da memória pura para o presente⁹. Escreve Bergson, “Meu estado de alma, avançando pela estrada do tempo, infla-se continuamente com a duração que ele vai juntando”¹⁰, esta duração é a memória, de onde é possível resgatar as lembranças mais distantes para o momento presente, servindo de suporte à ação que tomada – isto quando estas lembranças não assaltam o presente espontaneamente, como Proust desenvolve em seus romances tendo como influência a obra de Bergson. Portanto, a memória trabalha em duas frentes, um das lembranças surgidas quando solicitadas, outro das lembranças retomadas involuntariamente.

A duração não é somente o passado, é também o presente se fazendo, e é um olhar para o futuro – de certa forma, as ações estão sempre voltadas para o futuro e não para o presente. “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar”¹¹, passado, presente e futuro encontram-se interconectados pela duração, não sendo possível conceber um ausente do outro. Em caso de conceber uma destas partes em ausência, estar-se-ia a interromper o progresso do fluxo.

Sobre o espectador de cinema, todas estas afirmações permanecem válidas, mas uma pergunta pode ser feita: ao assistir novamente ao mesmo filme, que é exatamente o mesmo, como poderia ser minha reação a ele diferente? Precisamente pela vivência em duração: a impossibilidade de passar duas vezes pelo mesmo estado. É um progresso contínuo da consciência avançando em direção às possibilidades do que é dado. Possibilidades de ação, se poderia inferir. Porque a interpretação de um filme é, também ela, uma ação.

⁹ BERGSON. *Matéria e memória*, 1999, p. 179.

¹⁰ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 2.

¹¹ *Idem*, p. 5.

O que faz lembrar os teóricos da hermenêutica: a releitura de um mesmo livro leva a compreender cada vez melhor os detalhes da argumentação do filósofo, os pormenores da trama de um romance. Se for uma boa obra ela se mantém perante o julgamento da memória, se for ruim cairá. É a comparação direta dos dados uma vez tomados pela duração com estes com os quais se confronta no presente. Por isso é possível afirmar que a obra pode até continuar a mesma, mas nós não. Bergson, “Nossa personalidade, que se edifica a cada instante a partir da experiência acumulada, muda incessantemente”.¹²

As atitudes que os espectadores podem tomar frente ao filme são diferentes, porque cada espectador interpreta o filme de diferentes maneiras, ainda que as interpretações se aproximem umas das outras. A trama de um filme não oferece somente as bases para uma interpretação conceitual – e ainda que fosse, a interpretação variaria de um espectador para outro.

As atitudes do espectador ainda variam também a um nível metafísico, divididos em dois métodos de ação: a análise e a intuição. A distinção entre os dois métodos é feita por Bergson em ensaio intitulado *Introdução à metafísica*, levando a compreender as diferentes atitudes que o espectador pode tomar com relação a um filme.

Qual seria a característica particular da análise e da intuição? Pergunta a ser respondida ao longo da descrição de cada um destes métodos.

Bergson aponta a análise como o método próprio da ciência. O cientista, ao se voltar para a mobilidade do real, se põe do lado de fora e anota perspectivas. O movimento será diferente a cada nova perspectiva tomada, não podendo ser apreendido em sua completude. O movimento que o cientista busca recompor em muito se assemelha ao cinema: a partir da heterogeneidade do real, da qualidade do fluxo do real em seu dinamismo, no cinema o movimento é reconstruída a partir de imobilidades homogêneas permanecendo na mesma esteira da filosofia nascida entre os antigos

¹²Idem, p. 6.

de desconfiar das aparências e buscar o real na essência que não podemos encontrar no contato imediato.

O segundo método é aquele que Bergson toma para chegar ao pensamento em duração: a intuição. Diferente do que acontece com o outro, a intuição é o método pelo qual se vale o sujeito para adentrar no movimento. Ao invés de tomar perspectivas de fora, a intuição permite o adentrar na passagem e tomá-la enquanto absoluto. É costumeiramente apontada por Bergson como sendo também o método que o artista se vale para criar sua obra. A intuição permitiria enxergar o que a inteligência ordinária não possibilita. Para falar da intuição no âmbito do cinema, faremos um passeio pela sensação que determinados filmes causam de que “os experimentamos” ao invés de simplesmente assisti-los. Mais uma vez passando pelo campo da estilística cinematográfica, veremos um cinema que põe o tratamento do tempo e o fluxo do filme como um todo em primazia. O filme seria, assim, uma duração com a qual o espectador se identificaria e simpatizaria adentrando em seu interior.

Tomando termos de Tarkovski que veremos mais a frente, o cinema seria como uma “realidade emocional” em que a duração teria importante papel para a relação profunda entre espectador e filme. Com a possibilidade de criar filmes abrigando a força da subjetividade humana, gerindo a sugestão de matizes de emoções somente passíveis de ser sentidos na arte, o cinema dura como a própria vida, diferenciando-se da analítica do tempo.

Os métodos apresentados evocam um autor citado ao princípio desta introdução: André Bazin, que descreveu em sua ontologia o cinema não sendo somente a imagem das coisas como também sua duração. Fornecendo a deixa para que se encontrem dois fluxos, o espectador e o filme. Em ambos os métodos não podemos fugir ao fato de que o filme escorre numa temporalidade assim como o espectador, ainda que a inteligência guie para a sintetização de um evento ignorando sua característica móvel. Como escreve Mary Ann Doane, o cinema não só realiza uma

representação do tempo, como também produz uma temporalidade no espectador¹³. O que significa que o filme se inscreve na consciência do espectador, sendo esta orientação da interpretação metafísica deste estudo.

A metafísica na filosofia de Bergson circunda a *duração*. Vai desde a consciência até dados externos a nós. É um caminho que podemos notar ser traçado dentro de sua própria obra: a descoberta da duração interior, a relação da consciência em duração com o mundo (memória), a duração dos seres vivos e a do todo. Mas antes de qualquer coisa é preciso que façamos este movimento de olhar internamente e buscar em nós mesmos a duração que escorre. A memória que aglutina o presente no passado. Esta característica que poderíamos imaginar ser inerente aos seres de consciência elevada, ao ser humano, animal dotado de inteligência, Bergson aponta que extrapola nosso reino intelectual. O exercício do filósofo seria precisamente este, voltar-se a si próprio e, uma vez encontrando a duração que lhe é inerente, tomar este dado para observar o mundo. O *eu* dura, assim como o universo.¹⁴ É a partir desta intuição de minha consciência em duração que partimos para a leitura metafísica do cinema.

O filme, apesar de uma ilusão, é experimentado pelo espectador numa duração. E estas duas durações entram em contato numa ação do espectador que abriga o filme em sua consciência. Durações que se veem em simultaneidade, coincidindo numa experiência vivida pelo cinéfilo porque, como já considerava Bazin, o cinema não só é a imagem das coisas, é também uma espécie de retrato de sua duração. A coisa filmada tem sua duração apropriada pelo cineasta, como aponta em seus escritos o realizador Andrei Tarkovski. Lembremo-nos por um segundo do que escreveu outro cineasta, Jean Epstein, a respeito da sua obra *Auberge Rouge*, realizado nos anos 1920, quando ele obrigou seus atores a atuarem com gestos lentos para que a impressão final do espectador fosse semelhante ao

¹³ DOANE. *The emergece of cinematic time*, 2002, p. 24. "The representation of time in cinema (its 'recording') is also and simultaneously the production of temporalities for the spectator, a structuring of the spectator's time."

¹⁴ VIEILLARD-BARON. *Compreender Bergson*, 2007, p.83.

sentimento que teve ao ler a obra de Balzac, de igual título, na qual o filme se baseava. Esta noção de ritmo de que menciona Epstein é a interferência do realizador, uma duração, na criação de uma obra artística.

O ritmo de um filme conversa diretamente com o ritmo do fluxo de consciência do espectador, e é a este ponto que Epstein aponta o sucesso de seu filme¹⁵. O que Tarkovski, por outro lado, chamará de “esculpir o tempo”, numa concordância próxima com o realismo de Bazin, ao tomar que o filme é também “retrato” da duração da coisa, mas desta vez considerando que se trata de criar um *recito* – um conceito apropriado do francês para significar algo que os demais termos dos estudos de narrativa não conseguiriam englobar. O filme no *écran* dura, a consciência do espectador escorre em duração e é este encontro que pretendemos estudar.

É a respeito da experiência que tem o espectador frente ao filme que reservamos nossa terceira e última parte. O espectador imaginativo, cuja passividade será questionada, confrontando os métodos de ver o filme, abordados nas partes anteriores.

Por fim, cabe-nos questionar o significado de *cinéfilia*. Até aqui falamos do espectador, mas muitos poderiam questionar que nem todo espectador é um cinéfilo. Verdade. Mas não é esse o sentido que tomamos para o termo em nosso estudo. E em se tratando de um estudo de estética, buscaremos pensar a *cinéfilia* enquanto emoção, averiguando a fundamentação metafísica para principiar este estudo. O que poderia isso significar? É investigar no fim das contas o sentimento de plenitude que sentimos ao assistir um filme que realmente nos toca, que fala conosco profundamente. Porque alguns filmes conseguem até mesmo fazer conhecer-nos um pouco melhor. Este sentimento de plenitude seria orientado pela duração. Nosso objetivo com a metafísica da cinéfilia é, portanto, pôr os olhos sobre esta experiência em que o filme se inscreve profundamente

¹⁵ EPSTEIN. *Ecrits sur le cinéma, tome I*, 1974, p. 121. « Croyez que si j'ai obligé mes acteurs de l'*Auberge rouge* à ces gestes lents, à cette allure de vie un peu rêveuse, c'est justement par recherche d'un rythme psychologique convenable au roman de Balzac. Ce rythme lent, maintenu, forcé, qu'on m'a naturellement beaucoup reproché, n'a pas été pourtant une erreur car il a contribué beaucoup, je crois, à créer, dès le début de l'*Auberge rouge*, une atmosphère d'attente, de mystère, d'inquiétude, à laquelle la majorité des spectateurs s'est laissé prendre. »

em nosso eu, no tecido de nossa duração, a partir de um desenrolar que lhe parece próprio. Aqui, cabe investigar sob que termos isto ocorre. Seria o espectador inteiramente passivo na recepção de um filme? A cinefilia enquanto emoção nasceria com o contato com um filme que profundamente se enraíza em nossa consciência. Filme que permanece a rondar nossa consciência mesmo depois de findada a sessão. Também a isto chamamos experimentar um filme. Nele permanecem atracados nossos pensamentos e sentimentos. A cinefilia seria assim emoção a ser verdadeiramente compreendida com o auxílio do pensamento em duração proposto por Bergson, nascendo de experiência marcante com um filme e permanecendo para além da sessão.

Na terceira parte reservamos nossas considerações sobre a cinefilia, sobre a metafísica da cinefilia. Poderia o contato do espectador com o filme finalmente fazer as pazes entre a inteligência do sujeito com a intuição? E assim a inteligência admitir a realidade da duração?

Parte Um

A análise

Seção Um

Os antigos e o estabelecimento de uma tradição

Capítulo Um

Contra a sensibilidade

Contra as experiências sensíveis no mundo, a filosofia veio a dizer que estavam equivocadas, e os sentidos nos enganavam.

A um primeiro momento pode parecer que aquilo que se enxerga é o movimento, a passagem, mas assim não é.

Insiste-se: o que é quente torna-se frio, certos objetos tendem a mudar de cor com o passar do tempo: como estar enganado? Como não estar certo de que as coisas mudam?

A mudança se mostra absurda sob o pensamento de Parmênides porque seria um caminho para mostrar a existência do não-ser (sendo esta frase uma contradição por si só). A água que evapora não passa por um período de mudança, ela é sempre o que se apresenta. Creditar a mudança dos estados da água seria creditar uma parte da morte do Ser e, portanto, admitir a existência de um não-ser¹. A fala de que a água, ao evaporar, muda, seria afirmar algo como “as coisas são e não são”.

Assim, “duas condições são exigidas aqui”, comenta Gomperz a respeito da filosofia de Parmênides, “a permanência absoluta de sua existência e a permanência absoluta de suas propriedades”². Esta permanência garante a perenidade do Ser. “Como poderia o Ser degenerar em nada?”, é a pergunta que fariam os eleatas – pensadores seguidores de Parmênides; mais que isso: como poderia o Ser provir do nada?

Não sendo possível conceber a existência que provém do nada e que ao nada retorna, o mais sensato a fazer é dizer que o Ser é, existe sempre

¹ KENNY. *Uma nova história da filosofia ocidental, volume I: filosofia antiga*, s/d, p. 43.

² GOMPERZ. *Os pensadores da Grécia, Tomo I: Filosofia pré-socrática*, 2011, p. 158.

e não muda de acordo com os ventos: é imperecível; também não pode ter sido criado, sempre foi (não admitindo, portanto, começo ou fim – a proveniência do nada e o retorno ao nada); não admite mudança de lugar ou de cor; é “um Todo indivisível, contínuo, idêntico”.

Parmênides parece, então, abandonar o campo da experiência, evitando olhar a mutabilidade que havia cegado Heráclito, para alçar aos “horizontes etéreos da pura essência”, como ironicamente se refere Gomperz³. Sob esta concepção, o movimento introduziria no Ser o não-ser.

Por outro lado, Platão admitia que por meio da sensibilidade fosse possível chegar ao conhecimento do movimento e da mutabilidade, porque lá está, nas coisas sensíveis, a mudança. Os corpos mudam de tamanho, de coloração, crescem e diminuem. Tudo isso é testemunhado pelos sentidos, que não estariam a enganar, uma vez que é assim que se dá no mundo material.

As coisas, de fato, se alteram. Mas, inerente a elas mesmas, há o que não se altera, ou melhor, as coisas sensíveis fazem parte do que nunca se altera e que lhes dá forma, por assim dizer. As Ideias são imutáveis e eternas. O que faz parte da sensibilidade pode ser tomado como belo porque ele faz parte da Ideia de Belo – um Belo que nunca se poderá testemunhar na sensibilidade, mas que é partilhado por alguns corpos⁴.

Com isto, Platão se aproxima de Parmênides, mas não corrobora com o pensamento do eleata: sim, nos “horizontes etéreos da pura essência”, no mundo das Ideias, o que pode ser constatado é um conjunto de Ideias que não se altera, que não se deixa abater pela mutabilidade imposta pelo tempo.

A estas Ideias puras, Platão nomeia de “em si”, existindo o “Belo em si” que seria encontrado pela alma antes ou depois de sua conexão com o corpo, ou por meio do exercício de abstração do filósofo. Sendo que neste último caso, o filósofo estaria capacitado de apenas captar uma parte da realidade do ser. Este exercício é melhor realizado quando nenhum

³Idem, p. 159-160.

⁴ PLATÃO, *Fédon*, 1972, p. 89, 78d.

empecilho sensível lhe toma o caminho, quando deixa de lado a audição, a visão, isolando-se para que possa realizar a ação de abstrair: buscando contato puramente com sua alma, distanciando-se de seu corpo.

Portanto, não seria pelo contato corpóreo que o filósofo chega ao “Belo em si”, mas por meio de seu raciocínio: não é por encontrar um corpo que faz parte do belo, é por meio da razão que realiza a separação da alma de seu corpo e busca refúgio no mundo das Ideias⁵. “Obtivemos a prova de que, se alguma vez quisermos conhecer puramente os seres em si, ser-nos-á necessário separar-nos dele e encarar por intermédio da alma em si mesma os entes em si mesmos”⁶.

Para ambos, Platão e Parmênides, a sensibilidade não fornece uma visão mais aprofundada do ser. Platão ainda admite em suas formulações a possibilidade de conhecer por meio da experiência corpórea. Em seu diálogo *Íon*, apresenta ao rapsodo uma lista de profissionais que conheceriam muito bem as suas atividades, melhor que o rapsodo, que se põe a declamar um poema que apresente tais atividades. Este é um ponto chave na compreensão de Platão: o conhecimento não é exclusivo do filósofo, mas o conhecimento a respeito do ser em si das coisas, o contato com as Ideias, este somente pode ser realizado por meio de um afastamento da relação corpórea que temos com a sensibilidade.

Nos dois casos (Parmênides e Platão) o conhecimento do Ser não se dá por meio do sensível, precisando dele se afastar e realizar um exercício de abstração, um exercício de retraimento, de contemplação. Platão faz esta colocação de modo mais explícito, mas também é possível encontrá-la em Parmênides: porque, se por meio da sensibilidade encontra-se o mundo como sendo múltiplo e cambiante, o caminho das aparências deve ser deixado de lado para que se possa abrir espaço para o caminho da verdade e, “se tivermos de seguir o Caminho da Verdade, deveremos manter nossas mentes concentradas no Ser”⁷.

⁵Idem, p. 72-73, 63b-63e.

⁶Idem, p. 74, 66e.

⁷KENNY. *Uma nova história da filosofia ocidental, volume I: filosofia antiga*, s/d, p. 243.

Ainda que atribuindo ao tempo e ao movimento um aspecto ilusório a ser desviado na busca do Ser, as filosofias de Parmênides e Platão forneceram um modo de enxergar o tempo e a sensibilidade que ecoa através das épocas. Mesmo que sofrendo adaptações radicais, o cerne destas formulações ao longo da história se encontra nestes pioneiros.

É o que apresenta Bergson em sua *Introdução à metafísica*⁸: os filósofos antigos inspiraram a crença de que a variação percebida na experiência sensível somente leva ao desenvolvimento de invariabilidades. Acreditando assim que o encontro com a essência somente se daria ao se afastar das aparências, da sensibilidade. O que por sua vez faz com que se afastem da mobilidade e da mutabilidade inerente às coisas sensíveis. A sensibilidade estaria num primeiro estágio do conhecimento que poderia levar ao encontro com a mobilidade palatável em todas as mudanças e em todas as criações, em todas as criaturas.

Bergson coloca que é Platão quem começa com esta filosofia, em que se encontraria mais carne no imóvel do que no móvel – certamente não se pode nos referir sob estes termos à filosofia de Parmênides, uma vez que ela não compreende nem uma coisa, nem outra. O que cabe tomar desta formulação de Bergson é o estabelecimento de uma historiografia da filosofia e das ciências, e o modo como elas enxergam o tempo: o tempo tomado como instabilidade. Como fazer ciência sob estes termos?⁹

Foi Galileu Galilei, aponta Bergson, quem deu um novo passo no desenvolvimento das ciências ao estabelecer este contato direto com o movimento por meio de suas experimentações, ao invés de buscá-las nos conceitos de *alto* e *baixo*, rolando uma bola por um plano inclinado.

O problema é que com as variabilidades do tempo e do movimento é difícil fazer ciência; logo os percursos do móvel são aprisionados em estações reais ou virtuais e as chegadas e saídas são anotadas: o corpo que sai de A para chegar em B.¹⁰ Estabelece-se, portanto, o imóvel: contra a

⁸ Neste texto, Bergson não se refere a Parmênides, preferindo o comentário mais direto a Platão.

⁹ BERGSON. *Introdução à metafísica*, 1974, p. 40.

¹⁰ *Idem*.

sensibilidade imediata, a inteligência busca apreender o extenso por meio da imobilidade.

Capítulo Dois

O movimento pensado a partir do espaço

Este modelo de enxergar o tempo a partir do espaço não é uma novidade da ciência pós-Galilei. Bergson, em muitos de seus trabalhos, faz este resgate da filosofia antiga para mostrar as famosas aporias de Zenão a respeito do movimento – ou de sua impossibilidade.

Hegel, ao fazer a leitura da filosofia de Zenão, aponta que o Um não se move e, ao contrário disso, não seria imóvel, pois em ambos os casos estaria a criar o não-ser – lembrar de Parmênides, de quem Zenão era seguidor: com o imóvel ter-se-ia o negativo, com o móvel ter-se-ia a multiplicidade e, assim, o um tornar-se-ia múltiplo.¹

Nesta mesma leitura efetuada por Hegel, ele defende que o filósofo de Eléia não negava o movimento, uma certeza sensível; Zenão buscava a verdade a respeito do movimento. Isto significa que Zenão não nega na experiência sensível o movimento e sim defende que não há movimento² – ou como colocava Gomperz, nos “horizontes etéreos da pura essência”. Mais uma vez, eis a peleja da filosofia por mostrar os sentidos como não sendo suficientes para fornecer a verdade³.

Para adentrar no campo das aporias de Zenão, realizar-se-á este percurso por meio das leituras feitas por Bergson em duas oportunidades, que

¹ HEGEL. **Preleções sobre a história da filosofia**, 1973, p. 205-206.

² **Idem**, p. 209. “Aristóteles afirma que Zenão teria negado o movimento pelo fato de possuir contradição interna. Mas não se deve entender isto assim como se o movimento não fosse – como nós dizemos, não há elefantes, não há rinocerontes. Que o movimento existe, que ele é fenômeno, isto nem está em questão; o movimento possui certeza sensível, como existem elefantes. Neste sentido, Zenão nem teve a ideia de negar o movimento. Pelo contrário, seu questionar vai em busca de sua verdade; mas o movimento é não-verdadeiro, pois ele é contradição. Com isto quer ele dizer que não se lhe deveria atribuir verdadeiro ser.”

³ GOMPERZ. **Os pensadores da Grécia, Tomo I: Filosofia pré-socrática**, 2011, p. 178.

compreende a apenas duas destas aporias encontradas em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* e em *A evolução criadora*.

A primeira das aporias é também a mais famosa de Zenão: Aquiles e a tartaruga. Apresentada por Bergson no contexto de seu primeiro livro em que apresenta sua filosofia orientada pela duração, a imagem criada por Zenão surge como um meio de pensar a espacialização do tempo, o que significa que o movimento pensado por Zenão era, na verdade, um modo de pensar o tempo ordenado pela extensão que o corpo móvel percorre, isto é, pelo espaço.

Primeiro, a aporia: Aquiles concede à tartaruga a largada em dianteira, mas desta forma ele nunca a alcançará porque deverá antes percorrer o espaço já percorrido pela oponente e, uma vez lá chegando, a tartaruga já haverá percorrido mais alguns metros. Para Bergson aqui ocorre uma confusão entre movimento e espaço percorrido; cada um dos passos de Aquiles é um ato simples e indivisível, e depois de determinado número de passadas, Aquiles terá ultrapassado a tartaruga.

A crítica de Bergson é que Zenão trabalha o movimento de Aquiles regulado não por suas passadas, mas por aquelas da tartaruga. “Na verdade”, começa Bergson, “substituem Aquiles perseguindo a tartaruga por duas tartarugas reguladas uma pela outra”⁴ – adicionar-se-á, duas tartarugas que se movam de modo semelhante. O espaço percorrido por Aquiles possui uma grandeza maior que aquele percorrido pela tartaruga, uma vez que cada um dos movimentos de Aquiles corresponde a um comprimento de espaço percorrido maior que aquele realizado pela tartaruga.

“É isto que Zenão não tem em conta quando recompõe o movimento de Aquiles segundo a mesma lei do movimento da tartaruga, esquecendo que o espaço apenas se presta a um modo de decomposição e recomposição arbitrária”⁵. O que se encontra a este ponto em Zenão é a proposição de um espaço de divisibilidade infinita, e assim um movimento que não seria enxergado como indivisível, como o propõe Bergson, mas que pode

⁴ BERGSON. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 89.

⁵ *Idem*, p. 90.

ser dividido infinitamente. Uma orientação de não só enxergar o tempo por meio do deslocamento no espaço, mas de enxergar o movimento a partir de estágios imóveis.

Abandona-se o aspecto qualitativo da mudança para permanecer apenas com aquele quantitativo. A homogeneidade indivisa do espaço imutável correspondente a um instante desta “realidade essencial”. É inerente a todo movimento a sua qualidade, o que faz de cada movimento diverso uns dos outros. Corresponde não somente à corrida, como também à qualidade interior dos corredores, ou seja, a qualidade da ação de Aquiles e da tartaruga a disputar uma competição.

Ao colocar que são duas tartarugas a competir uma com a outra, Bergson busca este aspecto da qualidade das personagens envolvidas, algo de inerente a estas personagens que faz com que seu movimento seja gerido por meio de impulso qualitativo interno.

Agora a segunda aporia.

Uma flecha se solta da corda do arco. Medindo 60 centímetros, a cada momento ela ocupará o espaço relativo ao seu tamanho. A sucessão do espaço ocupado pela flecha poderia implicar criar o espaço em que não está, uma negação. Por meio da sensibilidade vê-se o correr da flecha, mas a verdade por trás desta experiência é de que não pode haver a sucessão deste movimento. Se assim fosse, o correr da flecha criaria um espaço negativo, um espaço que estaria ainda por ser percorrido e um espaço abandonado.

O movimento seria visto como um caminhar em direção ao que ainda está vazio, criando outro vazio que seria abandonado⁶. Mas este vazio não pode existir, uma vez que Parmênides já tinha prontamente declarado que o não-ser, não é. Portanto, a flecha não se encontra numa sucessão de estágios, e sim em constante repouso, habitando por vez a faixa de espaço que compreende aos seus 60 centímetros.

⁶ GOMPERZ. *Os pensadores da Grécia, Tomo I: Filosofia pré-socrática*, 2011, p. 182.

Como nota Hegel, a leitura de Aristóteles a respeito desta fórmula de Zenão seria a de que o tempo consistiria unicamente de “agoras”⁷. Bergson enxergaria um paralelo entre esta aporia e o recém-criado cinematógrafo. Em ambos os casos ter-se-ia sempre o agora, propõe ele. Porque assim como se dá com os quadros da película projetada na tela de cinema, a flecha não pode ocupar dois espaços ao mesmo tempo.

O contraponto bergsoniano é apontar que a flecha não *está* em apenas um estágio de seu percurso, que seu movimento é uma progressão no espaço⁸. O que Bergson considera, no máximo, é que a flecha passa por um determinado ponto, e não que nele se detém; caso ali se detivesse, ter-se-ia o encerramento de seu movimento.

“O fato é que, se a flecha parte do ponto A para cair no ponto B, seu movimento AB é tão simples, tão indecomponível, enquanto movimento, quanto a tensão do arco que a dispara”⁹. Num estudo analítico, para além do ponto A (o arco de onde parte a flecha) e do ponto B (o alvo que a flecha atinge), seria colocado ainda um ponto C, o ponto intermediário: o movimento seria analisado por meio de sua imobilidade, e a flecha que fez seu caminho encontra-se presa na imobilidade de seu percurso.

Por mais absurdo que Bergson chame esta colocação da aporia de Zenão, cabe admitir o papel que ela possui em suas formulações a respeito da inteligência. A mobilidade sendo quebrada, para que por meio de um exercício de contemplação seja possível encontrar a verdade, é um exercício realizado pela inteligência humana em vista de uma ação.

Tomar o movimento por meio de imobilidades, em que o móvel estaria em repouso (portanto, não podendo ser chamado de móvel), é um meio de a inteligência ser capaz de sintetizar e recompor o ocorrido para que possa melhor compreendê-lo. Ainda que Bergson aponte que por meio da percepção imediata se vê o movimento como algo simples e indivisível, para a ação de fazer ciência, de pensar o movimento, este simples parece

⁷ HEGEL. *Preleções sobre a história da filosofia*, 1973, p. 212.

⁸ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 333.

⁹ *Idem*, p. 334.

demasiado. Como estabelece no princípio de *Introdução à metafísica*, a análise seria o método de enxergar o movimento do exterior, a partir de perspectivas externas, havendo outro método para fazê-lo, propõe ele¹⁰.

A análise, este modelo mais prático, é que tem orientado as ciências e a filosofia e que também orienta as artes – este ponto será analisado um pouco mais a frente – porque o movimento visto por meio de estágios de repouso do móvel é um caminho para chegar às finalidades. Trata-se da decomposição do movimento percebido para que ele seja pensado numa abstração.

Assim como fizeram Parmênides, Platão e Zenão, para melhor conhecer a verdade, melhor se distanciar da sensibilidade. Ao invés de tomar o movimento como uma indivisibilidade, o movimento da flecha como apenas um salto, enxerga-se diversos estágios do posicionamento do móvel – o que direciona nosso pensamento para o objetivo.

¹⁰ BERGSON. *Introdução à metafísica*, 1974, p. 19.

Capítulo três

A inteligência e a finalidade

A origem da filosofia decorre da tomada de ciência de que as faculdades de percepção não são suficientes para a descoberta da verdade. Esta insuficiência logo seria atestada pelas faculdades de concepção e raciocínio, que levariam a humanidade – e a filosofia – à criação de formulações acertadas sobre o funcionamento do mundo (a exemplo daquelas promovidas pela matemática); acertadas porque condizem com experimentações.

Em um primeiro momento, a filosofia ainda se baseava na observação sensível dos fenômenos para encontrar seu suporte, como a observação a respeito da água promovida por Tales de Mileto. Mas é a partir da filosofia criada pelos pensadores de Eleia que o cenário se altera, descreditando a sensibilidade que enxerga a mudança, conduzindo a filosofia a outro caminho que desemboca no suprassensível.¹

O que a filosofia de Zenão faz é a reordenação da atitude do fazer filosofia, o que em Platão seria dividido entre a experiência sensível e a contemplação. No presente estudo, será utilizada a distinção feita por Bergson, entre inteligência e intuição. Não se deve com isto fazer um paralelo imediato entre a distinção realizada por Bergson e aquela realizada por Zenão ou Platão – a intuição pouco se assemelha à contemplação platônica, por exemplo.

Negando os dados imediatamente percebidos, Zenão se vale da inteligência para sintetizar um fenômeno, ao invés de apreendê-lo por meio

¹ BERGSON. *O pensamento e o movimento*, introdução, 1974, p. 152.

de suas faculdades de percepção. Para a realização de um estudo de caráter científico, é um tanto mais simples conceber o móvel que habita, a cada vez, determinado espaço do que algo diferente (potencialmente mais complexo). É o que Zenão realiza em sua aporia sobre a flecha.

Sobre a aporia da flecha: em sua trajetória, a flecha está sempre ocupando um determinado espaço, ao estudar sua trajetória são tomados alguns destes espaços em síntese (os pontos A, B e C ocupados pela flecha). A este modelo chama-se de pensamento objetivo.

Aristóteles já escrevia sobre o pensamento objetivo em sua *Metafísica* – o objetivo é um fim, aquilo em direção ao qual todas as coisas se encaminham – “se existe um termo último desse tipo, não pode existir um processo ao infinito”². Havendo termo último, não existe processo que transcorra ao infinito. Desta forma, sempre que se age, faz-se com um fim em mente, porque sempre atua-se para chegar a um termo. “E tampouco haveria inteligência nas ações que não têm um fim: quem é inteligente opera efetivamente em função de um fim”³.

Bergson é quem mais diretamente se refere à inteligência no aspecto buscado nesta incursão em direção à cinefilia. Escreve ele que “o papel da inteligência, com efeito, é o de presidir a ações”⁴ e, quando a inteligência se volta para a ação é com a ciência de que o resultado (finalidade) é o que mais interessa.

Em outras palavras, no ato de levantar um braço não são imaginadas todas as tensões e contrações envolvidas em seu desempenho; parte-se diretamente para a finalidade, transportando-se diretamente para o objetivo, “isto é, para a visão esquemática e simplificada do ato considerado como realizado”.

Por conta deste aspecto de voltar-se para a finalidade da ação, a inteligência enxerga o movimento num sentido muito próximo àquele de

² ARISTÓTELES. *Metafísica*, 2005, p. 77, 994b. “Mas os que defendem o processo ao infinito não se dão conta de suprimir a realidade do bem”.

³ *Idem*.

⁴ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 323.

Zenão, representando a atividade por meio de objetivos, ou seja, por meio de pontos em repouso. É de um objetivo atingido a outro, de um ponto em repouso a outro que aparece à consciência o movimento antecipando a ação a ser realizada⁵.

A inteligência, portanto, leva a conceber um mundo imóvel onde os corpos percebidos de imediato em movimento encontram-se em repouso. Para tanto, é preciso que também o mundo material seja por ele concebido nesta imobilidade, pois, se assim não o fosse, não seria atribuído um termo às ações – como também Aristóteles já apontava a necessidade de um “termo” final⁶.

Do contrário, sentir-se-ia o porvir fugir das mãos caso o mundo fosse concebido em continua mobilidade, em fluxo. Assim, “para que nossa atividade pule de um *ato* para um *ato*, é preciso que a matéria passe de um *estado* para um *estado*”, já que é apenas no mundo material onde a ação pode ter um resultado, onde a ação pode realizar-se.⁷

O encontro com a verdade somente ocorre quando se distancia da percepção, que ilude; e o processo de inteligência, ao qual Bergson se refere, também pouca confiança tem nas competências da percepção imediata.

Poder-se-ia dizer que esta inteligência que Bergson analisa seria proveniente de uma tradição criada por Zenão? A resposta é negativa, uma vez que Bergson mostra este procedimento da inteligência como sendo próprio ao humano (ontológico) e, o que teria sido realizado pela escola de Eleia, foi a sua transformação em filosofia.

O que a filosofia faz, portanto, é prolongar e transformar em ciência estes modelos já próprios à inteligência humana. De todo modo, mesmo antes do surgimento de Zenão, as pessoas já seriam capazes de realizar o que Bergson chama de *paradas possíveis*, que seriam instantes recortados

⁵Idem, p. 324.

⁶ ARISTÓTELES. *Metafísica*, 2005, p. 77, 994b. Em sequência ao último trecho citado de Aristóteles, encontramos: “e este é um termo, porque o fim é, justamente, um termo”.

⁷ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 324.

pela imaginação, fora de nós, para atribuir caráter determinado a certos períodos de tempo, como o próprio desenvolvimento da vida humana – de criança para adolescente, de adolescente para adulto, de adulto para idoso. Durante a vivência, não se é capaz de enxergar estas paradas, mas por um exercício imaginativo realiza-se este ato de recortar e dividir a vida em estágios (exemplo, a separação de nossa vida em infância, adolescência, adulta e velhice).⁸

Este procedimento intelectual ocorre porque a vida social possui mais importância que a existência interior e, assim, há a tendência a solidificar as impressões que são expressas por meio da linguagem – o que nos poderia levar a confundir o próprio sentimento com o objeto exterior, ou com a palavra que o exprime⁹.

Na consciência vivenciam-se apenas progressos, mas por conta desta necessidade de habitar os espaços, de traçar uma vida social e de se fazer compreendidos pelos outros, são materializados o que se tem no espírito. Esta necessidade se dá por um processo natural, “porque a natureza predestinou o homem para a vida social”¹⁰ e, neste processo, deve-se admitir a estabilidade do sujeito, e a estabilidade provisória dos estados e qualidades que se tornam, então, seus atributos.

É num processo social onde se encontra a ciência, formulando padrões de como experimentar o mundo material. Menção à linguagem porque em todo procedimento de análise se dá a tradução do que é analisado em símbolos a ser estudados posteriormente para a transformação do dado experimental em dado textual (compreendendo por isso também os procedimentos da matemática). Adotando, assim, uma representação para poder expressar os resultados da experiência para que seja universalmente compreendida pelos pares sociais que sejam versados nos modos pelos quais é traduzida a experiência (em caso primeiro, que sejam educados em mesmo idioma que o nosso).

⁸ *Idem*, p. 337.

⁹ BERGSON. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 101-102.

¹⁰ BERGSON. *O pensamento e o movente, introdução*, 1974, p. 144.

Ao fazer ciência, deve-se analisar o dado a partir de pontos de vista externos, porque a ciência busca a objetividade dos dados materiais; utilizando um procedimento de análise, a ciência multiplica os pontos de vista para completar a representação realizada.¹¹ Exemplo: do movimento, são tomados os pontos de vista externos ao móvel e anotados os pontos de partida e de chegada, os pontos pelos quais ele teria passado.

¹¹ BERGSON. *Introdução à metafísica*, 1974, p. 21.

Capítulo Quatro

A tradição e o espectador contemporâneo

No momento de agirmos, fazemos uma representação do futuro. Não imaginamos o devir num fluxo, tratando de encontrar de imediato o objetivo final de nossa ação. Imaginativamente tomamos o objetivo como um ponto imóvel, para que saibamos poder tê-lo ao fim de nossa ação, mesmo que seja um objetivo que se mova em alta velocidade (como um brinquedo de parque de diversões, em que os alvos se movem, visualizo sua parada futura para assim atirar a bola). Somente agimos se acreditamos que o objetivo a ser alcançado é possível, mesmo que seja de difícil alcance.

A este procedimento Bergson intitula de “mecanismo cinematográfico do pensamento”, uma analogia com a recente criação dos irmãos Lumière, cuja popularidade crescia rapidamente na década de 1900 quando o filósofo escreve *A evolução criadora*. O título do procedimento também é referência à filosofia de Zenão. O cinematógrafo faria na prática o que o pensador de Eleia propunha em suas aporias.

A abordagem de Bergson com relação ao cinematógrafo é de fazer um paralelo entre o mecanismo cinematográfico e o mecanismo de pensamento mais comumente utilizado pelo ser humano. Não se trata de um comentário sobre estilo de composição fílmica, um comentário a respeito do caráter artístico ou estético do cinema (a este momento, pouco se falava da categorização do cinema enquanto “arte”). O “mecanismo cinematográfico do pensamento” extrai do mundo o seu devir variado, representando um devir indeterminado, uma abstração frente ao mundo

concreto, que se apresenta de diferentes formas, seja pela percepção, pela inteligência e pela linguagem¹.

Por meio da linguagem, ocorre o processo de objetivação do fluxo em termos que se reportam não à passagem e sim à imobilidade. A linguagem serve como meio para traçar uma relação social, servindo mais ao objetivo do que ao caminho para o objetivo. Desta forma, a linguagem não remete à passagem e ao fluxo da vida, da experiência, ao ato simples da ação tomada, ela se reporta às finalidades.

Ao reproduzir em tela o desfile de um regimento, o cinematógrafo retiraria o movimento próprio a cada uma das personagens do espetáculo que passa frente à câmera; imprimiria em filme um movimento abstrato, impessoal, simples, *um movimento em geral*, como Bergson coloca. Assim também fazemos nós: ao invés de nos colocarmos no interior do devir das coisas, colocamo-nos do lado de fora e tomamos perspectivas de seu movimento, que numa representação intelectual se transformam em estados imóveis, tais quais os frames de uma película de cinematógrafo².

O cinematógrafo, com frequência, aparece na obra de Bergson como imagem para comentar a especialização do tempo, sobre como costumamos tratar a passagem do tempo por meio de dados espaciais. Esta imagem reaparece na introdução a *O pensamento e o movente*: poderíamos pegar um filme e reproduzi-lo mais depressa, que nada seria alterado. De fato, se pegarmos uma película e exibirmos em maior velocidade, as mesmas imagens surgiriam em tela. O que poderíamos questionar aqui é se o espectador teria a mesma relação com o filme. O espectador não se dá conta ao longo da projeção de que se trata de imagens que se superpõem

¹ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 329. “O artifício de nossa percepção, bem como o de nossa inteligência, bem como o de nossa linguagem, consiste em extrair desses devires muito variados a representação única ao devir em geral, devir indeterminado, simples abstração que por si mesma nada diz e na qual é mesmo raro que pensemos”.

² *Idem*, p. 330, 331. “O procedimento, portanto, consistiu em extrair de todos os movimentos próprios a todas as figuras um movimento impessoal, abstrato e simples, *o movimento em geral*, por assim dizer, em pô-lo no aparelho e em reconstituir a individualidade de cada movimento particular pela composição desse movimento anônimo com as atitudes pessoais. Tal é o artifício do cinematógrafo. E tal é também o de nosso conhecimento. Em vez de nos prendermos ao devir interior das coisas, postamo-nos fora delas para recompor artificialmente seu devir.”

a outras, e nem mesmo o cineasta cria sua obra desta forma (especialmente quando no set, ditando o ritmo de atuação aos atores).

Como escreve Deleuze, Bergson dá um nome moderno à mais antiga das ilusões, o que é injusto³. Mas, ainda em *O pensamento e o movente*, Bergson fornece-nos uma passagem curiosa. Não podemos deixar de lado que os estados do mundo material compõem a nossa consciência em fluxo, uma vez que são contemporâneos à nossa duração. Os estados do mundo material devem, portanto, fazer parte desta nossa duração interna. Mesmo que o filme possa ser reproduzido em diversas velocidades, há uma que lhe é regulada e que assim nos aparece. O que significa que o filme está diretamente ligado à nossa duração interior. Nas palavras de Bergson “o filme que se desenrola está, pois, provavelmente relacionado à consciência que dura e que lhe regula o movimento”⁴.

Não muito mais é dito em seguida, mas esta breve passagem nos é suficiente. O que desperta nossa curiosidade seria quem poderia ser o regulador do movimento: cineasta, espectador, ambos? Sem nossa presença na sala de cinema (de espectador ou cineasta), o filme seria apenas frames se justapondo em tela. Assim não o vemos, enxergamos em tela o movimento bem formado. Há um desenrolar do filme que se inscreve em nós, espectadores.

Devemos também atentarmo-nos para o dado de que Bergson não parece distinguir dois tipos de abordagens que se podem tomar sobre o tempo cinematográfico: o tempo da projeção e o tempo do filme. Ao falar de desenrolar em velocidade, fala-se do desenrolar da projeção – o filme que, filmado a 24 quadros por segundo e assim reproduzido, tem 2 horas

³ DELEUZE. *A Imagem-movimento*, 2016, p. 14.

⁴ BERGSON. *O pensamento e o movente, introdução*, 1974 p. 112, 113. “Mas o filósofo, que nada quer deixar de lado, é obrigado a constatar que os estados do mundo material são contemporâneos da história de nossa consciência. E como esta dura, é necessário que os estados do mundo material se relacionem de alguma forma à duração real. Em teoria, o filme no qual estão impressos os estados sucessivos de um sistema inteiramente calculável poder-se-ia desenrolar a qualquer velocidade, sem que nada fosse modificado. De fato, esta velocidade é determinada, já que o desenrolar do filme corresponde a uma certa duração de nossa vida interior – e não a qualquer outra. O filme que se desenrola está, pois, provavelmente relacionado à consciência que dura e que lhe regula o movimento.”

de projeção. Esta velocidade de projeção não é alheia à forma como o espectador receberá o filme, e nem ao conteúdo de um filme em particular.

O mecanismo cinematográfico do pensamento aparece muitas vezes com certa sutileza nas formulações científico-filosóficas já perpetuadas pela história das disciplinas. Um dos casos que mais se acentua frente aos outros quando utilizamos esta terminologia (cinematógrafo) é a filosofia de Zenão, em particular. Como aponta Deleuze em *A imagem-movimento*, trata-se de um princípio antigo, trabalhado há muito em filosofia e ciência, para o qual Bergson encontra ancoragem numa técnica moderna.

Como Mary Ann Doane apresenta no primeiro capítulo de seu livro⁵, a modernidade (e a emergência do capitalismo vinculado à industrialização) forneceu diversos recursos para que o tempo fosse tomado como coisa palpável, tomado como homogêneo, uniforme. São muitos os mecanismos que ofertam ao homem moderno – especialmente ao habitante da urbe – a possibilidade de um breve visionamento do tempo. Um destes casos é o relógio de bolso, invenção que rapidamente se espalhou pelo ocidente. A modernidade na zona urbana necessita da precisão de horário, e é preciso que o morador das cidades consiga manter sua relação apertada com seus compromissos. Em proximidade ao relógio de bolso, temos a marcação do horário de chegada do trabalhador nas portas das fabricas também por meio de um mecanismo. Neste caso, o tempo não é uma abstração, nem é uma experiência de vida; ele é assentado fora de nós, passível de ser dividido em unidades iguais⁶.

Ou seja, o mecanismo cinematográfico de nosso pensamento é um princípio que surge na filosofia desde a antiguidade, ganhando mais espaço na modernidade, especialmente no período em que Bergson iniciou a formulação de seus textos. O que na filosofia de Bergson é entendido como sendo o “mecanismo cinematográfico do pensamento” é próprio e natural ao ser humano. O que isto significa? Apesar do nome moderno, está enraizada na maneira de o ser humano atuar no mundo a busca pela

⁵DOANE. *The emergence of cinematic time*, 2002, p. 1-32.

⁶*Idem*, p. 6.

praticidade, objetividade e finalidade em suas ações. A ação humana é voltada para suas relações sociais, seu trabalho comum, sentindo a necessidade de retirar o tempo de um campo subjetivo para materializá-lo, facilitando a comunicação e padronização dos processos temporais⁷: é feita uma síntese da experiência vital.

Doane fala de representação do tempo, de que a modernidade toma o tempo por divisível em partes iguais. Trata-se de uma tomada de perspectiva sobre o tempo. E como tal, nos colocaríamos do lado de fora do movimento para enxergar a aparente passagem, tomando pontos físicos no espaço para poder nos agarrar mais firmemente à noção de que ocorre a passagem. A este modelo chamamos de análise, tomando por inspiração a obra *Introdução à metafísica*, de Bergson. A análise é uma das duas maneiras de que podemos nos valer para reportarmo-nos à realidade.

A análise é a perspectiva do móvel e, enquanto tal, podemos tomar quantas perspectivas for preciso para fazer mais completa a visão do movimento e, como pode ter inúmeras perspectivas para completar sua visão, a análise torna-se um método relativista, porque depende de meu ponto de vista que pode ser alterado de acordo com a perspectiva que eu tome na observação⁸.

Ainda acerca do método de análise, gostaríamos de adicionar um detalhe: o mecanismo cinematográfico do pensamento. Este termo foi desenvolvido por Bergson alguns anos depois da escrita do ensaio em questão; ele também será por nós reportado à noção de análise enquanto método, porque não nos ateremos a falar do método científico ou filosófico, e sim de um modo de abordagem do espectador de cinema e o mecanismo cinematográfico do pensamento, cerne para se pensar a espacialidade do movimento. Portanto, *o perspectivismo é um modo natural de pensamento que se encontra em todos nós, inclusive quando assistimos a um filme.*

⁷ BERGSON. *O pensamento e o movente, introdução*, 1974, p. 144.

⁸ BERGSON. *Introdução à metafísica*, 1974, p. 19.

Pode ser posto como contra-argumento o caso de o espectador não se valer de mesmo modo de abordagem do movimento quando frente a um filme de cinema do que como quando em seu cotidiano. Aceitamos tal premissa. O espectador dentro de uma sala de cinema se vê ciente do fato de estar a assistir um filme. Ele não se engana quando confrontado com uma obra cinematográfica. Pode até levar muito a sério a existência e a impressão de realidade passada pelo filme e assim ser movido mais profundamente, mas está sempre ciente de que se encontra em presença de um filme. Mas muitos de seus procedimentos de relação com o filme se aproximam e se assemelham com aqueles com que se relaciona com a realidade fora da tela de cinema, e um destes casos é a abordagem analítica. O que não significa que o espectador seja capaz de enxergar as imobilidades das imagens projetadas, o que ele faz é a criação de símbolos concretos para a compreensão da trama para que melhor possa sintetizar os acontecimentos.

Este comportamento nos leva a um modelo de composição de filmes que se debruça sobre a ação – aqui não mais falamos sobre o espectador, mas sobre estilo. Somos movidos pelas afecções, e também agimos interiormente. Engajamo-nos num modo de relacionamento com o filme para que mais profundamente possamos aproveitar a experiência.

Seção Dois

A ação analisada

Capítulo Cinco

O tempo produtivo, o mecanismo cinematográfico e a encenação em profundidade

Na segunda metade do século XIX, quando na Inglaterra se buscou construir uma escala para a chegada e partida dos trens nas mais diversas estações espalhadas por todo o país, surgiu um problema em relação aos horários das localidades que não correspondiam de um lugar para outro. Cada localidade adotava um horário próprio, regido internamente, ainda que de acordo com os relógios públicos (de igrejas, por exemplo) e que impossibilitava o trabalho de padronização dos horários dos trens pelas companhias de estradas de ferro. O horário de Londres estava quatro minutos à frente daquele de Reading, sete minutos à frente de Cirencester, quatorze minutos à frente de Bridgewater. Para adotar um horário padrão para os trens, as localidades se viram obrigadas a padronizar o horário de acordo com aquele da capital.

Os trens faziam mais do que carregar passageiros, sua importância também era vital para o comércio e a indústria, e o tempo regido sob um padrão concreto que todo o país obedecesse era de suma importância. Antes mesmo que a conferência internacional em Washington, para dividir o planeta em 24 zonas de tempo, fosse realizada, na Inglaterra, graças às estradas de ferro, o tempo já era padronizado nacionalmente. O que por um lado era um ganho para a produtividade, para o conforto das pessoas que viajavam, uma vez que sabiam com exatidão o horário de chegada e

partida de seu trem e a hora que chegariam em seu objetivo, por outro lado, anunciava a aniquilação do horário local.¹

Ao longo do século XIX não foi somente a serviço das estradas de ferro que se fez a representação objetiva do tempo. Mary Ann Doane observa a entrada desta padronização também no interior das fábricas, mas não em referência às máquinas, e sim num estudo dos movimentos dos trabalhadores. Fosse pela instalação de uma máquina que indicasse o horário de chegada e partida dos operários na porta da fábrica (que perfura o cartão indicando os horários), fosse por meio de técnicas de aprimoramento do gestual do operário. A este último caso, Doane nota se tratar do Taylorismo, uma “gerência científica” do gestual dos operários calculando a forma como poderia ser o trabalho mais eficientemente realizado. O gestual repetitivo dos trabalhadores visava a diminuição do tempo de realização de uma atividade para o mínimo, recortando assim da linha de produção qualquer tempo improdutivo com a mecanização do corpo humano.²

Por meio destes exemplos, e mais a referência à popularização dos relógios de bolso que apresentamos anteriormente, temos um conjunto de representações construídas pela modernidade para capturar o tempo baseadas num princípio tão antigo quanto a própria filosofia de tratar o tempo por espaço. O caso é que desta vez há um dado muito mais curioso por trás destas representações e que se apresenta em seu contexto econômico específico com o tempo sendo tratado como objetividade para melhor aproveitamento da produção.

Sob este contexto, encontramos o esforço de filósofos de dar ao tempo um caráter diferente daquele que a mecanização lhe garantia, escrevendo sobre um tempo experimentado, tempo vivido. É assim que surgem proposições como as de William James e seu fluxo de consciência, Jules Lachelier (a quem Bergson dedica *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*) e o próprio Henri Bergson. Este último, desde seu primeiro

¹DOANE. *The emergence of cinematic time*, 2002, p. 5.

²*Idem*, 5-6.

ensaio, fornece algumas pistas a respeito do caráter social do trabalho com o tempo ainda que não busque mostrar qualquer das técnicas modernas de representação espacial do tempo – até a chegada do cinematógrafo.

O mecanismo cinematográfico aparece para Bergson como a analogia através da qual ele poderia mostrar um princípio que desenhava desde *Dados imediatos*. O cinema foi visto por muitos dos pensadores que se dispuseram a pensá-lo como um diálogo com ou mesmo como a concreitude daquilo que os postulados de Zenão apresentavam. No meio das técnicas de representação do tempo criadas pela modernidade, Bergson enxergou o cinema como apenas mais uma delas.

Desviemos o foco sobre a analogia do “mecanismo cinematográfico do pensamento” e nos foquemos no lado da percepção. O corpo, nos diz Bergson em *Matéria e memória*, é um centro de ação, uma imagem privilegiada que nos dá a capacidade de agir sobre a matéria.³ Esta ação sobre a matéria é realizada por vezes com o auxílio da inteligência em fazer a distinção dos dados físicos, recortando o espaço e consequentemente o tempo. Buscamos o termo da ação. Em *A evolução criadora*, Bergson demonstra o quanto que a ideia de “mecanismo cinematográfico do pensamento” pode ser ampliada para além de uma crítica ao maquinário de registrar imagens em movimento, realizando uma crítica à fotografia instantânea e comparando-a a escultura. A fotografia, escreve ele, isola qualquer momento que seja, iguala todos em um mesmo plano, enquanto uma escultura nos apresentaria o irradiar do tempo de um galope.⁴ O foco de Bergson é o de demonstrar o serviço da inteligência de imobilizar o mundo para alcançar maior precisão em suas atividades, o que no fim das contas é um desejo dos mecanismos da modernidade para aumento da produtividade.

No caso particular do cinema, encontramos um espetáculo voltado para a construção de ação; seja desde sua concepção enquanto mecanismo que reconstrói o movimento por meio de estados do corpo móvel, seja por

³ BERGSON. *Matéria e memória*, 1999, p. 12.

⁴ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 359.

meio da estética implementada desde seus primórdios. Comentamos o caso dos trens ingleses, e o que seria mais característico para o cinema retratar em seus primeiros dias senão a chegada de um trem à estação, tal como fizeram os irmãos Lumière? A este primeiro momento do cinema seu formato mais popular é o “cinema de atrações”, peças curtas, usualmente realizadas em apenas um plano sem corte, em que eram exibidos eventos cotidianos. Foi este o cinema que Bergson conheceu e é em referência a ele que tece sua analogia – ainda mais se pensarmos que seu exemplo compreende um desfile, algo comum de ser captado pelos filmes de atrações.

Dada a impossibilidade inicial de colocar rolos de película que permitissem a gravação em longa duração, os filmes de atrações deviam ser breves e mostrar a ação acontecendo e chegando ao seu termo. Em grande parte por isso eles somente poderiam mostrar o que já estava previamente marcado para acontecer – como é o caso da chegada do trem à estação, e a impossibilidade de filmar um furacão ou terremoto.⁵ Dentro deste cinema de atrações começou-se a desenvolver uma estética direcionada ao trabalho com a ação de tal maneira que se voltasse para algo que possuísse conteúdo, o que significa que o que pouco ou nada tem a oferecer à compreensão de um evento seria descartado do filme final. O filme de atrações, com média de duração de 50 segundos, tinha que circular em torno de um tema e fazê-lo comunicativo dentro deste curto período. O cinema narrativo, que começou a ganhar mais espaço quando o cinematógrafo Lumière completou sua primeira década (por volta de 1905-1907), se volta para uma forma de construção diferente, em que o tempo da ação possa ser mais facilmente controlado, ficando à disposição de seu criador.

Como relembra Ismail Xavier, este primeiro cinema narrativo é costumeiramente tratado com o depreciativo termo “teatro filmado” – que indica que o cinema é não só uma arte derivada de outra (não original), como também um formato de menor qualidade (dado que se trata de uma

⁵ COSTA. **Primeiro cinema**, 2010, p. 32.

cópia). O que historiadores, especialmente nas últimas décadas, têm buscado fazer é mostrar este primeiro cinema não como um modelo primitivo (a tese do primitivismo é defendido até mesmo por Deleuze em seus estudos sobre cinema) e de descobrimento do formato cinematográfico, e sim como uma forma diferente de fazer cinema (como é o caso de André Gaudreault).

“A utilização depreciativa do termo ‘teatro filmado’”, escreve Xavier, “vem desta obediência, tanto às convenções dramáticas, quanto às próprias condições de percepção do espetáculo”. O ponto de vista único se dá em grande parte à resistência dos realizadores dos primeiros tempos em variar o posicionamento de câmera dentro do cenário, dando maior preferência ao posicionamento frontal – mesmo quando a cena se passa em locações. Xavier aponta ainda que no caso destas filmagens em exteriores havia uma maior liberdade com relação às marcações, e que os atores tinham maior liberdade em caminhar em direção à câmera, apontando que o espaço filmado era apenas um recorte de um mundo que se estende para além do quadro.⁶

David Bordwell apresenta-nos estas colocações de Xavier sob termos um pouco mais diretos, técnicos, e mais instrutivos. Em *Figuras traçadas na luz*, Bordwell realiza um estudo dos filmes de Louis Feuillade, aproveitando a ocasião para estudar a composição dos planos de longa duração a serviço dos autores do primeiro cinema – que ainda não precisavam rivalizar contra o cinema ágil da montagem fragmentária. Por conta dos tipos de lentes mais comuns neste período, uma linha de frente era traçada no cenário, limite que os atores não podiam transpor correndo o risco de sair de foco. Escreve Bordwell que esta linha de frente aparecia no cinema europeu de 10 a 12 pés de distância da câmera – se não mais – o que ficou conhecido como primeiro plano francês, em que os atores apareciam de corpo inteiro, ou filmados da canela para cima. No caso do cinema estadunidense, a distância entre os atores e a câmera era menor, uma média de

⁶ XAVIER. *O discurso cinematográfico*, 1977, p. 20.

9 pés de distância entre a linha de frente para a câmera, cortando os atores na altura dos joelhos ou da cintura. Esses planos efetuados pelos estadunidenses – especialmente pelos estúdios Vitagraph – receberam algumas críticas de comentaristas, particularmente franceses, que diziam que os atores não tinham muito espaço para poder se movimentar.⁷

Neste caso, de planos abertos e de longa duração, muitos eram os truques que o realizador poderia ter na manga para poder desenvolver seu jogo cênico. Um deles é o de aproveitar a perspectiva de visão única da câmera e trabalhar o jogo de encobrir e revelar. “Velar e desvelar podem conduzir a atenção do espectador bem suavemente por meio de disposições em camada”, escreve ainda Bordwell⁸. O que ele descobre investigando os filmes de Feuillade é que a coreografia dos corpos no espaço pode ser muito efetiva e uma inteligente apresentação da ação de uma cena. O que significa que mesmo com o plano de longa duração, aberto, a atenção do espectador pode ser direcionada para um dos pontos do quadro, levando a ação para seu termo. O caso com o primeiro cinema narrativo é que esta ação também compreende o seu desenrolar no entremeio entre o ponto inicial e o ponto final. Mas este entremeio pode ser cortado pelo espectador, tal como realiza em sua vida cotidiana.

No primeiro cinema há um dado muito interessante levantado por Bordwell. Os realizadores (e isso ele aponta ser mais próprio àqueles dos anos 1910) não temendo estar perdendo tempo com a apreensão de todas as informações por parte do espectador, alongam a duração de seu quadro para que todos possam apreender o máximo possível de uma cena, uma vez que esta atenção dirigida por meio da coreografia dos corpos dentro do quadro.⁹ Com isto, o realizador demonstra que o mais importante para a construção de seu filme não é a verossimilhança do desenrolar do acontecimento com seu hipotético equivalente no real, e sim um desenrolar que seja próprio ao filme, que distancia este cinema dos primeiros filmes de

⁷ BORDWELL. **Figuras traçadas na luz**, 2008, p. 95.

⁸ *Idem*, p. 97.

⁹ *Idem*, p. 85.

atrações, onde o desenrolar próprio do filme era diretamente ligada à duração do evento.

Falamos dos primeiros filmes de atrações porque perto da virada do século, entre 1900 e 1905 (quando inicia o declínio de popularidade deste tipo de cinema), também os filmes de atrações começam a abandonar seu modelo de buscar a pura semelhança com o evento, realizando cortes ou paradas do filme na câmera, para poder mostrar diferentes perspectivas de um mesmo evento – ao mostrar um desfile não somente mostrar as pessoas desfilando, mas também o público e as autoridades presentes. Trata-se de uma característica que o cinema de atrações tomava para si para poder abraçar o lado realista do registro maquinal.¹⁰

Portanto, o cinema se volta para a compreensão do recito. A longa duração do quadro se dá para que todos os espectadores possam compreender o que está ocorrendo na ação. Uma ação que, como Bordwell bem coloca, pode acontecer em diversas camadas que nos são apresentadas de uma só vez em um único plano. É preciso que tenhamos mais tempo para poder apreender tudo o que está ocorrendo dentro do quadro, para que possamos relacionar um acontecimento a outro. Compreender a significação não só dos gestos dos atores no cenário como também a significação dos objetos presentes em cena. Falando de cinema silencioso, os objetos possuem grande importância para o desenvolvimento da narração. Um objeto é colocado como indicação de algo para substituir o que o cinema sonoro poderia colocar simplesmente por meio da fala.

Jacques Aumont, num estudo diretamente influenciado pelas leituras de fenomenologia (em especial Merleau-Ponty e Heidegger), coloca que o objeto no cinema é um objeto de visão [*regard*], de consciência. São conteúdos de consciência levando a certos modos de informação¹¹. O cinema ao se reportar ao objeto pode encontrar o ser-coisa – e Aumont ainda

¹⁰ DOANE. **The emergence of cinematic time**, 2002, p. 23. "This is what imbues cinematic time with historicity. Because it seems to function first and foremost as a *record* of whatever happens in front of the camera, the cinema emerges from and contributes to the archival impulse of the nineteenth century. In it, images are *stored*, time itself is stored."

¹¹ AUMONT. **L'objet cinématographique et la chose filmique**, 2003, p. 183.

arrisca dizer que tenta fazer com certa constância. Ainda assim, permanece sendo um auxiliar para a composição de uma encenação voltada para a ação. O cinema que é um meio sempre voltado para a ação, realiza uma de suas maiores competências que é externar a significação num objeto.¹²

A encenação se volta para os corpos presentes no cenário para a realização deste trabalho de criação de sentido. Este sentido nem sempre é descritivo (de um acontecimento) podendo também ser emotivo. O que o exemplo do primeiro cinema nos oferece é a ciência de que não necessariamente pelo corte podemos ter uma direção da atenção do espectador e, portanto, uma encenação analítica. Por meio dos planos de longa duração também pode ser construída uma encenação que volte a ação para o seu termo, mas mais importante ainda, que faça o espectador se voltar para os objetivos da ação (função que no caso do cinema mudo, com certa frequência poderíamos encontrar na representação de objetos).

Em especial a partir dos anos 1920, quando a câmera se liberta de seu lugar cativo no cenário (o chamado posicionamento de “regente de orquestra”, como vimos ao comentar o termo “teatro filmado”), os planos analíticos de longa duração se voltam para a mobilidade da câmera no interior do cenário para poder captar as informações que de outra forma teriam que ser apresentadas por meio do jogo dos corpos no cenário, exclusivamente. A câmera adentrando no cenário, aproximando-se e apresentando um detalhe, é mais eficiente em manter a continuação da narração que a permanência da câmera firmada em uma posição.

O que nos remonta aqui ao princípio deste tópico. O cinema, em semelhança mas não como as demais representações do tempo promovidas pela modernidade, volta-se para a ação, uma propriedade que, como vimos à primeira seção, é própria do pensamento humano. Se corroborarmos com a interpretação de Bergson de enxergar o cinema como um modelo

¹²Idem, p. 184. “J’aimerais donc risquer, à propos du cinéma et de l’objet, l’hypothèse suivante. Le cinéma a, avec l’objet, un rapport d’immédiatité, presque trop naturel et constitutif ; à partir de ce rapport – qui va de la simple attention portée à un objet que l’on singularise et désigne, sur lequel on focalise, à la plus grande signification ou importance que l’on peut lui accorder –, le cinéma peut viser un rapport à la chose, à l’être-chose, et souvent a été tenté de le faire.”

de tomar do movimento apenas alguns de seus estados, temos que em sua constituição própria o filme se volta para a representação da ação. Discordamos de Bergson em relação ao ponto de que por este motivo o cinema seria incapaz de mostrar devires múltiplos¹³. Ainda assim temos a ação, que se preocupa mais com o termo, com a absorção de seu termo do que com a absorção do caminho que leva até o termo. Não é um correr até a conclusão, é o voltar-se para o termo da ação, uma característica própria da encenação analítica. Ao princípio do cinema narrativo, optava-se por não saltar diretamente para o termo da ação. Para o espectador, a encenação analítica força sua imaginação a trabalhar no sentido do recorte dos dados importantes para a construção de um sentido para a trama – daqui transcorre que este sentido pode ser profundo ou não, pode impactar o espectador de forma profunda ou não.

¹³ Mais sobre este tema a frente.

Capítulo Seis

A atenção, a análise e uma analogia

Em 1916, Hugo Munsterberg publicou aquele que é considerado por muitos como o primeiro tratado dedicado ao estudo do cinema: *The photoplay: a psychological study*. Em sua formação, o autor foi influenciado pelo movimento neo-kantiano na Europa; nos EUA, encontrou o pragmatismo sob a figura de William James, seu colega de departamento. O encontro entre estas duas correntes surge neste tratado, marcado pelo estudo de conceitos e ideias em voga na virada do século XIX para o XX, assim como os conceitos de *afterimage* e atenção, este último que nos parece mais apropriado de ser abordado aqui.

O texto de Munsterberg se volta ao estudo não só do filme, como também da recepção realizada pelo espectador. Numa conjunção entre estes dois lados do espetáculo cinematográfico, ele desenvolve uma defesa de certo tipo de estética para o filme. Ao tratar o capítulo sobre a atenção, Munsterberg inicia dizendo que um filme deve ser visto com a cabeça cheia de ideias, o espectador buscando o significado que aquelas imagens têm para ele, enriquecendo sua imaginação e até mesmo despertando lembranças. Tudo isto que Munsterberg coloca assemelha-se à nossa proposta, ainda que buscando caminhos diferentes – ele pela psicologia, nós pela metafísica.

Para que o espectador possa desenvolver esta relação intelectual com o filme é preciso que adentre no jogo da atenção, que de todas as funções internas criadoras de significado para o mundo exterior, é a mais importante. O caos das impressões materiais é organizado numa ordem de significação e consequência. O caso é que, e aqui se encontra um

posicionamento de Munsterberg muito próximo de nossa própria assertiva, encaramos o mundo de modo muito *semelhante* ao modo como encaramos o palco. “O que quer que seja focado por nossa atenção ganha ênfase e irradia significado [*meaning*] sobre o curso dos eventos”. Neste momento, Munsterberg volta a convergir com Bergson.¹

É preciso distinguir os dois tipos de atenção: a *voluntária* e a *involuntária*. Ambas se apresentam tanto no palco quanto na vida. Tivemos um breve vislumbre disso no tópico passado quando notamos que mesmo num plano aberto (ou num palco teatral) a atenção do espectador pode ser dirigida pelo autor da obra com o auxílio de seus atores, do jogo de luzes, da disposição das peças do cenário. Trata-se de uma distinção feita na vida prática.

A atenção é chamada de *voluntária* quando nos voltamos para a extensão, ou para as impressões, como Munsterberg prefere nomear, com uma ideia em mente e que nos guia em meio ao caos para que possamos encontrar uma ordenação e seguir nossa linha de raciocínio. A observação é guiada pelas ideias que temos e que buscamos extrair deste contato com a externalidade e o que não preenche os requisitos da ideia inicial que tivemos é posto de lado pela atenção, para que seja focado apenas o objeto que detém nossa atenção – porque é dali que pode ser retirado algo de realmente valioso. “Através de nossa atenção voluntária buscamos algo e aceitamos a oferta do que nos rodeia apenas se nos traz o que estamos buscando”.²

Por outro lado, há a atenção *involuntária*. Neste caso, a guia das impressões parte de fora, encontrando-se fortemente ligada a um apelo aos nossos instintos para mais fortemente nos despertar sensações ligadas com a experiência de assistir o espetáculo. Seria o caso de uma atenção involuntária o voltar-se para uma explosão, para uma luz brilhante. Em

¹MUNTERBERG. *The photoplay*, 1916, p. 72-74. “Whatever is focused by our attention wins emphasis and irradiates meaning over the course of events.”

²*Idem*, p. 74. “Through our voluntary attention we seek something and accept the offering of the surroundings only in so far as it brings us what we are seeking.”

nossa vida cotidiana estes dois tipos de atenção se encontram em frequente relação; ora aparece uma, ora outra.³

Como, então, se daria o trabalho da atenção no que concerne às artes cênicas – tomando por isto não só teatro, também o cinema? No caso do teatro podemos desenvolver uma abordagem voluntária da atenção, buscando no palco, por exemplo, um ator que mais nos chame atenção. Mas se nosso objetivo é acompanhar a peça tal como ela foi concebida, o melhor a fazer é deixar-nos submetidos à guia dos autores que nos direcionam para os pontos que lhes parecem mais caros, o melhor é sermos levados pelas intenções do autor. Como o teatro, então, consegue realizar este trabalho de dirigir nossa atenção (involuntária, diga-se)? Munsterberg escreve que o ator que fala nos atrai muito mais do que os outros que permanecem em silêncio, mesmo que suas palavras sejam dirigidas a outra personagem no palco. As técnicas com as quais o teatro pode ganhar nossa atenção são várias. Não nos esqueçamos do movimento que também é capaz de direcionar a atenção dos espectadores.

Munsterberg não ignora a possibilidade de atenção voluntária nas artes cênicas, mas enxerga que o mais comum é que o espectador deixe o trabalho da atenção nas mãos dos autores da peça, para melhor se envolver, para melhor adentrar no espírito da obra. O que vale tanto para o teatro quanto para o filme, ou como Munsterberg (escrevendo seu tratado nos EUA) coloca: *photoplay*. No caso do filme, mais especificamente, a atenção voluntária poderia se voltar para assistir ao filme buscando suas informações técnicas (aqui, sim, por meio de um exercício intelectual, poderíamos chegar à conclusão de que o filme é constituído por quadros imóveis, ainda que mesmo depois desta conclusão não deixemos de enxergar o movimento “aparente”). Estes aspectos não têm qualquer relação com o conteúdo do filme que é o que realmente faz do cinema uma forma artística.

³Idem, p. 75.

No caso do cinema, fora o uso da palavra falada ausente (mas não necessariamente faltante) à época em que Munsterberg escreve seu tratado, um filme se vale de todas as possibilidades de dirigir a atenção do espectador como acontece com o teatro. E ainda é dotado de algo mais – como a capacidade de dar vida às coisas inanimadas.⁴

Munsterberg é seduzido pela técnica cinematográfica que domina os primeiros comentadores desta arte: o *close-up*. Fechando seu capítulo dedicado ao estudo da atenção em relação às artes cênicas e em especial ao *photoplay*, seu comentário parece ser desenvolvido para chegar à elegia ao *close-up*. Porque, quando no palco o ator toma um objeto na cena e lhe dá maior atenção (digamos, um revólver, acompanhando o exemplo de Munsterberg), por um momento que seja o resto do cenário é apagado mentalmente para que possamos enxergar somente o objeto tomado pelo ator. Nossa atenção é dedicada inteiramente ao ato que ele desenvolve, à paixão que ele põe na performance desta ação. É deste ponto singular que sai emoção, e significado (há uma paixão que move aquela personagem em pegar um revólver, sua ação é motivada por algum acontecimento prévio, que conhecemos enquanto acompanhamos a narrativa). No teatro, nada realmente desaparece. É preciso que nossa atenção, nosso esforço mental, apague o resto do cenário. O cenário, no entanto, permanece periféricamente em nossa visão mental que seleciona o que nos parece mais importante (ou que nos é feito acreditar ser mais importante). “Aqui começa a arte do *photoplay*”, anuncia Munsterberg⁵. A mão nervosa que pega o revólver cresce e torna-se a única coisa visível em toda a tela. O resto do cenário desaparece instantaneamente na escuridão da sala de projeção. O ato de atenção que usualmente acontece em nossa mente remodelou o ambiente, e aquilo a que dedicamos nossa atenção é o que realmente surge como único objeto em nossa frente. O *close-up* apagou todo o restante do cenário, todo o resto desnecessário. Este ponto do ambiente cênico que reúne toda paixão e significância neste preciso momento

⁴Idem, p. 78-81.

⁵Idem, p. 87.

é também o único que precisa aparecer. O “*close-up objetivou em nosso mundo da percepção o ato de atenção e assim forneceu à arte os meios de transcender o poder de qualquer palco teatral*”. Encontramos aqui a excitação dos primeiros entusiastas do cinema.⁶

Por trás do esquema do *close-up*, podemos encontrar uma encenação voltada para a análise de forma muito mais efetiva do que na estruturação que buscava o primeiro cinema narrativo, de organização em graus e camadas. É o que busca dizer Munsterberg por trás de sua analogia mente/filme. Na sequência dos dados que constroem uma narrativa, o *close-up*, ou os diferentes planos a diferentes pontos do cenário, seleciona o que se faz mais importante para apreender a sequência dos eventos ou os detalhes que compõem toda esta encenação. No fim das contas, estes detalhes podem ser tão ínfimos – um espelho de mão, um batom, uma chave, um sapato – que com o auxílio de um plano mais aproximado ele ganha maior importância dentro da cena sem que seja preciso perder muito mais tempo. A montagem torna o ritmo do filme menos parecido com aquele do teatro e mais parecido com aquele da música. Os processos são acelerados porque com o *close-up* da mão pegando o revólver não dura mais do que alguns segundos para fazer todos os espectadores compreenderem o que está acontecendo – diferente do que acontecia com o primeiro cinema narrativo.

Mesmo com o advento do som no cinema, a encenação analítica por meio dos planos de detalhes, da fragmentação do espaço, torna-se um dos principais mecanismos à disposição do cineasta no momento de construir sua narrativa. Mas com o som, é a encenação dos planos de longa duração que sofre uma radical modificação: não é mais preciso manter o plano por longo tempo em tela para que todos os espectadores apreendam o que está acontecendo, porque por meio do som este trabalho pode ser realizado – não só por meio da fala, também pelos sons ambientes, elevando um som que adicione conteúdo à narrativa.

⁶Idem, p. 86-88.

Algo mais surge com o uso da montagem para análise do evento narrado: a eliminação dos tempos mortos. O que transforma o filme num recito mais ágil, mantendo apenas os dados que mais importam para a sequência compreensiva dos eventos. É o que Aumont encontra em Pudovkin e em seu uso da montagem. É importante, para continuar em nossa argumentação sobre a encenação analítica, adicionar a advertência que Aumont bem lembra: “A primeira regra dada por Eisenstein aos seus alunos é que o sentido está primeiro: não se faz encenação enquanto não se souber, de forma precisa e expressa, o que se *quer* dizer”.⁷ Porque a decupagem de uma cena implica a interpretação do roteiro por parte do diretor, e a importância dada a certos objetos – seja no caso dos objetos simplesmente encontrados, ou dos objetos que se tornam metáfora – também parte desta interpretação. Estas informações que nos são dadas pelo cineasta ao longo do filme compõem o conjunto de sugestões sobre o que está acontecendo e despertam em nós sentimentos e emoções, porque uma imagem em separado não pode fazer muito mais que nos apresentar uma situação.

Bem lembra Scorsese, em carta aberta, que costumeiramente são lembradas cenas em separado dos filmes, mas a importância destas cenas não reside em sua potência estética em separado, elas vêm unidas de toda uma sequência de acontecimentos que a precedem⁸. Os dados separados de um filme se unem numa cadeia de sentido, e assim as imagens separadas de uma cena, a cena em seu conjunto, fornecem-nos os detalhes todos do conjunto que é o filme, da narrativa do filme. “É uma lógica absolutamente clássica”, escreve Aumont, “partindo de uma ideia de conjunto (de uma interpretação) da cena e da sua significação, transformamo-la numa sequência de pequenas unidades”⁹. Estas unidades devem ainda respeitar o sentido da unidade superior. Desta vez temos a quebra do tempo do

⁷ AUMONT. *O cinema e a encenação*, 2008, p. 143.

⁸ SCORSESE. *Standing up for cinema*, 2017, disponível em: <http://www.the-tls.co.uk/articles/public/film-making-martin-scorsese/>

⁹ AUMONT. *O cinema e a encenação*, 2008, p. 146.

evento que era buscada pelos primeiros filmes de atrações que registravam os eventos se valendo de apenas um plano e aguardavam seu desenrolar completo. Com a encenação analítica por meio da montagem o evento passa a ser cada vez mais próprio ao filme.

A encenação analítica está sempre voltada para a ação, mesmo que no interior do quadro não se veja movimento, dada a sua rapidez em aparecer em tela. O filme se volta para o termo da ação. Acontecia em parte com a encenação analítica do primeiro cinema narrativo, acontece com mais efetividade com a encenação analítica da montagem, sob o qual se encontra o estilo clássico de encenação. O evento que tem a cena como base é decomposto em diversos pedaços para extrair de cada um destes pedaços a sua importância de sentido.

Munsterberg em sua fala compara o filme à mente do espectador, não ficamos muito longe dele. Com a montagem analítica o filme auxilia o trabalho do espectador, que de modo algum pode dizer que o filme que vê se trata de imobilidades. O que afirmamos se encontra no nível de imaginação do espectador que pode desenvolver a síntese da ação observada: o conteúdo distinto de cada um daqueles planos. Se o filme salta de um termo a outro, como na analogia feita por Bergson, o espectador que já tem este modelo de síntese inscrito em sua mente poderá fazer o mesmo. E aqui enxergamos um dado curioso: a emoção provocada pelo filme vem ligada diretamente ao sentido que é dado pela narrativa. Como bem lembra Scorsese, *o filme é um todo*, não apenas suas partes, e é o conjunto que nos leva a nos emocionarmos com o filme.

A analogia que encontramos aqui reside no fato de que estas cenas decupadas servindo ao sentido, o espectador igualmente as recorta: o *mecanismo cinematográfico do pensamento*. Enxerga o desenrolar da película, o desenrolar destas pequenas cenas, dos planos individuais, e sintetiza de cada um deles seu sentido. Salta de um termo a outro. O filme é apreendido de fora. Se “o espírito transporta-se imediatamente para o objetivo, isto é, para a visão esquemática e simplificada do ato considerado

como realizado”¹⁰, ambos filme e espectador o realizam. No caso do filme, é o salto para evitar os tempos mortos, os planos de longa duração em que o conteúdo, aparentemente, se perde (ou que poderia aparecer em redundância). No caso do espectador, ele não pode saltar para os termos das ações uma vez que o filme imprime um desenrolar próprio, mas é capaz de fazer com aquilo que absorve de imediato: é o espelho quebrado, é o pijama emprestado, o beijo roubado. A busca por sentido atira o espectador de volta em seu exercício de simplificação do ato realizado. O espectador pode criar expectativas com relação ao que acontecerá num filme, mas não pode concretizar o que virá em seguida, tal como é possível em sua ação própria no mundo – daí nossa incapacidade em manter-nos com a colocação de Bergson a respeito do devir abstrato do cinema.

¹⁰ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 324.

Capítulo Sete

Tempo morto e aceleração progressiva da montagem

Os filmes de atrações (do primeiro cinema, período 1895-1907) oferecem ao espectador contemporâneo uma amostra do que o cinema pode fazer muito diferente do que é encontrado hoje. A câmera não é sempre observadora passiva dos eventos que se desenrolam perante suas lentes, pelo contrário, é possível encontrar exemplos de como a câmera pode participar da ação por ela “documentada”, direcionando o olhar de seu espectador e até mesmo guiando suas conclusões sobre o evento. O que não é encontrado nos filmes do primeiro cinema, em especial dos filmes de atrações, quando a câmera permanecia parada sobre um tripé ao longo de toda a ação que se desenrolava, aguardando para que aqueles 50 segundos de rolo de película se acabassem.

Com o desenvolvimento da tecnologia, a forma de fazer cinema se alterou e a câmera ganhou ainda mais liberdade e atividade dentro das ações por ela registradas, exemplo disso são as trucagens que possibilitam o trânsito da câmera dentro do cenário onde ocorre a ação. Hoje, o maquinário de filmagem é muito mais simples do que no período do cinema de atrações, uma vez que as câmeras daquele tempo eram mais pesadas e as de hoje são leves, adicionando dinamismo em relação com o que é filmado – mesmo comparando as câmeras digitais com as máquinas de filmar dinâmicas dos Lumière. O posicionamento fixo da câmera em referência à ação registrada se dava em grande parte pela falta de praticidade no uso da câmera, uma vez que os operadores deveriam mantê-la estática para

não perder o foco e ainda girar a manivela para rodar o filme e registrar o movimento.¹

Enquanto a câmera permanece em um mesmo lugar, os corpos a sua frente se animam, demonstram a vida em seu interior. Quando um barco deixa o porto, a câmera permanece no cais a filmar sua partida. A operação é paciente, e permite o contato do fluxo do filme com o inesperado: a onda. É o contato do filme com a ameaça do inesperado, um contato que somente aparece por meio do contato com o presente, tomando o presente a partir de um passado – o inesperado acontece quando o que é visto supostamente deve tomar uma forma contínua sem grandes mudanças. Algo mais se desprende desta colocação, apresentado por Mary Ann Doane sob a fala de ser uma representação do tempo culturalmente aceitável por um breve período de tempo à virada do século. “No cinema clássico, o corte aborta o problema de um excesso de aleatoriedade, de acaso no tempo”². Culturalmente porque logo este encontro com o acaso será promovido diretamente pela narrativa que pode ser organizada de modo ciente, ou seja, preparado. Deixar o acaso às mãos da sorte é custo muito alto para a produção de cinema. Porque o cinema logo encontrará meios de representar ação, coisa em que é muito bem sucedido, e mesmo de “produzir” o acaso. No caso do surgimento do inesperado num filme de atrações a ação se apresenta, mas não sob os termos de uma síntese do evento – como notamos acontecer com maior frequência na montagem.

E é no próprio recurso da montagem que Edgar Morin enxergava a passagem de “cinematógrafo” para “cinema”³, quando o cinema encontra trucagens para apurar o olhar sobre o evento filmado. Mas no desenrolar

¹ Importante pontuar que o *travelling* já havia sido desenvolvido pelos filmes de atrações, sendo muito popular o filme dos Lumière que apresenta o casario de Veneza visto a partir de uma câmera numa gôndola. Mas ainda assim a câmera permanecia enquanto observadora passiva, seu movimento é apenas de contemplação dos sítios históricos, não conjecturando a seu respeito ou abrindo margem para que os espectadores possam enxergar aquele filme como sugerindo uma ideia.

²DOANE. *The emergence of cinematic time*, 2002, p. 137.

³ MORIN. *O cinema ou o homem imaginário*, 2014, p. 74. “Ao nos reportarmos a Méliès, a essa passagem do cinematógrafo para o cinema, vamos encontrar no engendrar de seus filmes a prestidigitação (*trucagens*) e, no resultado final, a fantasia; mas, mais que isso, descobriremos que o primeiro truque, a operação que inicia a transformação do cinematógrafo em cinema é uma metamorfose”.

do evento encontramos tempos desnecessários para sua apresentação a plateias que não puderam comparecer naquele local, àquele momento. São os chamados *tempos mortos* do cinema, encontrados não só nos filmes de atrações como também nos filmes de ficção, nos filmes narrativos. Uma trucagem um tanto diferente daquela que evoca Morin, porque não se trata de trazer ao filme uma aparente “perda de controle” como reporta Doane a respeito de Méliès e suas mágicas em filme, e sim meio para expressar de modo simples o que está a acontecer no evento registrado ou na ação encenada, evitando os momentos que nada adicionam à compreensão do que se desenrola e, portanto, aprimora a capacidade do cinema de reportar certos eventos e fornecer um ponto de vista para além da posição da câmera dentro da ação⁴.

Daí a entrada da trucagem na construção do filme de atrações, mecanismo que já estava presente nos filmes de ficção da mesma época, como nos do próprio Méliès. Nos filmes de atrações, o uso do salto temporal no evento vem, em parte, por conta do operador de câmera que pode deixar de filmar e assim que reconhecer algo de significativo acontecendo no evento registrado, voltar a filmar, o que lhe concede crédito como discursista. Esta parada do filme dentro da câmera é feita para que o produto final não seja marcado pelo tempo em que nada acontece, entre uma ação e outra; o espectador aceita o salto temporal no filme documental como aceita no filme ficcional, enquanto recurso de criação de sentido ou discursivo (criação de recito). Não há muito segredo por trás deste procedimento, trata-se de modelo para apresentar a continuação dos fatos.⁵

O salto temporal no evento é realizado sem que nada mascare sua existência. No caso de um filme de atualidades, o evento realmente aconteceu e o operador presente recorta as partes em que nada acontece (ou que não possui importância para a significação final do filme); no caso de

⁴ Podemos ter um leve aperitivo aqui do motivo pelo qual a analogia do filme com a linguagem é tão constantemente realizada, como se um filme pudesse ser escrito com a câmera, e os procedimentos de montagem, de alguma forma, deixassem isso claro. A redundância, tradicionalmente evitada por escritores, é também evitada em filme.

⁵DOANE. *The emergence of cinematic time*, 2002, p. 152.

um filme de ficção já vêm pré-estabelecidas as partes em que algo acontece e as partes em que nada acontece, e uma vez que o primeiro cinema narrativo tinha maiores problemas em lidar com os tempos mortos, a montagem adentra para eliminá-los de sua construção.

No primeiro cinema narrativo, os filmes eram recheados de cenas em que uma personagem abandonava o quadro, outra permanecia em cena (gesticulava, falava algo silenciosamente para a câmera), esperando uma terceira personagem adentrar em cena. Estas entradas e saídas do primeiro cinema narrativo são vistas posteriormente como tempos mortos, que devem ser cortados. Com o cinema sonoro, estas chegadas e saídas são preenchidas com as falas das personagens, que entram em cena se cumprimentando ou apresentando um conflito logo de início a ser resolvido ao longo da cena. Daí podermos afirmar, junto a Doane, que o filme documental não está tão distante do filme de ficção em sua construção temporal, uma vez que ambos se valem da possibilidade de eliminação do tempo morto, do tempo *uneventful*. O tempo é assim condensado para tornar-se significativo [*meaningful*].⁶

Por meio de seu mecanismo o cinema fica mais voltado para a ação, uma vez que do movimento retira alguns estados do corpo móvel ao longo de sua trajetória. Esforços técnicos são feitos para aumentar a velocidade do filme, para que mais quadros sejam capturados em um segundo e assim projetados. No fundo este desejo é um retorno à querela de Zenão, em que entre dois intervalos sempre haveria um espaço menor a ser percorrido, e entre estes dois, outro ainda menor. Levantar esta questão sobre o mecanismo nos leva à compreensão de que o cinematógrafo foi construído para criar representações de ação, daí a preferência dos realizadores pela representação da ação.

Ainda que por meio do corte o filme não vá imobilizar os detalhes que seleciona (o *close-up* do copo, dos olhos), o corte fornece a possibilidade do salto em direção ao termo último da ação para dele saltar para outro

⁶Idem, p. 159-160.

termo, recortando o tempo que as personagens levariam para chegar a tal ponto. O mais frequente é que o tempo do filme seja distinguido do tempo do evento, criando-se um tempo próprio ao filme, próprio à encenação, para que o recorte do tempo morto não fique tão a mostra para o espectador. O tempo desenvolvido pelo cinema deixa de ser associado ao evento – como era o caso com os filmes de atrações – para ser associado ao tempo da diegese.

O tempo morto deixa de aparecer na trama por não ser significativo, o momento do filme em que nada acontece, em que falta um evento se desenrolando. Na encenação clássica, sempre voltada para a ação, o tempo morto é algo que o cineasta não se pode dar ao luxo de ter em seu filme; retira o ritmo que estava buscando imprimir. O tempo morto está diretamente ligado à ideia de falta de ação, e se na encenação clássica buscava-se uma ação com significado (o que não quer dizer a busca por metáforas, e sim simplesmente uma ação que ajude a sequência dos fatos), o que realmente se está retirando do filme são aqueles momentos em que nada há para oferecer para sua compreensão como um todo, aqueles momentos em que o desenrolar do tempo por si só não auxiliaria na criação de um entendimento do transcorrer da trama.

Trata-se de um desenvolvimento do cinema que remonta aos filmes de atrações dos primeiros anos do século XX. Como dito, também eles recortavam os tempos que aparentariam fastidiosos para seus espectadores. Estes um tanto festivos em frente ao cinema – o público dos cinemas dos primeiros anos era mais livre em suas manifestações em direção ao filme, e em direção ao resto do público.⁷

Eis então um testemunho de Jean-Claude Carrière sobre o desenvolvimento do cinema: em uma viagem a Hollywood, encontrou um montador de filmes que lhe mostrou como os filmes estavam progressivamente mais ágeis, mais rápidos em seus processos de montagem. O

⁷*Idem*, p. 132-133. “In contrast, conditions of spectatorship or audience reception varied widely according to the venue (fairground, storefront nickelodeon, church-sponsored setting), and their stabilization, which took place slowly, was overdetermined by a number of economic, aesthetic, and ideological factors. [...] After 1907-08, gradual changes in movie theater architecture encouraged more sedate and directed spectatorship.”

cinema tem que acompanhar a rapidez dos carros e aviões, relembra Carrière que isto é realizado por meio da descrição das transformações da estrutura de montagem das cenas: nos anos 1930, ninguém entrava num prédio sem antes mostrar sua fachada, por exemplo. O caráter “descritivo” (termo de Carrière) que o cinema possui auxilia na quebra dos tempos mortos e na aceleração da montagem, uma vez que para algo ser mostrado em cena não é preciso muito tempo, apenas o tempo para sua assimilação. A criação de uma emoção vem diretamente ligada a uma significação, não tanto à duração das imagens em si.

O apontamento de Carrière, que põe esta formulação sobre a aceleração da montagem na boca de um montador sem nome que ele teria conhecido no início dos anos 1970, leva-nos a lembrar do processo social por que passa o pensamento do tempo, e ao qual está diretamente ligado este modelo de pensar o tempo por meio de imobilidades e baseado no espaço.⁸

É preciso, portanto, que se atinja o ponto desejado na performance da ação, para que o tempo da diegese seja acertado, para que ele não fique amplamente visto como um tempo próprio ao filme, que não possui qualquer relação com o tempo que o espectador experimenta fora da sala de cinema. Carrière retorna ao mesmo ponto que Aumont ao colocar que num filme diferentes passagens são tomadas e fundidas numa mesma cena, numa mesma sequência. Neste encontro com as menores partes de uma ação temos a análise da ação no cinema encontra-se diretamente vinculada à produção de significado, o que para o espectador funciona como uma válvula, em que a emoção é criada a partir de um sentido que a trama toma – o que frequentemente necessita de algumas constantes na criação de ficção: sua amabilidade para com a protagonista... O que não impede

⁸ CARRIÈRE. **A linguagem secreta do cinema**, 2015, p. 85. “Ele demonstrou a aceleração do processo de montagem através de filmes de diferentes épocas. Mostrou como, nos anos 1930, jamais se entrava em um edifício sem antes mostrar uma visão geral deste, numa tomada descritiva, seguida de uma tomada longa, se possível com alguma placa indicando a localização, e depois em tomadas da entrada, das escadas, e do corredor, antes de o personagem encontrar a pessoa esperando (ou não) por ele. E evidenciou como, ao longo dos anos, todas essas tomadas até então essenciais haviam gradualmente desaparecido.”

de todo Carrière de escrever que “toda uma vida pode estar contida num gesto”⁹. Mas poderia este gesto cheio de vida estar contido numa análise?

⁹*Idem*, p. 91.

Seção Três

O espectador analítico

Capítulo Oito

A análise enquanto método

Em *Introdução à metafísica*, Bergson aponta que os filósofos costumam concordar na distinção entre dois métodos mais comuns nas definições de metafísica e nas concepções do absoluto, mesmo com todas as divergências entre as teorias. Um destes métodos é o que trabalhamos ao longo de toda esta Parte I e que no ensaio em questão Bergson trata por *análise*. Este método implica que a coisa estudada, sob foco de nossa atenção, seja rodeada, tomando dela pontos de vista distintos para mais propriamente recompor sua completude. É um método que trabalha com símbolos que buscam traduzir o contato que tido com a coisa estudada em dados objetivos, para que assim possamos mais facilmente nos exprimir a seu respeito.

Poder-se-ia dizer, e é o que Bergson faz, que este método reside no relativo. Isto porque sob o esquema do posicionar-se em uma determinada perspectiva em relação a uma coisa, nosso conhecimento dela somente será uma tradução por este ponto de vista, ao invés de, de fato, posicionar-se interiormente ao todo. Tomemos então como exemplo um movimento: sob o método analítico, percebemos o movimento do corpo diferentemente de acordo com o ponto de vista que adotamos, de acordo com os eixos ou pontos de referência aos quais relacionamos, “conforme os símbolos sob os quais o traduzo”. É relativo principalmente por tratar-se de uma apreensão do movimento realizado de fora, justamente tomada por meio de um ponto de vista externo.¹

¹ BERGSON. *Introdução à metafísica*, 1974 p. 19.

Ainda sob esta distinção entre dois métodos – o segundo sendo a intuição – temos uma distinção muito comum em toda obra de Bergson que é a de duas realidades que a filosofia soube distinguir bem, mas nem sempre conseguiu reunir: uma realidade externa ao sujeito e outra que lhe é interna. A análise, portanto, é um método forjado a partir das relações pautadas pelo sujeito com a externalidade, com a extensão, com a matéria e aquilo que é objetivo. Método bastante comum de ser encontrado não só em filosofia, como também nas demais ciências da natureza – “veremos sem dificuldade que a ciência positiva tem por função habitual analisar”, nos diz Bergson no mesmo ensaio – em que os dados da vida, da experiência, são traduzidos por meio de símbolos que encerram o que é fugidivo em matéria firme (em um símbolo visual).

Mas como vimos, dada a condição de a inteligência estar naturalmente voltada para a promoção de ação, nossa primeira vista sobre nossa própria consciência nos mostra uma “crosta solidificada” superficial, que são as percepções provenientes do mundo material. Estas percepções são mais facilmente adotadas por nosso pensamento habitual por sua semelhança com os dados que nos cercam e com nossas formas de lidar com o mundo, sempre distinguindo os dados materiais uns dos outros. No fim das contas, o método de análise leva a distanciarmos-nos, enxerga Bergson, da duração real.

Em resumo: a análise enquanto método apresenta-se não somente em filosofia e nas ciências, como também em nossos procedimentos intelectuais mais comuns. “Toda análise é, assim, uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação a partir dos pontos de vista sucessivos”.²

A análise enquanto método pode ser ampliada em uma longa gama de formulações, e encontrada em muitas das construções filosóficas da tradição – tivemos um breve gosto disto ao comentar sobre a filosofia de Zenão. Uma das facetas da análise enquanto método que nos chama

²Idem, p. 21.

atenção é aquela mais cara à Bergson: o estudo do movimento. Sob ela, o movimento é tomado a partir de uma perspectiva, de um ponto de vista, e que pode ser dividido ao infinito uma vez que o movimento é posto como uma sequência de posições do móvel no espaço. Estes pontos que designam cada um dos estados que o corpo ocupou ao longo de seu trajeto existem somente na realidade de uma linha traçada, substituindo o trajeto pela trajetória, construção da mente humana (uma abstração).

O que acontece no caso do uso da análise enquanto método é que o que é apreendido de imediato enquanto duração é traduzido em algo de objetivo, facilitando sua contemplação e estudo, uma vez que enquanto é feito, sabe-se que ele não mudará. “O que facilita aqui a ilusão é que distinguimos momentos no curso da duração, assim como posições no trajeto do móvel”. Por meio da análise recortamos do interior da duração estados distintos, e com sua ajuda recusamos os estados que se intercalam. A principal faceta da análise é realizar a separação dos dados com o auxílio de um pensamento regrado por meio da exterioridade, tomando o exterior como parâmetro e tudo o mais tomado sob sua forma – daí as muitas críticas de Bergson referentes às capacidades de nossa linguagem atual, também ela formatada para se referir ao externo e se referir às coisas de forma objetiva, pouco espaço deixando para o pensar fluido.

Contra a análise enquanto método para pensar o movimento e contra os postulados de Zenão, Bergson escreve em *Matéria e memória*: “A indivisibilidade do movimento implica portanto a impossibilidade do instante”, o que poderia de um lado opor Bergson aos esforços da modernidade que ele viveu para capturar o instante (a popularização do relógio, a fotografia), sempre fugaz, e por outro mostrar a impossibilidade de nossa percepção tomar ciência do próprio instante, uma vez que por meio da memória temos o passado que invade o presente, impedindo-nos de perceber o presente como instantâneo.³

³ BERGSON. *Matéria e memória*, 1999, p. 221-223.

Doane nos lembra de que um dos desejos da modernidade era de arquivar o presente, o instante, e com este objetivo conseguiu alcançar algumas conquistas técnicas notáveis como são atestadas por meio dos experimentos de Marey e Muybridge. Mas como fica muito bem colocado por Bergson em algumas passagens de *Matéria e memória*, o instante logo nos abandona e assim que nos damos conta já se transformou em memória. O que faz do exercício da modernidade uma contradição, aquilo que é arquivado não permanece sendo presente, tornando-se passado – uma fotografia não traz de volta o instante registrado, ela permanece sendo o registro de um evento acontecido, perdendo sua presença [*loses its presence*].⁴

Sendo o instante fugidio, a análise do movimento busca fixar o que escorre por meio de símbolos que possibilitem sua apreensão. O movimento tomado apenas por pontos de vista nunca será suficientemente representado, estará sempre incompleto, desenvolvendo-se ao infinito.⁵ O instante apreendido também era o objetivo a ser realizado com a máquina cinematográfica, que mais do que registrar o instante espacialmente, registraria também o desenrolar do evento. Nesse sentido, o cinematógrafo surge como exemplo precioso para a filosofia de Bergson, ainda que com este exemplo ele se atenha somente ao mecanismo, deixando de lado as demais formulações que concernem o cinema – espectador, tempo da ação. Ele se aproxima de fazê-lo em *O pensamento e o movimento*, anos depois de suas primeiras formulações apresentadas em *A evolução criadora*. Enxergando sob esta perspectiva, sob este ponto de vista, o cinema realmente corrobora com o que é feito pelos demais procedimentos analíticos do movimento – seja no caso de Zenão, seja no caso de nossa relação com a ação em nossa vida cotidiana. O caso é que o cinema vai além do mecanismo.

O problema com a analogia levantada por Bergson não é propriamente o sentido de ilusão que ele dá ao cinema (que até mesmo Deleuze

⁴DOANE. *The emergence of cinematic time*, 2002, p. 82.

⁵BERGSON. *Introdução à metafísica*, 1974, p. 21.

aceita, em parte), ou ter falado do cinema num período primitivo (uma leitura arcaica do que representa o primeiro cinema para sua história), é tomar o cinema simplesmente a partir da perspectiva do mecanismo que, apesar de fazer sentido dentro de suas formulações e não estar incorreta, surge como insuficiente – devemos admitir, entretanto, que não era seu interesse o estudo do cinema a partir de um ponto de vista estético.

Em *O pensamento e o movente*, Bergson retoma o exemplo do cinema, colocando que um filme poderia passar dez, cem, mil vezes mais rápido sem que qualquer coisa fosse modificada. Observação: sem que qualquer coisa referente aos estados captados pela máquina de filmar fosse modificada, ou melhor, sem que qualquer estado registrado em película fosse modificado. O que acontece aqui é que tratamos o cinematógrafo apenas como uma tecnologia, e se falarmos do cinematógrafo enquanto tecnologia todas estas afirmações encontram-se completamente acertadas. Um problema refletido todas as vezes que se inicia uma discussão em meio ao campo das tecnologias do cinema referentes ao aumento do número de quadros para aumentar a qualidade da imagem. Esta é uma discussão que retira o véu já bem aceito do realismo do cinema e remonta à sua ilusão originária, o movimento recomposto a partir de fotografias instantâneas, imóveis.⁶

Eis que neste mesmo texto Bergson lembra da velocidade padronizada em que estas imagens são projetadas para um público. Ou seja, imagens que podem ser projetadas a qualquer velocidade e que permanecerão sendo as mesmas, são projetadas para uma plateia que as recebe sob certa velocidade. O que faz lembrar-nos dos recursos disponíveis à mão do cineasta: a câmera lenta, a aceleração... Por meio destes recursos um evento pode ser filmado com velocidade maior, e mais tarde projetado numa velocidade padrão (é o caso da câmera lenta). Assim aparece em filme para poder em primeiro lugar representar algo, em segundo conversar com o espectador que receberá este filme. Porque o filme está

⁶ BERGSON. *O pensamento e o movente, introdução*, 1974, p. 111.

relacionado à consciência que dura, e para realmente iniciar uma relação é preciso que uma velocidade padrão seja posta. Esta velocidade é padronizada pela tecnologia, mas o cineasta sempre pode dispor de algumas técnicas (como é o caso das citadas câmera lenta e aceleração).⁷

O que nos faz retornar às colocações de Bela Balazs, especialmente aquela referente aos três tipos de temporalidade criadas pelo espetáculo cinematográfico: o tempo da projeção (ao qual Bergson atém sua atenção, especialmente em *A evolução criadora*, um tempo calculado, que se refere aos quadros e à ilusão), o tempo da ação (que Bergson até se aproxima de criticar com sua fala sob o devir), e o tempo do espectador (este que Bergson parece ter em mente em seu comentário sobre a velocidade do filme em *O pensamento e o movente*). Para falar sobre o cinema é importante ter em vista cada um destes três, mas talvez o que mais importe à criação de um espetáculo sejam os dois últimos.⁸

A análise enquanto método, compreendida sob estes termos nos leva a enxergá-la como meio para tomar o fluido através de um símbolo sólido. Este símbolo frequentemente é a linguagem, que tem lugar especial na fala a respeito da análise na filosofia de Bergson. Mas também surge como uma referência aos objetos materiais que nos cercam, quando fazemos uma espécie de projeção do que é mais complexo em algo de mais simples, e delimitamos contornos precisos àquilo que não tem. É o sintetizar um momento num dado que seja mais informativo e mais representativo sobre o seu todo. É fixar um movimento em seu termo – todo o esforço do braço abandonando seu aparente repouso inicial e realizando um esforço para pegar o copo d'água é representado por seu termo: pegar o copo d'água. A análise é o que busca a fixidez das justificativas. É a tradução do corrente por meio de símbolos concretos.

⁷Idem, p. 113.

⁸ MARTIN. *A linguagem cinematográfica*, 2011, p. 237-238.

Capítulo Nove

Um método esculpido socialmente

A análise é método trabalhado socialmente, não só no sentido em que social costuma se referir na obra de Bergson à externalidade do sujeito, mas também nas relações pautadas em sociedade – e suas críticas à linguagem não poderiam ter outro destino senão este. Desta colocação podemos distinguir ainda dois pontos: primeiro, que naturalmente me refiro ao mundo externo e o tomo como paradigma de minhas formulações; segundo, que a partir deste modelo natural de convivência é que se forja um método para os saberes formais. O que podemos encontrar ao longo da obra de Bergson é sua peleja em direção à quebra do modelo de pensar que não apreende a mudança como um todo, permanecendo apenas na aparência do que seja a mudança.

O caso é que desde os antigos este método vem sendo utilizado e aperfeiçoado – e o exemplo dos relógios e em última instância do cinematógrafo, são caros a este pensamento exatamente por isto: a história não erradicou esta forma de pensar, apenas nos apresenta sob formas mais sutis e às vezes até tentadora (o relógio enquanto artigo de luxo).

A colocação de Bergson, por surgir por trás do termo “metafísica”, parecia caminhar para um distanciamento da vida prática do cotidiano, mas a filosofia que ele nos apresenta é justamente a de aproximação da experiência ordinária: é preciso que nos voltemos para a prática, para a ação. A duração real, vivida, não é encontrada pelo filósofo por meio de uma abstração e sim por meio da relação imediata com o mundo e com o eu. O que faz enxergar que no cotidiano somos levados por pressupostos metafísicos falhos, como o que costuma regrar nossa relação com o tempo

e com a mudança: mais uma vez, é o caso da linguagem. É voltando-nos para a prática e para a ação que Bergson demonstra a insuficiência da análise enquanto método.

Em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, Bergson formula que nossa vida exterior “e, por assim dizer, social”, tem maior importância prática do que a vida interior. Voltamo-nos mais facilmente para a vida exterior e aos mecanismos que ela tem para nos oferecer, e é baseando-nos na separação dos dados materiais que seguimos não só em nossa relação com a exterioridade, mas também com nossos processos internos. O que chama atenção nesta passagem por ele escrita é o apontamento de que tendemos *instintivamente* a solidificar nossas impressões, deixando bem claro o lado natural deste procedimento intelectual. Solidificamos nossas impressões exatamente porque nossa vida exterior, social, tem maior importância para nós do que a vida interior.

Seria este “social” referência somente à nossa vida exterior, sem relação direta com os processos de estar o sujeito inserido numa sociedade? De modo algum. Apesar de dar menor importância a este segundo aspecto, Bergson demonstra que também na relação com outros seres humanos há o desenvolvimento e aperfeiçoamento da análise enquanto método que aqui utilizamos para nomear todos os procedimentos de solidificação da duração e sua crítica à linguagem formatada para a objetividade de nossas expressões, já aparece neste seu trabalho de juventude. Por meio do uso da linguagem confundimos o próprio sentimento com seu objeto exterior – o sentimento que está em contínua mudança, o objeto exterior que é um símbolo utilizado para apreender o que nossa linguagem corrente não permitiria (isto vale para as palavras que designam os sentimentos).¹

É num de seus trabalhos mais tardios, *O pensamento e o movente*, que Bergson deixa mais claro o sentido do aspecto social que apresentava, não só escrevendo que o humano está predestinado naturalmente à vida

¹ BERGSON. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 101-102. “Assim como a duração fogaz do nosso eu se fixa pela sua projeção no espaço homogêneo, também as nossas impressões, em mudança contínua, enrolando-se em torno do objeto exterior que é a sua causa, adotam os seus contornos precisos e a imobilidade”.

social, como também ao trabalho em comum. Para a performance deste trabalho é preciso que tenhamos certas garantias, daí os muitos procedimentos desenvolvidos no sentido de estabilizar o sujeito de modo que ele não seja visto como uma invariabilidade.

De certa forma, como Bergson bem coloca, este procedimento já está presente ao momento de nosso nascimento, e até mesmo antes, quando recebemos um nome e a partir deste “ritual simbólico”² o sujeito é definido como um invariável por toda sua vida: aceita-se a variação de seus estados ao longo de sua vida, mas mesmo estes estados serão estabilizados por meio de terminologias, de símbolos (como Bergson apresenta em *A evolução criadora*, e como colocamos brevemente na seção *um*, a distinção entre os estados de vida de um sujeito: infância, adolescência, vida adulta...). Estes estados seriam a “aposição de um predicado a um sujeito”, suas qualidades, o desenvolvimento de suas competências para a vida em sociedade. Então temos que para a promoção de um trabalho em sociedade é preciso que coloquemos de um lado a estabilidade definitiva do sujeito, de outro a estabilidade de seus estados provisoriamente definidos. O que, por outro lado, abraça também as formas comunicativas adotadas em sociedade, uma vez que também o sujeito é transformado numa estabilidade a qual podemos nos referir, sabendo a que ponto dirigir nossa atenção.³

A vida social auxilia a moldar a análise enquanto método por meio da criação dos símbolos para estabilizar o mutável, que passa a fazer parte de nossa vida cotidiana com maior facilidade, uma vez que se adequa a um procedimento intelectual natural nosso: a distinção dos corpos na matéria. Ou, como Bergson apresenta em *Matéria e memória*, esta capacidade da distinção do meu corpo e dos corpos ao meu redor se dá por uma necessidade natural, distinguindo do que podemos nos aproximar e do que devemos fugir (mais uma vez, remete ao termo *instintivo*)⁴. Há algo de mais profundo nesta colocação de Bergson e que remete à sua inserção dos

² Termo nosso.

³ BERGSON. *O pensamento e o movente, introdução*, 1974, p. 144.

⁴ BERGSON. *Matéria e memória*, 1999, p. 233.

postulados de Zenão: a transformação em filosofia deste procedimento natural, a formalização desta criação. Certamente Zenão não é o único a fazê-lo, representando o eco ao longo da história da humanidade deste desejo por apreender o instante que se apresenta como o modo social de concretizar a duração.

Costumamos experimentar as coisas de maneiras diversificadas e podemos concordar que um mesmo evento é experimentado de modo diferente por aqueles presentes; no entanto a linguagem cristaliza estas sensações e as transforma palatáveis para que possamos colocar em paridade as experiências que são qualitativamente diferentes. A sensação surge como *coisa* à medida que é experimentada e transformada em símbolo concreto para sua apreensão: mais uma vez, o voltar nossa vida interior (sensação) para nossa vida exterior (símbolo). Demos maior atenção à palavra, mas igualmente pode acontecer quando adotamos como símbolo um objeto.

Capítulo Dez

O espectador analítico

Em conclusão, a análise enquanto método aparece na filosofia de Bergson para mostrar nosso pensamento enraizado num equívoco que nos leva a conceber uma realidade onde o movimento é mais aparente do que um fato apreensível. Na tentativa de apreender o movimento, o tempo, são utilizados modelos de pensamentos que nos levam a colocá-los no mesmo padrão que os demais objetos materiais, que as demais coisas materiais, distinguidas com clara nitidez no espaço. A estabilidade que tanto buscamos nestes procedimentos nos traz segurança quando de nossas atividades no mundo, quando de nossa ação, uma vez que a estabilidade garante a certeza de sua concretização, a conclusão de que meu objetivo não terá mudado enquanto tento alcançá-lo: o termo da ação que é visado ao momento de agir.

Em cinema, há uma analogia muito comum de ser encontrada nos textos teóricos e que de certa forma Bergson inaugura em *A evolução criadora*: a analogia filme/mente, em que o filme possui a capacidade de reproduzir na exterioridade os procedimentos que temos em nossa mente, os procedimentos que desenvolvemos quando nos voltamos para o mundo exterior. Bergson mantém sua analogia resumida ao mecanismo à parte do espetáculo que não pode ser captada pelo espectador, porque por mais que ele se esforce, mesmo que saiba que se trata de imagens imóveis em sucessão na tela, nenhum espectador conseguirá enxergar as fotografias separadas projetadas, a não ser que elas sejam projetadas em baixa velocidade (o que, de certa forma, não concretizaria a arte do cinema).

Munsterberg, por outro lado realiza semelhante analogia, mas desta vez no reino das imagens em movimento projetadas na tela, referentes à parte do espetáculo que conseguimos enxergar, que conseguimos nos relacionar. Munsterberg, maravilhado com as capacidades técnicas da nova arte (como acontece com a maioria dos autores destes primeiros tempos), encantado com o *close-up*, faz de seu capítulo sobre a atenção uma ode a este procedimento narrativo: o *close-up* é a possibilidade de fazer o procedimento mental da atenção surgir para nós exterior à nossa mente. Que extraordinário que é, diria Munsterberg, poder ver o cinema enquanto uma extensão de nossa mente. Epstein, em *A inteligência de uma máquina*, se aproxima bastante desta fala, desta vez concedendo ao mecanismo cinematográfico inteligência própria.

Muito curioso nos parece que, apesar de não ser tão elogioso quanto Munsterberg e Epstein, o comentário de Bergson se aproxima deste caminho de leitura tomado pelos teóricos de cinema, que serviu como meio para que um autor como Deleuze enxergasse as capacidades de seu pensamento sobre as imagens, a consciência, dialogar diretamente com o cinema.

Nossa colocação sobre a análise enquanto método busca, no entanto, outro meio de interpretação que não aquela à qual Bergson volta maior atenção: enquanto a preocupação de Bergson se volta ao imóvel e o método analítico como meio de traduzir o móvel através do imóvel (o corpo em movimento representado por meio de pontos estáticos no espaço), nossa preocupação se volta mais aos meios como o espectador se vale do método analítico, ou de uma abordagem analítica, seria o termo mais correto, para recortar o fluxo do filme e buscar significações dentro daquele todo que é a narrativa.

Ocupamo-nos na *seção dois* de apresentar como a ação, os eventos narrados pelo cinema, serão analisados pelos realizadores que decompõem a cena recortando os tempos mortos e deixando em tela apenas o que seja de suma importância para a produção de sentido no filme. Sendo o filme capaz de fazer de seus procedimentos técnicos semelhanças com

os procedimentos intelectuais e se por meio da ação selecionamos um dado em meio a uma multiplicidade, o filme também é capaz de fazê-lo e, assim como nós o fazemos, no filme este procedimento é utilizado para garantir um sentido à cena. O cinema, mais do que mostrar uma representação da ação, nos oferta os dados para a sequência compreensiva da trama por meio da colocação dos dados menores. Quando um detalhe da cena aparece preenchendo toda a tela, o espectador não pode ignorá-la, uma vez que não há mais nada para ver. O filme, portanto, não surge para o espectador desprovido de mobilidade, mas o espectador em sua busca por sentido da narrativa que transcorre a sua frente pode, sim, recortar aquele dado do filme. E assim, quando o objeto em *close-up* preenche toda tela, ele não será uma imobilidade, mas poderá ser representado assim pelo espectador, que em seu exercício de compreensão do filme, concretiza os dados que lhe aparecem num fluxo e os relaciona mais tarde com outros dados.

O espectador recorta por conta própria o filme, transformando o que aparece em fluxo em uma imobilidade, adicionando objetividade ao que fugiu em meio ao correr das imagens. Este é o sentido de espectador analítico que tomamos aqui: um espectador que, apesar de ser o filme um fluxo, um desenrolar, ele recorta do filme os dados que lhe surgem como mais importantes, os detalhes que lhe garantem sentido. Melhor colocando: o sentido de uma cena é representado num ponto imóvel interior à cena sintetizada imaginativamente pelo espectador. Ou seja, para a abordagem analítica do filme, o espectador acompanha o desenrolar das imagens, mas sintetiza tudo isto no que é de mais pertinente para sua compreensão final. De modo algum isso implica que ele não vá sentir alguma coisa pelo filme. Significa que o que é apreendido por ele não são as contrações dos músculos do rosto do ator, e sim seu choro derradeiro. Não é o salto do ator para pegar a faca sobre a mesa, é a faca na mão. Por sinal, boa parte da promoção de um sentimento no espectador, neste caso, provém de sua busca por significação.

Difícil dizer que uma imagem em separado provoca as emoções que sentimos quando as encontramos num filme, imersa naquele contexto, naquele fluxo. Por imagem não falamos dos instantâneos que compõem o movimento de uma cena, falamos de um plano. São os planos que comumente ficam marcados na história do cinema, que são lembrados e analisados por estudiosos, exemplos da genialidade de um realizador. Mas estas imagens quando apresentadas em separado da obra como um todo da qual fazem parte, não fazem mais do que comunicar um evento simples – em certa similitude com os filmes de atrações do primeiro cinema (ainda que estes fossem construídos de tal forma a transcorrer por completo em 50 segundos). O filme constrói ao longo de seu desenrolar uma relação com o espectador que se encontra diretamente vinculada ao que se apresenta na narrativa. Para que possamos ter estas associações pautadas é preciso que os dados do filme sejam absorvidos pelo espectador, e estes dados podem surgir por meio de símbolos concretos que reduzem o fluxo de uma cena a um ponto imóvel, que simplesmente traga a compreensão do desenrolar.

O desenvolvimento de uma ação vem diretamente ligado à busca de um sentido, sentido este que é projetado num símbolo concreto, retirado do fluxo do filme. O que precisamos apontar é que este símbolo muitas vezes é criado pelo próprio filme, um mecanismo que o cinema possui para comunicar-se com seu público. Relembrando Aumont e sua colocação sobre os objetos cinematográficos, eles podem aparecer num filme de muitas maneiras (enquanto objeto encontrado, enquanto objeto metafórico), de qualquer forma eles aparecerão em filme dotados com uma significação que no desenrolar da obra levarão a sentimentos mais profundos.

O cinema, apesar de conseguir apresentar o movimento para seu espectador, está voltado para a apresentação da ação, uma vez que do movimento, ele recorta apenas os estados mais diretos em que uma transformação aconteceu mais proeminentemente. Este é o sentido de ação no que se refere unicamente ao mecanismo cinematográfico que não pode ser referido como sendo a ação da diegese.

No caso do espectador há outra ação, uma ação subjetiva, diferente daquela que Bergson parece se referir mais diretamente ao afirmar que “o papel da inteligência é presidir a ações” (uma ação do corpo sobre a matéria). A ação aqui, no caso do espectador, não visa à transformação da matéria ao seu redor, ou de sua reorganização. De fato, há transformação e reorganização à medida que o espectador desenvolve sentido para o filme que se desenrola a sua frente. É aqui que entra a sua ação de espectador analítico: recortando as informações que lhe parecem importantes para que façam sentido para os eventos representados, significados, *depicted*. É importante frisar que, apesar de o filme ser constituído de imagens instantâneas, não podemos dizer que este exercício de criação de um símbolo a partir destas imagens seja a tomada de um instantâneo – o espectador dificilmente conseguiria fazê-lo. Acontece, portanto, um exercício imaginativo, um símbolo criado a partir do que lhe é apresentado.

“Ao mesmo tempo que nossa percepção atual e, por assim dizer, instantânea efetua essa divisão da matéria em objetos independentes”, escreve Bergson em *Matéria e memória*, “nossa memória solidifica em qualidades sensíveis o escoamento contínuo das coisas”¹. Este é precisamente o sentido que buscamos dar para a relação entre o espectador analítico e o filme. Em seu trabalho de buscar sentido, de materializar os objetos, em sintetizar o significado de um evento num símbolo, o espectador desenvolve em sua memória uma duração para o filme, mas que é constituída de pontos de vista, uma vez que o espectador se mantém de fora do espetáculo. Ainda assim, há uma inscrição em sua memória que se refere a este filme assistido, sua duração própria enquanto buscava os significados na exterioridade (o filme). E ainda durante o filme, a memória permanecerá em ação, oferecendo-nos os meios para a compreensão do que acontece no presente, ao mesmo tempo em que analiticamente recorramos o tempo. E é novamente no significado, este que é o reino da inteligência, é que encontraremos nosso espírito sendo movido pelo filme,

¹ BERGSON. *Matéria e memória*, 1999, p. 247.

porque mesmo que não adentremos no fluxo do filme, buscamos nele as motivações que movem nossas emoções.

A emoção nunca é uma produção simbólica para quem sente, ainda que possa ser representada por meio de símbolos: a emoção se apresenta interior à consciência num desenrolar qualitativo de estados. No caso do espectador analítico, a emoção se desenrola internamente ao sujeito enquanto começa a compreender o que se desenrola no exterior (o filme).

Algo parece nos provocar dentro destas formulações: não poderia a relação intelectual do espectador analítico ser uma abertura de caminho para a abordagem intuitiva do filme (o desenvolvimento de uma emoção levar a abandonar o ponto de vista externo para inserir-se no filme)? A metafísica surge quando admitimos que a duração do espectador não está isolada no mundo. O que, tomando a análise como método, apenas temos um pequeno vislumbre.

Parte Dois

A intuição

Seção Um

Intuição enquanto método

Capítulo Onze

Distinção entre intuição e análise

A distinção entre análise e intuição surge ao longo da obra de Bergson como um modo de apontar para a diferença de natureza entre tempo e espaço. Dois conceitos que foram constantemente tratados como semelhantes pela tradição filosófica e científica. O tempo recebendo o cuidado que deveria ser dado unicamente ao espaço. Anteriormente vimos como a análise é o método das perspectivas tomadas externamente. Os pontos de vista inserem num discurso sobre o tempo características próprias ao espaço, como a quantidade.

Frédéric Worms é direto ao escrever, em *Bergson ou os dois sentidos da vida*, que nesta distinção há um aspecto lógico: espaço e tempo não comportam graus diferentes, e sim naturezas diferentes. A imobilidade não faz parte do tempo, mas sim do espaço. O que é próprio à duração são a mobilidade e a mutabilidade constantes; admitindo a imobilidade no seio da duração não mais teríamos nenhuma destas duas características. Assim, quando a análise enquanto método adota um ponto de vista acerca do movimento e dele recorta diferentes instantes – posições – ocupadas pelo corpo móvel, ele está inserindo no movimento uma característica que lhe é externa. O movimento é um salto, um todo, indivisível.

A fala de Worms que evocamos vai além, e aponta que a confusão entre o espaço e o tempo não se dá num aspecto puramente lógico. Esta confusão provém de nossas necessidades práticas, mascarando nossa vida interior que possui menos peso no desenvolvimento da vida prática. O que é preciso é que tenhamos a capacidade de agir no mundo exterior e para isto não podemos enxergar todas as coisas como vacuidades ou fluidos; é

preciso antes assumir que ao nos aproximarmos do término de nosso percurso, o objetivo permanecerá lá. Como o exemplo, temos o parque de diversões: o brinquedo pode continuar a fugir, mas assumimos a sua instantaneidade e o fixamos em diferentes pontos ao longo de seu percurso – se não assumíssemos que o patinho se pusesse perante a mira da espingarda de ar em algum momento, teríamos sérias dificuldades. O movimento do brinquedo, uma sucessão que se inscreve em nós, transforma-se por um esforço da inteligência em simultaneidade espacial. A coincidência entre dois fluxos nem sempre recai neste mascaramento de nossa duração interna – e até mesmo nosso contato com este brinquedo não precisa se dar sob estes termos. O caso é que em vistas de agir em nossa vida prática, ignoramos a sucessão que faz a continuidade da vida, e nos apegamos a momentos, como a simultaneidade instantânea entre a mira e o alvo. A análise adotada em nossas relações práticas mascara a duração.

Assinalamos a importância que Worms inscreve para um termo: *ato*. Apesar de comentar a respeito da vida prática e dizer que ao atuarmos nela frequentemente nos opomos à nossa vida interna, não significa dizer que a duração é uma passividade. É por meio destes atos que *realmente* se conservam os momentos do tempo, não os instantes sintetizados pela inteligência, mas o todo de nossa vida.¹

“O universo dura. Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo”, escreve Bergson.² Eis uma premissa para a metafísica de Bergson: primeiro, devemos nos voltar para nós mesmos e descobrir esta vida interior, o fluxo de nossa consciência, nossa duração não difere muito da duração que podemos encontrar externamente a nós. Não só o humano dura, tal como Bergson deixa bem claro com as primeiras palavras que abrem este parágrafo: o universo dura. A duração é o significado de criação, o desenvolvimento do novo, não

¹ WORMS. *Bergson ou os dois sentidos da vida*, 2011, p. 14.

² BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 12.

só no mundo externo, também em nós. Este mascaramento, ao final, que Worms se referia: ignorando a duração em que vivemos – não só a nossa, mas também as durações externas que se inscrevem em nós – ignoramos também a capacidade de criar. A memória não é puramente aglutinadora de dados, de momentos, de estados; ela também é criadora.

A vida é criação contínua e imprevisível, o que Doane já nos pontuava dizendo ser a contingência do tempo. Os eventos não são repetidos, mas nosso conhecimento usual busca a semelhança entre o evento presente e o evento passado, analisando-os lado a lado e demonstrando que ocorrerão de maneira semelhante. Por mais que as causas sejam semelhantes e levem a efeitos semelhantes, os eventos que testemunhamos são diferentes – mesmo sob a repetição. Sob a análise, o novo não seria mais que uma reorganização de elementos antigos. Reconhecendo a duração, não podemos manter-nos sob o mesmo espectro. A repetição aproximativa de um evento não é possível; o que temos são eventos distintos. Por meio da duração reconhecemos a originalidade e imprevisibilidade das formas.

A evolução da vida modelou nossa inteligência de modo a agirmos buscando a previsão de seu resultado, um recurso que podemos notar nos faz escapar do que poderia haver de perigoso para nossa existência individual – e que por meio da análise é corroborado em forma de método.³ Daí apontarmos para a naturalidade de tal procedimento intelectual. Por outro lado, é também natural a duração, ela própria a evolução.

Difícilmente diríamos que somos seres estáticos, que não nos transformamos ao longo de nossa vida. O mais comum de ser feito é recortar este fluxo contínuo em estados bem delimitados, como se pudéssemos apontar os pontos desta evolução. O que fazemos é apontar para os momentos em que notamos as diferenças de estados. Estamos sempre numa continuidade mutante, tal como o mundo que nos cerca, apesar de ao mundo guardarmos a representação de estabilização para que possamos reconhecer o que se nos apresenta mais facilmente. Apesar do

³Idem, p. 32-33.

apontamento de sinais e signos para o mundo na tentativa de melhor compreendê-lo, estamos imersos numa constante criação.

O que nos interessa no presente capítulo é mostrar a criação no seio do método que Bergson desenvolve para chegar à duração, mostrando desta forma que a duração não é passiva, apesar de não se inscrever sob os mesmos termos que a prática analítica. Vimos que a análise não é um método adequado para falar da duração, uma vez que tende a se referir ao tempo por meio de propriedades que nem mesmo são de sua natureza. A intuição permite este encontro direto com a duração, primeiro a minha depois a do todo.

Enquanto a análise se põe a tomar pontos de vista, perspectivas do movimento, da passagem do tempo, a intuição propõe adentrar na duração. Se a duração é um todo, se o movimento não é constituído de partes, e sim como coloca Bergson se constitui de um salto único, se a flecha não permanece em pontos instantâneos sucessivos, mas sim realiza uma travessia contínua até seu objetivo, somente podemos tomar vistas da duração se conseguirmos adentrar no movimento. Assim, este “tomar vistas da duração” já não seria uma perspectiva externa ao móvel, buscando inserir-se no movimento.

Mencionar o “inserir-se no movimento”, ou na duração, traz dois pontos relevantes para compreendermos a duração: um evento mundano não pode ser repetido exatamente da mesma maneira, e a duração na qual nos inserimos existe independente de nós. Pela primeira afirmação temos a criação contínua da natureza, a contingência do tempo, o presente sempre se fazendo unido ao passado que lhe dá as bases para esta mudança. Com a segunda afirmação, temos que não somos nós, seres inteligentes, que projetamos a duração no mundo e que ela é a transformação de todos os seres do universo. Lembremo-nos: o universo dura.

O movimento deixa de ser relativo para ser absoluto. O relativo é guardado para a análise enquanto método que poderia enxergar o movimento de diversas maneiras possíveis. O absoluto é o adentrar-se no movimento para tomá-lo como todo. Diz-se absoluto porque se atribui ao

móvel um interior para nele adentrar. Não dependeremos de pontos de vista porque estaremos dentro do movimento, mas tudo isto por um esforço imaginativo. Ele não seria traduzido por símbolos, justamente por não mais ser apreendido de fora: “eu possuiria um absoluto”.⁴ A desnecessidade do uso de símbolos para traduzir a duração que tomo é porque a duração outra que encontro tem algo que me é comum, a própria duração. Para melhor compreendermos esta identificação entre duas durações, façamos algumas considerações a respeito da simpatia.

⁴ BERGSON. **Introdução à metafísica**, 1974, p. 19.

Capítulo Doze

Concidência, a simpatia, a ação

Em *Introdução à metafísica*, texto de 1903, Bergson nos fornece uma das mais diretas descrições do ato intuitivo que serve de método para sua metafísica. Esta descrição é muito valiosa para que também consigamos enxergar a abordagem intuitiva do espectador de cinema. Bergson sempre deixou claro o quanto a intuição estava próxima da arte, tanto no momento de criação quanto no momento de apreciação. Repete esta argumentação de viés estético não poucas vezes ao longo de sua obra e não é diferente no citado texto.

Após a introdução feita, distinguindo a existência de dois métodos para se reportar à realidade e suas distinções, ele dá início à descrição do ato intuitivo utilizando como exemplo uma personagem de romance. A personagem pode ser descrita pelo romancista de inúmeras maneiras, contando vários detalhes e apresentando diversos aspectos de sua personalidade enquanto ela vive suas aventuras. Ainda assim, o sentimento que teríamos ao encontrar com esta mesma personagem não se compararia ao encontro direto com ela, o encontro tido com a pessoa que deu origem à personagem (suponhamos o caso de uma personagem de livro biográfico). No caso de encontro pessoal, experimentaríamos então um sentimento “simples e indivisível” que coincidiria com a própria personagem vivente.

Poderíamos aproveitar este momento em que escrevemos sobre cinema e dizer que a arte do filme possuiria vantagem sobre a arte da literatura neste aspecto, mas é difícil dizer – também o cinema se vale de uma composição da personagem que pode distinguir do encontro com a figura real (caso ela exista), sendo ainda verdade que por meio do cinema,

muitas vezes temos impressão de que os gestos transcorrem naturalmente, próprios à arte do grande ator. Ambos, cinema e literatura, são capazes de desenvolver uma “escrita” particular em que a subjetividade da personagem aparece vivamente nos ofertando esta figura em todas as suas cores, em uma riqueza comparável àquela de uma pessoa real.

Uma obra literária, apesar de traduzir a subjetividade de sua protagonista (e demais personagens) por meio de palavras, está de fato a criar um fluxo totalmente próprio dentro de seu campo de atuação. Com o filme acontece algo de semelhante, pontuando as diferentes formas de expressão. Isto Bergson não deixa passar, no que diz respeito à literatura, ainda nos primeiros parágrafos do citado texto. As traduções de um poema, nos mais diversos idiomas, podem aproximar-se das nuances do original, mas nunca serão capazes de tomá-lo por inteiro. O texto original possui algo que lhe é completamente próprio, da mesma forma acontece com o filme. O *ritmo* é empregado não somente pelo jogo de palavras, como também propiciado pelo idioma em que se escreve, pelos termos que se escolhe, além das aventuras retratadas. Neste sentido, uma biografia teria um valor imenso se fosse enxergada por seu autor enquanto uma obra literária e não como um retrato de uma pessoa real (claro, buscando a fidelidade com os eventos, afinal está a retratar fatos históricos).¹

A coincidência com outra duração é o primeiro aspecto da intuição que Bergson descreve. Fica aqui a evidência da necessidade de nos reportarmos propriamente à duração para termos um sentimento de que a pessoa estaria em minha frente integralmente. O que nos é dito a respeito de uma pessoa recorre sempre a pontos de vista que os outros tomam a partir dela – e assim também se dá com as obras de arte. A partir do momento em que esta impressão que nos é causada por meio da coincidência é traduzida por meio de símbolos, não mais estamos em presença de sua completude e sim de uma tradução. O mesmo se dá com uma obra de arte. Esta coincidência com a obra literária ou com a obra filmica nos fornece

¹ BERGSON. *Introdução à metafísica*, 1974, p. 19-20.

algo de diverso do que poderia nos oferecer um comentário posterior – ainda que este comentário posterior seja uma crítica que venha a auxiliar o espectador a reviver a experiência da obra, mas desta vez já se dará num aspecto qualitativamente diverso.²

“O que é propriamente ela”, escreve Bergson, “o que constitui sua essência, não poderia ser percebido de fora, pois é, por definição, interior”. O que é percebido de fora é uma tradução e, portanto, pertencente ao campo da análise. Na intuição está em jogo o absoluto, a possibilidade de ter este encontro com o outro de modo simples e indivisível. Daí a necessidade de abrir a fala sobre a descrição do ato intuitivo com a *coincidência*. Nunca experimentaríamos um filme se tudo que tivéssemos dele fosse a descrição ou o relato da experiência de outro espectador. É preciso este contato direto, o encontro com o fluxo das imagens, com o movimento interno ao quadro, às cores do cenário, os traços da mobília, os sombreados. Por mais rica que seja a descrição de nosso amigo ao indicar um filme, permanecerá sendo seu deleite guiando suas palavras³.

Mas algo de interessante acontece nesta descrição do amigo, que é muito semelhante ao que acontece quando o filósofo busca descrever a intuição: seu sentimento de maravilhamento pode nos contagiar e levar-nos a querer assistir ao filme, a querer ter uma experiência como aquela. Em todos estes casos, o sentimento nasce a partir da nossa coincidência com outra duração e que suscita em nós um sentimento indivisível, seja o sentimento desenvolvido pelo contato direto com a obra de arte, seja pela empolgação do amigo ao nos falar sobre a obra de arte.

A coincidência nos fornece algo que não pode ser descrita de fora: a empolgação do amigo não pode ser tomada somente a partir de seu tom de voz ou dos traços alegres em seu rosto; o sentimento que o filme imprime em nós não pode ser descrito a partir de meramente descrevermos

²Idem.

³Idem, p. 20. “Se desejo comunicar a alguém que não saiba grego a impressão simples que me deixa um verso de Homero, darei a tradução do verso, depois comentarei minha tradução, depois desenvolverei meu comentário, e, de explicação em explicação, aproximar-me-ei cada vez mais do que quero exprimir; mas não chegarei jamais a exprimi-lo”.

a sinopse da trama; da mesma forma, uma pintura não pode ser descrita a partir da descrição da paleta das cores utilizada em sua composição. A descrição de nosso contato direto com uma obra de arte sempre trai um pouco da experiência que tivemos nesta coincidência. “Somente a coincidência com a própria pessoa me daria o absoluto”, escreve Bergson. Absoluto porque não buscamos os pontos de vista, a tradução, o desenvolvimento de símbolos. Temos uma experiência para além do uso destes mecanismos de tradução.⁴

Faz-se necessária aqui uma breve distinção entre *absoluto* e *infinito*, termos que já foram fruto de muita confusão. O absoluto, sob os termos que Bergson trata neste caso, decorre de uma coincidência entre durações. Tomemos o mesmo exemplo que ele. Ao levantar o braço, internamente a pessoa toma este ato como simples e absoluto, uma percepção simples de movimento indivisível. Diferente de como seria percebido caso fosse visto por fora, tomando uma perspectiva deste mesmo movimento. O observador vê este mesmo movimento e o referencia relativamente a outros pontos no espaço. O absoluto, portanto, é o tomar o movimento enquanto um indivisível, simples, que não pode ser recortado. O infinito, por outro lado, pertence ao campo da análise, quando o mesmo movimento pode ser recortado em diferentes posições – e entre uma posição e outra pode ser dividido em pequenos espaços até chegarmos ao infinito. Não devemos enxergar que a todo o momento o observador externo é um sujeito analítico, que recorta o movimento em diferentes pontos do percurso, e que tende a traduzir o móvel por meio da imobilidade dos símbolos. O observador também pode ser movido por aquele mesmo sentimento que apresentamos ao comentar a coincidência. O infinito é fruto da inteligência analítica, enquanto o absoluto é dado pela *intuição*.⁵

O que seria, então, a intuição tida quando em coincidência com outro objeto? Ainda em *Introdução à metafísica*, Bergson escreve que chama de

⁴Idem.

⁵Idem.

intuição a *simpatia* que nos transporta para o interior de outro objeto⁶. *Simpatia* é um termo curioso de ser escolhido pelo filósofo e que chama bastante atenção a respeito do que ele compreende como sendo a intuição. Porque *simpatia* remete de imediato, ao leitor, a ideia de “bem querer”, que em parte pode ser encontrada na intuição tal como Bergson a compreende. Um bem querer que promove a aproximação entre duas partes. Neste caso, uma dessas partes é uma duração consciente que, como escreve Jankélévitch, apresenta-se no ato intuitivo em toda a sua alma [*l'âme*]⁷.

A *simpatia* é, assim, a inclinação em direção ao objeto que nos preenche a consciência, que faz algo de curioso na metafísica desenvolvida por Bergson: a abolição da barreira entre sujeito e objeto a partir da coincidência entre as duas durações. A ação *simpatizante* com relação ao outro objeto é também um meio de identificação com algo que aquele objeto partilha de comum com o sujeito e por meio desta identificação não há mais a distinção, uma vez que a duração do objeto passa a fazer parte de minha vida – ou seja, por mais diferente que seja o outro, ainda assim ele dura e sua duração pode se inscrever em nossa duração, permitindo-nos experimentar mais a fundo sua presença. Ou para tomarmos o modo como Jankélévitch afirma, o objeto não é mais puramente externo porque adentra e levanta morada em toda sua alma. Temos aqui estabelecida a dialética bergsoniana do uno e do múltiplo⁸.

Ainda que coloquemos sob estes termos, esta intuição também é feita em relação ao próprio sujeito. Como escreve Bergson no citado texto, pode-se não sentir *simpatia* por qualquer outro objeto, mas certamente sente-se por si próprio⁹ – o bem querer a que nos referíamos mostra-se

⁶ BERGSON, *Introdução à metafísica*, 1974, p. 20. “Chamamos aqui intuição a *simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível”.

⁷ JANKÉLÉVITCH, *Henri Bergson*, 2015, p. 31.

⁸ Esta dialética nem sempre é de fácil compreensão e buscaremos sintetizá-la em termos breves. Trata-se, neste caso, de admitirmos a existência de duas durações distintas, a do objeto e a do sujeito, mas que ao mesmo tempo tornam-se como que unos, uma vez que a duração do objeto passa a relacionar com o todo da duração do sujeito. É múltipla por seus estados diversos, é uma porque há a identificação desta duração como sendo encadeada num absoluto.

⁹ BERGSON, *Introdução à metafísica*, 1974, p. 21.

aqui como não somente favorável aos “sentimentos positivos”. Apesar de por meio dos procedimentos de análise ser possível recortar os dados da consciência e traduzi-los (o que frequentemente fazemos, numa tarefa externas às propriedades qualitativas da consciência), podemos igualmente ser arrebatados por estes sentimentos que nos domam todo o espírito, e a estes momentos é por meio de intuição (simpatia) que os alcançamos.

É por conta da simpatia que a intuição pode penetrar os outros objetos e experimentar o absoluto. Ela nos fornece o contato direto com a duração real. É a esta duração real que Bergson se refere ao comentar a coincidência entre duas pessoas. A simpatia oferta-nos algo que a descrição não pode alcançar, exatamente esta experiência da duração real. Quando Bergson escreve que é por meio da simpatia que nos transportamos para o interior do objeto para coincidir com o que ele tem de “inexprimível”, interpretamos como este sendo a duração real.

A duração não pode ser traduzida por meio de conceitos simples, e esta mesma dificuldade por vezes aparece quando nos deparamos com os sentimentos que escorrem em nossa vida. Quando nos referimos a estes sentimentos, muitas vezes é por meio de uma síntese que agimos. Transformamos o que é múltiplo e mutável em coisa única e imutável, externa e objetificada. Uma obra de arte tem o impressionante poder de nos fazer adentrar seu mundo por meio da intuição. Buscamos o contato com a obra de arte, temos simpatia por ela, queremos sua marca em nosso ser. Como Bergson já escrevia em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, as emoções estéticas tidas quando em contato com uma obra de arte derrubam as barreiras entre a consciência do artista e a nossa por meio da riqueza de suas ideias e a profusão de sensações que sua obra é capaz de exprimir. A emoção estética, assim, compreende graus, chegando ao mais alto grau quando pode substituir os fatos psicológicos de nossa consciência, apoderando-se de todo nosso ser¹⁰.

¹⁰ BERGSON, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 22-23.

Há um ponto nesta discussão realizada por Bergson em *Ensaio sobre os dados...* acerca das emoções estéticas que não corrobora com o que buscamos em nosso estudo, e que é um pensamento do qual o próprio filósofo se afasta com o passar do tempo. Um pouco antes de chegar ao momento de se referir a esta “derrubada de barreiras” que a emoção estética pode provocar em nós quando em contato com uma obra de arte, Bergson escreve uma passagem que vale a pena nos atermos por um momento: “...o objetivo da arte é adormecer as potências ativas, ou melhor, resistentes, de nossa personalidade e levar-nos assim a um estado de docilidade perfeita em que realizamos a ideia que nos é sugerida, em que simpatizamos com o sentimento expresso”¹¹. Aqui podemos encontrar a um primeiro momento uma referência do autor a uma passividade do espectador quando em frente à obra de arte. O estado de docilidade perfeita faz eco ao “estado de hipnose” mencionada algumas linhas adiante. O que dá a entender uma passividade por parte do espectador. Por outro lado, as expressões de que Bergson se vale para descrever esta coincidência não são termos que poderíamos imaginar como sendo próprios à referência de uma pura passividade. Porque por “sugestão” podemos também ter que há uma opção do espectador por não seguir esta sugestão – assim como não a compreender – algo lhe foi sugerido e não imposto, o que abre margem para escolha¹².

O caso é que ao longo de sua obra, Bergson passou a se distanciar de qualquer posicionamento que volte o sujeito a uma passividade – mais ainda: para não concluir que a duração implica em passividade. E no ensaio publicado em 1903, que utilizamos neste tópico com certa frequência, este ponto fica ainda mais claro. O sujeito é um agente. Ou como ele

¹¹Idem, p. 20. [citação completa] “Colocando-nos neste ponto de vista, aperceber-nos-emos, pensamos nós, de que o objetivo da arte é adormecer as potências ativas, ou melhor, resistentes, da nossa personalidade e levar-nos assim a um estado de docilidade perfeita em que realizamos a ideia que nos é sugerida, em que simpatizamos com o sentimento expresso. Nos processos da arte encontraremos, sob uma forma atenuada, purificados e de alguma maneira espiritualizados, os processos pelos quais normalmente se obtém o estado de hipnose”.

¹²Curioso apontar que “escolha”, aqui, é um termo simbólico, porque não necessariamente implica numa deliberação do espectador, podendo ser uma espécie de recusa não intelectual, tomando este termo no sentido analítico, uma recusa ou negativa.

próprio escreve: “mas a intuição, se ela é possível, é um *ato simples*”¹³ [grifo nosso]. E o caso de um contato do espectador com a obra de arte é um contato – em grande parte – intuitivo.

Não por acaso o termo que Bergson utiliza em *Dados imediatos* reaparece em *Introdução à metafísica: simpatia*. O “simpatizar com o sentimento expresso” não seria puramente permitir que a obra adentre em meu ser; existe aqui uma dialética. Esta penetração da obra de arte em minha duração não se dá de forma pura; ela passa pelo crivo da imaginação. Ou como Bergson escreveu no primeiro parágrafo de *Introdução à metafísica*: “...porque simpatizo com os estados e me insiro neles por um esforço de imaginação”¹⁴. Estes estados simpatizados são os estados de alma da obra, com os quais o espectador simpatiza. E é por meio desta inclinação que penetramos no interior da obra de arte, fazendo deste contato uma ação.

Frédéric Worms, por outro lado, mantém sua atenção ao termo “resistentes”. Diferente da interpretação que fizemos acima, Worms questiona se não seria este (“resistentes”) um termo para opor a atividade da duração à passividade da sugestão, o que demonstraria que nossa atividade reflexiva possui meio de resistir a estas sugestões que nos são dadas pela exterioridade (obra artística). Worms conclui que as falas sobre a arte são ricas para as formulações de Bergson porque apresentam o conflito entre nossos mecanismos de reflexão (e sua tendência para a espacialização) e a atividade do espírito (duração), apresentando “uma verdadeira dualidade interior”. Fechando este debate, escreve ele ainda: “mantendo seu papel, Bergson verá nela [a arte] cada vez mais uma criação ativa, e não somente uma sugestão passiva”.¹⁵

Muitas informações foram postas nos parágrafos acima que valeriam um olhar pouco mais atento. Uma das passagens nos chama maior atenção

¹³ BERGSON, *Introdução à metafísica*, 1974, p. 21.

¹⁴ *Idem*, p. 19. [citação completa] “Quando falo de um movimento absoluto, é que atribuo ao móvel um interior e como que estados de alma, é também, porque simpatizo com os estados e me insiro neles por um esforço de imaginação”.

¹⁵ WORMS, *Bergson ou os dois sentidos da vida*, 2011, p. 116-117.

e tem um pouco mais a oferecer ao nosso estudo e à nossa compreensão da simpatia e da intuição como *ato*: é uma frase longa que Bergson apresenta no primeiro parágrafo de *Introdução à metafísica*, já adiantando muitas das temáticas que apareceriam no texto, como os dois pontos nos quais nos deteremos por enquanto. “Quando falo de um movimento absoluto, é que atribuo ao móvel um interior e como que estados de alma, é, também, porque simpatizo com os estados e me insiro neles por um esforço de imaginação”¹⁶. O movimento absoluto se refere a outra duração com a qual nos deparamos, uma vez que o momento presente em duração está sempre conectado a outro passado. O movimento absoluto diz respeito exatamente a este ponto, uma vez que não percebemos um movimento enquanto uma sequência de momentos instantâneos ao longo do espaço – apenas por um esforço de abstração da inteligência desenhamos o movimento desta forma, retirando dele seu absoluto e, portanto, sua mobilidade.

Ao atribuir ao móvel um interior identificamos que sua duração não difere muito da nossa, uma compreensão a respeito da metafísica que Bergson vem querendo apresentar desde seu primeiro livro, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*: primeiro voltamo-nos para nossa duração interior, porque a duração do mundo não diferirá muito desta. Por meio desta atribuição de um interior e de algo semelhante a estados de alma para o móvel é que acontece a simpatia. Como colocamos anteriormente, a simpatia é esta inclinação que nos transporta para o interior do objeto, e este transporte se dá por meio de um esforço de imaginação pelo qual sentimos os estados atribuídos ao móvel.

Poderia surgir, a este ponto, a acusação de idealismo por parte de Bergson. O movimento absoluto não estaria de fato no móvel, e sim no espectador que atribui ao móvel certos estados de consciência? De modo algum, respondemos, uma vez que a simpatia pelo móvel é um meio de reconhecer a duração que está lá, no mundo, externa a nós, e que

¹⁶ BERGSON, *Introdução à metafísica*, 1974, p. 19.

buscamos apreender em sua simplicidade. Ou, como Bergson coloca em *A evolução criadora*, ao fazer um chá, é preciso esperar que o açúcar derreta, por mais ação que se imponha sobre este açúcar – mexer com a colher numa tentativa de acelerar o processo, ainda assim, há uma espera enquanto se mexe a colher¹⁷. Não somos nós, os espectadores do móvel, que adicionamos o movimento ao corpo externo. É *ele* que é móvel. E para poder perceber seu movimento como um absoluto, ou como um salto simples – como o salto simples da flecha em direção ao alvo – fazemos do movimento externo a nós parte de nossa duração. O mesmo que vale para um corpo inorgânico (o caso da flecha) vale para um humano: o movimento de um braço é parte de sua duração e indivisível; enquanto observadores, podemos analisar e recortar o movimento do braço, mas na maior parte do tempo simplesmente agimos por intuição, e acompanhamos o movimento simples do braço.

Portanto, a intuição se dá quando tomamos a realidade por uma continuidade indivisa¹⁸. Atribuímos ao móvel um interior e como que estados de consciência porque tudo muda interiormente. A duração não escapa a qualquer coisa que seja que exista no universo, vai das coisas menores às maiores e deixa sua marca em cada canto. E mesmo que não pensemos o tempo real, a duração, o vivemos, “porque a vida transborda a inteligência”. As coisas estão mudando e evoluindo e podemos ver quando com elas entramos num contato direto, quando com elas simpatizamos, quando deixamos os mecanismos de nossa inteligência de lado.¹⁹

¹⁷ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 10.

¹⁸ BERGSON. *Matéria e memória*, 1999, p. 213.

¹⁹ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 50.

Capítulo Treze

Da inaptidão dos conceitos – a duração e as imagens

O uso de imagens é muito popular em filosofia. Alguns autores exageraram que as imagens possuem mais do que a capacidade de ilustrar sua teoria, cobrindo e evocam ideias que a pura conceituação não seria capaz de abarcar. O uso da metáfora e das analogias passa a ocupar um espaço considerável da filosofia do século XIX. É bem conhecida a filosofia de Nietzsche que se valia deste recurso. Próximo a Bergson podemos encontrar alguns autores que também utilizavam as imagens como modo de composição de seu pensamento. Um deles é Jean-Marie Guyau¹, que guarda certa proximidade com a filosofia de Bergson, tendo até mesmo escrito ensaio abarcando algumas das ideias que veríamos na filosofia de Bergson – ainda que com roupagem diferente – como tempo, duração, espaço, simultaneidade. No que diz respeito à escrita filosófica podemos ver a aproximação entre os dois.

Assim como Bergson se vale da analogia com o cinematógrafo em *A evolução criadora* para traçar um paralelo entre a mente e esta nova invenção, também Guyau fez algo de similar, anos antes – por sua vez, não com o cinematógrafo (ainda não inventado à época do ensaio de Guyau) e sim com o fonógrafo. A invenção chamava atenção do grande público em meados da década de 1880, quando ele escreve *A gênese da ideia de tempo*. Pode parecer, à primeira vista, que o uso da analogia por estes dois autores

¹Guyau faleceu ainda jovem e não viu a publicação de seu livro *A gênese da ideia de tempo*. O ano de seu falecimento é o mesmo da defesa da tese de doutoramento de Bergson, em que ele primeiro apresenta suas ideias a respeito da duração, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Segundo Regina Schöpke, na introdução para o livro de Guyau publicado pela editora Martins Fontes, este texto (*A gênese...*) contou com a colaboração de Bergson para ser publicado.

se volta para a aproximação com o grande público, para facilitar o acesso aos curiosos por filosofia.

O uso da analogia adentra num aspecto de *fundamento* de sua própria filosofia, para tomar uma terminologia kantiana. O que isto quer dizer? O uso dos conceitos se faz pouco eficaz no trato de determinados objetos e é preciso que o autor de filosofia encontre novos meios para sanar as faltas encontradas na linguagem utilizada. No caso de Bergson, já colocamos anteriormente como ele demonstrava que o pensamento analítico corrente é falho em sua apreensão da duração. Dificilmente poderíamos apreender a duração por meio de simples conceituação. Dificilmente também seremos capazes de falar sobre os fenômenos da consciência e da mente humana apenas por meio do uso de conceitos. É preciso um passo além, representado pelo uso das analogias.

No citado texto de Guyau, ele escreve que a analogia é o princípio da indução. A analogia corresponde a uma parte muito cara ao raciocínio científico e filosófico de concatenação das ideias nascentes com o confronto com uma imagem. Ou nas palavras do autor, por uma metáfora. Esta indução pode ser lida como o impulso criador de um pensamento.²

A indução pode ser interpretada como um *levar a*. Não necessariamente um tratamento passivo do leitor, este acompanha a argumentação, e a analogia o envolve dentro da sequência de ideias apresentadas. Induzir possuiria sentido semelhante a *sugerir*, segundo nossa interpretação da obra de Bergson. O leitor deve promover o esforço de acompanhar a indução e por ela ser movido, um esforço mútuo de agir e ser agido.

Apesar de utilizarmos termos muito mais presentes num pensamento concernente ao espaço, eles também estão em referência ao tempo. Ou melhor, à duração. O movimento é duração e o movimento é a mudança que também notamos tomar parte no externo. A indução seria um instrumento que o escritor toma para si no intuito de levar seu leitor a outro estágio de seu pensamento. É a necessidade de inserir o movimento

² GUYAU. *A gênese da ideia de tempo*, 2010, p. 85.

e o fluxo vital no texto, ou ao menos, um breve vislumbre. Correspondente a este ponto, Guyau reconhece o uso da analogia como meio para passar do estático ao dinâmico. Quando o escritor se vale da criação de imagens ele abandona os vícios da linguagem corrente de buscar correspondência com o externo. Procura na linguagem a possibilidade de fazer com que também ela seja dinâmica; na ausência desta capacidade, ficam apenas a indução e a sugestão. É a ação de fazer o texto provocar o leitor, retirando-o da estática já muito bem reconhecida e estabelecida em sua relação corrente com o mundo quando utiliza seu pensar – voltado para a extensão e a instantaneidade, para a quantificação possível por meio da distinção e delimitação dos corpos exteriores e a projeção dos interiores.

A analogia se vale de recursos por vezes poéticos para delimitar seu tema. Não é tão objetiva quanto a escrita analítica porque deve abrir para o leitor algum espaço para que este possa encontrar por si próprio a significação do que as palavras refletem. Mais uma vez, a indução leva o leitor a enveredar por um caminho em que ele próprio terá que realizar a descoberta. A indução leva a sugestão e a sugestão não significa uma aceitação de imediata; sugestão é manter aberta a porta para a dúvida ao mesmo tempo em que permite mergulhar dentro do movimento sugerido.

É assim que Bergson compreende seu trabalho enquanto filósofo ao apresentar a duração. Não é mais possível continuar a conceituar o tempo com termos que não lhes são próprios. Como mostramos na fala de Worms, a distinção entre tempo e espaço é lógica e ontológica, não são a mesma coisa e não devem ser tratados como a mesma coisa, nem como se fossem pertencentes à mesma natureza – certamente não devem ser utilizados os mesmos termos. A duração não pode ser espacializada pois desse modo deixaria de ser duração e se tornaria espaço. O mesmo ocorreria se a duração for quantificada.

Como então fazer filosofia em torno da duração se esta não pode ser conceituada de acordo com os termos usuais? E por que Bergson se vale da analogia com o cinematógrafo justamente para se referir ao pensamento usual (que transforma o tempo em espaço)? As analogias e a criação

de imagens aparecem na filosofia de Bergson tomando um lugar especial e, por isso, neste estudo sobre cinema e espectador, fazemos tanta questão de delimitar bem seu entendimento. Porque se a duração não pode ser apresentada por meios convencionais, que se domine o instrumento da analogia que a filosofia tanto fez uso, mas desta vez com a ciência metodológica de como e de por que fazê-lo.

Retornemos mais uma vez à *Introdução à metafísica*, quando Bergson aborda diretamente o tema. Em certa passagem, escreve ele, “não poderíamos representá-la [nossa vida interior, seu progresso, seu fluxo] por imagens”, uma crítica à analítica, e ao seu uso de representações e traduções para conceituar, porque a representação é ainda meio de utilizar termos espaciais para reportar a duração. Frase complexa que parece desacreditar toda a interpretação de sua obra que aqui apresentamos. É necessário que retornemos ao sentido de indução e sugestão que trabalhamos nos parágrafos anteriores. O escritor filósofo não se vale de imagens e analogias com o intuito de que elas sejam a imagem exata de suas ideias. Há mais no uso da analogia, que é a abertura para o esforço de imaginação, esforço que tratamos no tópico anterior sobre a simpatia. Indução e sugestão não são a mesma coisa que imposição. Na imposição há uma obrigação e pouco espaço é dado para que um esforço imaginativo seja realizado para interiorizar o que foi imposto, diferente do que acontece com a indução e sugestão. Abrem-se as portas para que o esforço imaginativo interiorize o que é sugerido e induzido.

Retornemos à frase citada de Bergson: ele escreve que as imagens não podem *representar* a vida interior. Que poderiam elas fazer então? Por que ele costumeiramente se vale de imagens e analogias para desenhar sua filosofia? Trata-se de esforço imaginativo a partir da capacidade de fazer a composição literária soar pouco mais além do que aquilo que a filosofia se habituou a fazer.

Encontramos nosso caminho argumentativo num termo utilizado poucas linhas acima, *representar*. A representação não é a interiorização da imagem, é a tentativa de externar a imagem. Uma busca que por meio

de dados externos nossa vida interior possa ser apresentada com maior clareza. Ao comentar a duração, o exercício do filósofo não é tomar vistas sobre ela como a filosofia costuma fazer sobre o tempo, terminando por transformar tempo em espaço – capacidade de quantificar e dividir e separar e objetivar os dados da vida interior, os dados da duração. Não, o texto filosófico permite ao leitor um breve encontro com sua própria vida interior tal como vem se buscando apresentar. É então que Bergson chega à conclusão de que, já que nem os conceitos nem a representação por meio de imagem são suficientes, que seja fornecido ao leitor um vislumbre da intuição de duração, repetindo mais a frente, “nenhuma imagem substituirá a intuição da duração”. Desta vez sua colocação se altera com relação ao problema: não mais é o uso das imagens como meio de externar em dados objetivos o que é a duração, trata-se de por meio do texto filosófico *induzir* o leitor a ele mesmo realizar a *intuição* da duração. *Uma* imagem nunca poderá fazer o serviço completo, mas a convergência entre diversas imagens levar-nos-á ao sentimento de que há algo a ser intuído.³

Assim, Bergson aproxima-se da arte. Em diversos momentos de sua obra deixou bem claro que nenhum outro trabalho humano chega mais próximo de fazer-nos intuir a duração que a obra artística. Seja ela a música, com seu fluxo interno e a sequência de suas notas, seja a aparente fixidez da pintura e escultura, a arte trabalha exatamente com esta artimanha que o filósofo utiliza para comentar o que a linguagem tradicional é pouco capaz de fazer. Produz imagens, pelos mais diferentes meios. O uso das palavras pelo literato é pouco convencional, por meio de metáforas o poeta altera o sentido já bem estabelecido de uma palavra, fazendo surgir em seu leitor algo de mais profundo que aquela palavra poderia provocar ordinariamente. É o que num de seus ensaios Bergson aponta como sendo a competência do artista de enxergar nas coisas algo além da simples coisa

³ BERGSON. **Introdução à Metafísica**, 1974, p. 23. “A vida interior é tudo isto de uma vez, variedade de qualidades, continuidade de progresso, unidade de direção. Não poderíamos representá-la por meio de imagens. [...] Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diversificadas, emprestadas à ordem de coisas muito diferentes, poderão, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para o ponto preciso em que há uma certa intuição a ser apreendida”.

em sua praticidade comum. É uma das causas que leva a obra de arte a tão profundamente falar conosco, se inscrever em nosso espírito, fazer parte de nossa vida. É saber despertar em nós a inquietação de que há uma intuição a ser apreendida e somente por um esforço de imaginação penetraremos na obra para satisfazer esta inquietação.

Em ensaio intitulado *A percepção da mudança*, Bergson escreve diretamente que há séculos certos sujeitos nos têm feito enxergar mais que os olhos do corpo ou do espírito são capazes de ver, e estes são precisamente os artistas. Aquilo que naturalmente deixamos de lado por conta de nosso uso cotidiano, ou de nossa distração. Mas há algo de muito importante para notarmos neste ensaio de Bergson: o romancista ou o poeta não podem nos fazer sentir algo que já não estivesse em nós e que ignorávamos há algum tempo. Animam por meio de seus jogos de palavras e pela criação de imagens o despertar para estes diferentes matizes de emoção.⁴

O que nos faz lembrar ao mesmo tempo de outro escrito de Bergson, desta vez *A evolução criadora*, quando escreve que o Absoluto “é de essência psicológica”⁵. Há esta essência psicológica no escrito que lemos e que desperta novos matizes de emoção. Não propriamente por ser a obra artística um intermédio entre nossa mente e a mente do artista, como se fôssemos capazes de acessar a mente do artista (Bergson tende a fazer esta argumentação algumas vezes, particularmente em sua incursão pela estética em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*). A obra artística é dotada ela própria de um absoluto, no qual penetramos por meio da simpatia.

Lembremo-nos das passagens sobre a *Odisseia*. O comentário de um amigo sobre o poema não é propriamente o poema; tenho acesso aos sentimentos tidos por ele frente à obra, mas não propriamente a obra. O mesmo se poderia dizer a respeito da tradução do poema; quando deparamo-nos com o poema original, o absoluto de suas sentenças se inscreve em nós; dependendo de nossa ação sobre ele, de como ele nos afeta e

⁴ BERGSON. *A percepção da mudança*, 2006, p. 155.

⁵ BERGSON. *A evolução criadora*, 2005, p. 323.

deixamos que ele nos afete⁶, esta inscrição se dá muito profundamente (o sentimento estético compreende graus). Assim também atua a escrita filosófica e mais particularmente a escrita de Bergson em seu intento de levar o leitor a notar que há algo a ser intuído. O cinema trabalha diretamente com a criação de imagens, imagens metafóricas, imagens diretas.

É bem conhecido do leitor de filosofia com algum gosto por cinema a catalogação de diferentes tipos de imagem efetuada por Deleuze em seus dois volumes, *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*. Mas os textos de Deleuze sobre cinema não nos colocam no caminho que queremos trilhar, o caminho que leva das imagens e do fluxo do cinema à duração interna do espectador. A arte do filme permitindo a realização de trabalho semelhante àquela que o filósofo intende realizar. Abrir espaço para que o leitor possa realizar a intuição da duração por conta própria. Para isto, são necessárias a indução e a sugestão. A arte tem a maestria em fazê-lo. O cinema, sendo ela mesma arte, também pode fazê-lo.

⁶ O espectador/leitor sempre possui a capacidade de resistência frente uma obra. Em alguns casos esta resistência em admirar uma obra é quebrada quando há a mútua inscrição da obra no espectador e o espectador que se transporta para o interior da obra – assim tendo acesso ao seu absoluto, deixando de sobre a obra tomar pontos de vista.

Seção Dois

Abordagem intuitiva do cinema

Capítulo Quatorze

O movimento cinematográfico enquanto dado imediato

O crítico André Bazin escreveu num de seus mais conhecidos ensaios – *A ontologia da imagem fotográfica* – que o cinema capta não somente a imagem, como também a duração das coisas. Foge ao seu argumento a necessidade de buscar o lado da ilusão do cinema que parece precioso a tantos outros autores. Referimo-nos mais propriamente ao movimento reconstruído a partir de fotografias imóveis. Ao assistirmos a um filme temos a clara percepção de que tudo ali está em movimento: as pessoas, os automóveis, as árvores balançando ao vento... Mas não só ao espectador é dada a impressão de movimento, também o autor de cinema reconhece que o movimento que os atores e as coisas ao seu redor produzem impregna o resultado final. Daí seu esforço por dirigir todos estes aspectos que se lhe apresentam: os gestos dos atores, a disposição dos motivos do cenário, o ritmo das falas, isto para nos restringirmos àquilo que se apresenta ao diretor no momento de filmagem.

Esta não é uma característica exclusiva do cinema narrativo de ficção, uma vez que mesmo os cinegrafistas dos filmes de atrações do primeiro cinema tinham bem claro que o movimento dentro do quadro deveria ocorrer dentro dos 50 segundos de filme possível de ser colocado na máquina de filmar. Deleuze a este respeito escreve que neste cinema os cineastas enxergavam o plano em seu caráter espacial, particularmente nos filmes anteriores à montagem e à câmera móvel¹. Neste período, como bem nos apresenta Doane, o filme não se encontra disperso de seu aspecto

¹ DELEUZE, *A imagem-movimento*, 2016, p. 16. “Não estava o cinema no início forçado a imitar a percepção natural? E, mais ainda, qual era a situação do cinema no início? Por um lado a tomada de vistas era fixa e por conseguinte o plano era espacial e formalmente imóvel...”

duracional como a colocação de Deleuze daria a entender. Os 50 segundos de filme ajudam a criar toda uma relação de expectativa e antecipação. Como nos filmes em que encontramos uma sequência continuada de movimento repetitivo: uma fila de babás a empurrar carrinhos de bebê, por exemplo. A expectativa é que a fila permaneça sempre com as babás e os carrinhos; a antecipação, que o filme termine tão logo a última babá abandone a imagem; a surpresa, o inesperado surgimento de um bebê a caminhar de volta para o quadro. Surpresa porque é o típico movimento de uma criança a aparentemente ignorar os ditames adultos e retornar para a imagem tão logo o filme está prestes a acabar. Não sabemos, no entanto, se aquela criança aparecendo ao final do filme teria sido dirigida pelos cineastas a retornar para o quadro.

Bazin escreve que o cinema fornece contato não só com a extensão, mas também com a duração das coisas. Assim que pomos nossos olhos sobre um filme podemos dizer que aquelas pessoas e aqueles objetos estão ali, no fluxo em que acontece sua existência, exprimindo sua própria duração – o que acontece não somente nos filmes documentais como também nos filmes de ficção. Há a possibilidade de um criador (cineasta) dirigir os eventos que se desenrolam perante a câmera, fazendo com que se aproximem ou se distanciem do que soaria ao espectador como realista.

Daí perguntarmos, a criança foi dirigida para entrar no quadro? Independente da resposta, temos aqui um exemplo do trabalho do cinema com o fluxo dos acontecimentos, o cinema capaz de registrar o acaso, ou o aparente acaso. Mesmo nos filmes de ficção os espectadores podem ser arrebatados pela sensação de sorte, como se os acontecimentos pudessem ter sido evitados não fosse o menor dos acasos. Bazin não é alheio a esta característica e defende a estética realista mesmo para os filmes de ficção – especialmente para os filmes de ficção, como seus textos sobre o movimento neorrealista e os filmes de Robert Rossellini servem como comprovação.

Uma implicação surge da relação entre o tempo e a extensão: sim, os corpos podem ser duplicados por um processo mecânico, mas o tempo em

que eles surgem nem sempre pode ser aquele de sua duração “natural”, sendo dirigidos por quem está por trás das câmeras. De todo modo, o que permanece válido também para Bazin é a experiência frente ao real, o que permanece válido ao espectador mesmo num filme de ficção experimentado como realista. Não há só o procedimento mecânico de registrar o real de forma mais precisa possível, mas também de manter a duração dos eventos o mais próximo possível do que seria real, caso o evento realmente tivesse tomado corpo na realidade externa ao cinema.

Jean Epstein, por outro lado, cria um enfrentamento com a ideia de ilusão do cinema. A ilusão é tomada por ele como sinônimo de mentira. E muitos dos que se referiam ao cinema como ilusão tinham por intenção diminuir este novo meio de expressão, retirando do cinema o que pareceria mais autêntico: a pulsação da vida capturada em filme. Ao que Epstein coloca que o cinema não realizaria simplesmente a reprodução da realidade, o cinematógrafo engole a realidade e a transforma, recriando-a numa outra camada que muitas vezes pode ser identificada e em outras tantas levanta questionamentos.²

Chamam a atenção de Epstein os efeitos que o cinematógrafo é capaz de produzir sobre a perspectiva do fluxo temporal, por exemplo com a câmera lenta e a aceleração das imagens. O movimento das coisas aparece perante nossos olhos de maneira diversa daquela que tomaria fora do filme. Por meio da aceleração das imagens vemos que “as plantas gesticulam” e “os cristais acasalam, reproduzem, curam suas feridas”. O mundo encontra, enfim, a sua unidade vital. E esta vitalidade encontra-se marcada pela duração. O que o cinematógrafo realiza é o trabalho de ampliar a clareza sobre o vital. A planta que aparenta não se mover a olhos nus ganha mobilidade animalésca. O cinema mente, então, diriam uns – não exatamente, responderia Epstein.

Há um salto filosófico do realismo de Bazin para a filosofia de Epstein. Enquanto Bazin realiza uma ontologia, Epstein faz metafísica. Encontra no

² EPSTEIN, L'intelligence d'une machine, in : *Écrits sur le cinéma*, 1974, p. 256.

cinematógrafo o mecanismo para revolucionar nosso entendimento da metafísica, como o microscópio e a luneta auxiliaram as ciências naturais. O cinematógrafo mostra que “todos os sistemas compartimentados da natureza se encontram desarticulados. Não resta mais que um reino: a vida”³. O mecanismo aponta, assim, para uma gigantesca união. Tudo se apresentando em conjunto: o absoluto movimento vital.

Epstein enxerga o cinematógrafo como realizando a correção do raciocínio de Zenão. É sutil a metamorfose que leva o conjunto de fotografias estéticas à mobilidade; mais ainda, que consegue transformar aquilo que é lacunar em completo, ou absoluto (para nos mantermos dentro do vocabulário de Bergson). A competência que o cinematógrafo demonstra ao fazer o movimento de plantas se assemelhar àquele dos animais para demonstrar sua vitalidade, reside anteriormente nesta capacidade de gerar o vivo a partir do inanimado. O vivo não é reproduzido em filme, mas recriado. Para tanto é necessário que o instrumento fílmico seja capaz de adotar a “dimensão” temporal. Mas para que tal seja possível é ainda necessária a presença do espectador. Externamente a nós, o cinematógrafo é tão somente mosaico de imagens em sucessão. “A animação e confluência destas formas se produz não na película nem na objetiva, mas somente no próprio homem”.⁴

A partir de uma falha da visão que tomamos as imagens cinematográficas como contínuas. O próprio Epstein é quem anuncia que por meio de uma “má visão” temos a fonte de uma metafísica do contínuo; nossos olhos não conseguem distinguir as imagens que sucedem rapidamente.⁵ Como já colocava Doane, passamos grande parte do tempo sentados no

³Idem, p. 257. “Ce bouleversement dans la hiérarchie des choses s’aggrave par la reproduction cinématographique des mouvements à l’accélééré ou au ralenti. Les chevaux planent au-dessus de l’obstacle; les plantes gesticulent; les tûistaux s’accouplett, se reproduisent, cicalisent leurs plaies; la lave rampe; l’eau devient huile, gomme, poix arborescente; l’homme acquiert la densité d’un nuage, la consistance d’une vapeur; il est un pur animal gazeux, d’une grâce féline, d’une adresse simiesque. Tous les systèmes compartimentés de la nature se trouvent désartic. és. Il ne reste plus qu’un règne: la vie.”

⁴Idem, p. 261. “L’animation et la confluence de ces formes se produisent, nonpas sur la pellicule, ni dans l’objectif, mais seulement en l’homme lui-même. La discontinuité ne devient continuité qu’après avoir pénétré dans le spectateur. Il s’agit d’un phénomène pureminfintérieur. A l’extérieur du, sujet qui regarde. Il n’y a pas de mouvement, pas de flux, pas de vie dans les mosaïques de lumière et d’ombre, que l’écran préseite toujours fixes.”

⁵Idem.

escuro da sala de cinema, apesar de não enxergarmos o intervalo entre um quadro e outro. Nossos olhos não captam esta descontinuidade, fazendo da fonte de luz uma continuação. Neste ponto Epstein congratula Zenão e sua análise do movimento a partir de imobilidades. O que nos faz evocar Bergson mais uma vez.

No texto introdutório a *O pensamento e o movente*, Bergson retoma em alguns momentos o uso do cinematógrafo como imagem. Desta vez, uma consideração a respeito do aparelho chama atenção. O cinematógrafo é um aparelho que constitui um sistema calculável, um filme poderia ser projetado a qualquer velocidade sem que nada fosse alterado, mas não é assim que acontece. A velocidade com a qual o filme é projetado possui relação com a duração interior de quem assiste (adicionaríamos ainda, com a de quem cria também)⁶. O cinematógrafo está relacionado a esta duração que regula movimento, levando-nos a colocar um questionamento: será que ao comentar a arte do filme deveríamos partir do sistema calculável das imagens descontínuas ou deveríamos abraçar a sua competência de reconstrução? Implicando diretamente que o filme é dotado de fluxo próprio, neste segundo caso.

Importante que não deixemos de notar a importância desta argumentação. O cinema é uma criação, a criação de uma obra. Esta obra é como que dotada de uma vida (metaforicamente). Vida porque desperta em nós a competência de enxergar os mais variados movimentos – ela própria é um fluxo. Alça o mundo ao nosso redor a nova dimensão. Incapazes que somos de enxergar o mosaico das imagens descontínuas que constituem o filme, o tomamos por um fluxo. É apenas por um esforço de inteligência analítica que nos lembramos de que aquelas imagens projetadas não são contínuas, mas é igualmente por um esforço de inteligência

⁶ BERGSON, *O pensamento e o movente, introdução*, 1974, p. 112-113. “Mas o filósofo, que nada quer deixar de lado, é obrigado a constatar que os estados do mundo material são contemporâneos da história de nossa consciência. E como esta dura, é necessário que os estados do mundo material se relacionem de alguma forma à duração real. Em teoria, o filme no qual estão impressos os estados sucessivos de um sistema inteiramente calculável poder-se-ia desenrolar a qualquer velocidade, sem que nada fosse modificado. De fato, esta velocidade é determinada, já que o desenrolar do filme corresponde a uma certa duração de nossa vida interior – e não a qualquer outra. O filme que se desenrolar está, pois, provavelmente relacionado à consciência que dura e que lhe regula o movimento”.

que também encaramos a realidade como imóvel (sempre uma abstração). A diferença reside em que no filme a realidade é mesmo imóvel, mas apenas em sua dimensão tecnológica, porque na artística tudo o que importa é o fluxo. Nossa experiência com o filme nos oferece exatamente um fluxo. Somos incapazes de quebrar a continuidade daquelas imagens. Elas nos aparecem como um todo, sempre constituindo movimento e fluxo perante nossos olhos e se inscrevendo em nossa duração.

Epstein fornece ao presente estudo a dissociação do pensamento analítico do cinema, ao mostrar que os filmes podem fornecer vistas sobre diferentes temporalidades, o que não é o mesmo que enxergar diferentes perspectivas, como apontam os analíticos, mas um adentrar em outras durações. Durações que seriam impossíveis de vivenciar dado o seu fluxo e seu ritmo, e que o cinema consegue trazer para o espectador por meio do gênio do cineasta. De maneira direta, adentra neste universo analítico, da máquina e seu recorte quantitativo da realidade por meio de determinado número de quadros ao longo do movimento de um corpo, e restabelecer para este móvel sua duração própria, ou seja, nas palavras do próprio Epstein, a criação do móvel a partir do imóvel. As possibilidades do jogo temporal, ou com o fluxo e o ritmo com o qual o cinema trabalha, possibilita aproximarmo-nos da duração subjetiva, o que num arroubo proustiano Tarkovski chamará de “buscar o tempo perdido”, ou um “encontro com o tempo perdido”, uma reconquista deste tempo que o espectador realiza ao assistir um filme.

Novamente somos levados a afirmar: não somente ao espectador o filme se apresenta como um fluxo, também ao cineasta que assim o compõe – poderíamos arriscar dizer que até mesmo aos criadores de desenhos animados, que trabalham quadro por quadro, tem em vista o ritmo das tomadas, sua relação com as sequências e por fim com o todo. Este fluxo é trabalhado pelo cineasta. Seu trabalho seria como que “esculpir o tempo”, uma formulação trabalhada por Andrei Tarkovski em livro, refletindo sobre o trabalho do cineasta, apontando que o “fator dominante” da imagem

cinematográfica é o ritmo. Por meio dele que se “expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma”.

Mais uma vez temos que, ao falar do tempo no cinema, não podemos nos ater particularmente à película e ao descontínuo dos quadros imóveis. Dentro do quadro encontramos o fluxo de tempo do qual não é possível se ver livre. Tarkovski é bem direto neste sentido ao apontar que mesmo sem a construção de cenários, mesmo sem atores, mesmo sem montagem, concebemos um filme com a sensação do escorrer do tempo. Arriscamos adicionar externamente à argumentação de Tarkovski que mesmo com as imagens estáticas é possível manter a sensação do tempo fílmico em seu fluxo⁷. Existe no filme um fluxo, que Tarkovski faz questão de pontuar não ser devida à existência da montagem. Para isso ele retorna ao princípio do cinema e evoca a chegada do trem à estação filmada pelos irmãos Lumière. Temos neste exemplo tudo aquilo que ele havia enumerado, ausência de atores, de cenário construído em estúdio, sem montagem. Ainda assim é um filme e há a sensação do tempo a fluir na imagem, a sensação do tempo escorrendo ao longo da tomada.

Daí sua negação de que, contrário ao que defendiam seus conterrâneos (notadamente Eisenstein e Kuleshov), a montagem não é o principal elemento de um filme. Antes de olhar para a cisão do plano, o término de um plano e início de outro, Tarkovski aponta para o fluxo que passa no interior do plano. Daí sua afirmativa de que “a imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro”. A imagem cinematográfica, portanto, não é o conjunto dos quadros e sim esta imagem que flui. O cineasta atua por meio de intuição para criar sua obra e ter em vistas, desde a filmagem, o fluxo da imagem que está a criar junto com sua equipe. Como a obra de arte e o artista têm a capacidade de fazer com que esta experiência seja prolongada para mais profundamente travarmos

⁷ Referimo-nos mais propriamente ao exercício de Chris Marker em *La jetée*, filme constituído completamente de fotografias que se sucedem para contar uma história de ficção-científica em cenário apocalíptico. Mesmo que não encontremos movimento no interior das imagens, o filme é constituído de um fluxo, da sucessão e permanências destas imagens. O que consegue fazer com que mesmo as imagens estáticas forneçam a sensação do tempo (antes mesmo de sua sucessão, apenas contando com sua permanência).

contato com a intuição da duração, o cineasta enxerga seu trabalho concentrado na passagem do tempo. Assim como já encontrávamos em Epstein, vemos um Tarkovski preocupado com a pulsação rítmica das tomadas que como vasos sanguíneos dão vida ao filme. A montagem, portanto, serve para reunir estas imagens pulsantes para criar um todo vivo. A imagem cinematográfica possui esta competência de registrar (ou criar) a vida e fornecer ao espectador. O que significa que não é pela extensão das tomadas que se compõe o ritmo de um filme, é “pela pressão do tempo que passa através delas”. Reconhecendo em primeiro lugar a pulsação da vida que se propõe a filmar.⁸

Poderíamos interpretar que Tarkovski se opõe à visão do filme construído tendo em vistas a quantidade. Deixa claro ao escrever que não é a sequência métrica que constrói o ritmo de um filme, é antes a pressão do tempo no interior do quadro. Encontramos aqui timidamente apresentada uma distinção que Bergson pontua com frequência, entre a quantidade e a qualidade. Não é porque um filme é realizado com máquinas pertencentes à realidade dos sistemas calculáveis que a peça produzida por meio dela deverá pertencer a este mesmo universo. Pelo contrário, uma obra artística é produzida quando o criador tem em vista a qualidade do mundo que o cerca, para que possa criar ou representar algo de próximo àquela qualidade, o mundo que está constantemente fornecendo algo de novo. E é neste esquema de notar as diversas qualidades do mundo que atua o cineasta, buscando juntar todos esses detalhes num quadro para que a tomada possua aquilo que Tarkovski chama de “pressão temporal”. Conta para esta pressão temporal não somente o movimento dos atores, como também a organização do cenário ao seu redor. O cenário bem organizado faz toda a imagem pulsar o sentimento que emana dos atores – ou que é emanado do cenário para os atores. O que significa que o quadro permanece em tela até que possa pulsar sua força. Não significando que precise ficar muito tempo. É precisamente o que assinala Tarkovski, o que a montagem

⁸TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*, 2010, p. 134-136.

faz “é evidenciar uma qualidade já inerente aos quadros que ela une”⁹. Não se trata de unir os planos curtos para criar ritmo acelerado ao filme – apesar de ser feito em grande medida pelo cinema de ação – é permitir a experiência do espectador com aquele mundo que se abre à sua frente. Um mundo que dura. E assim o espectador pode também experimentar toda a multiplicidade que se lhe abre. Daí descobriremos que existem coisas novas em filmes que já assistimos inúmeras vezes. O filme é exatamente o mesmo, mas há muito mais a ser descoberto nele e apenas um ou dois visionamentos não seriam suficientes. Podemos até mesmo nos valer da abordagem analítica e distinguir os detalhes da imagem e, ainda assim, não seria suficiente – muito possivelmente seria menos eficiente, uma vez que deixaríamos de lado precisamente a pulsação da imagem. A imagem que pulsa em seu fluxo próprio não é puramente o tempo métrico. O fluxo da imagem é criado por toda a multitude de coisas que são distribuídas no quadro. Como vimos anteriormente, os objetos podem desempenhar um jogo de significações em meio ao filme. Podem igualmente atuar para fornecer maior autenticidade a este mundo que se abre. “Um filme é uma realidade emocional, e é assim que a plateia o recebe – como uma *segunda realidade*”¹⁰.

A montagem entra como o meio que une as diferentes imagens para construir um todo emocional. Cada imagem está embebida por este pulsar de vida e a união de todas elas cria um conjunto harmônico dos diferentes pedaços de tempo. O que leva Tarkovski a afirmar que seu trabalho como diretor de cinema consiste em “esculpir o tempo”. Por meio do desenvolvimento da escultura com o tempo temos também um espectador que toma para si esta passagem do tempo no filme. Seria uma relação muito semelhante àquela que Bergson descreve algumas vezes com a música¹¹.

⁹Idem, p. 141.

¹⁰Idem, p. 211.

¹¹ BERGSON, **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**, 1988, p. 81. “Não se poderia dizer que, se as notas se sucedem, apesar de tudo, as percebemos umas nas outras, e que o seu conjunto é comparável a um ser vivo, cujas partes, se bem que distintas, se penetram exatamente pelo próprio efeito da sua solidariedade? A prova está em que, se quebrarmos o compasso, insistindo mais do que é razoável numa nota da melodia, não será o seu prolongamento exagerado, enquanto prolongamento, que nos advertirá do nosso erro, mas a mudança qualitativa assim

Mas neste caso há a possibilidade de enxergar o filme como uma “segunda realidade” como aponta Tarkovski.

Nesta realidade emocional que dirige o estado de espírito do espectador, temos uma curiosa afirmação de Tarkovski, “acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o *tempo*”. O espectador cria com o filme uma rica experiência viva graças à possibilidade que possui o mecanismo cinematográfico de permitir o contato com o tempo. Um tempo do filme, diríamos. Em continuação, Tarkovski escreve que se trata de encontrar ali, com o filme, o tempo perdido ou ainda não encontrado. “O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa”¹². Esta experiência com o tempo fílmico é possível também graças àquela falha da visão a que já indicava Epstein. Vemos o filme como movimento e não como sucessão de quadros. E por meio disso é possível desenvolver diferentes relações de tempo. E diferentes tipos de devir surgem perante os olhos do espectador. Sendo até mesmo possível experimentar a surpresa com os eventos inesperados.

O cinema se encontra em meio a uma dialética. É ao mesmo tempo uma ilusão e uma realidade. É universal a sensação do tempo que escorre enquanto se assiste a um filme. Tal como o é para a música. Mas diferente do que acontece com a música, este tempo pode também ser sentido observando o movimento dos corpos, como uma janela para outro mundo. O diretor de cinema sabe disso ao dirigir seus atores e ao orientar a construção dos cenários, dos figurinos, da maquiagem, da iluminação. Porque neste caso o tempo não se encontra somente no movimento mais aparente,

fornecida ao conjunto da frase musical.” Também no filme poderíamos apontar que existe uma sequência que, caso quebrada, haveria uma quebra em sua sequência qualitativa.

¹² TARKOVSKI, **Esculpir o tempo**, 2010, p. 72. “Por que as pessoas vão ao cinema? O que as faz buscar uma sala escura onde, por duas horas, assistem a um jogo de sombras sobre uma tela? A busca de diversão? A necessidade de uma espécie de droga? [...] Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o *tempo*: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa. É esse o poder do cinema: as ‘estrelas’, roteiros e diversão nada têm a ver com ele.

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como ‘esculpir o tempo’”.

encontra-se também na existência de cada uma das coisas que compõem o quadro. Como a pintura foi capaz de ensinar ao cinema. Mas, diferente da pintura, aqui há um fluxo que, como Bergson já escrevia, corresponde à nossa vida interior.

Assim nos deparamos com um conflito curioso e que é resolvido pelo encontro do cinema com o gênio artístico, porque temos uma arte baseada num instrumento mecânico pertencendo à realidade da análise, da quantidade, e que encontra uma brecha para habitar a realidade da intuição, da duração. O filme registra o mundo por meio de uma duplicata, como já podíamos encontrar em Bazin; realizando uma ontologia da imagem fotográfica podemos falar a respeito do realismo da fotografia. Difícil encontrarmos aquele que dirá que algo fotografado não está lá – desconsideremos por um instante os efeitos computacionais recentes e de tão fácil acesso. Por outro lado, o filmado apenas partilha de pedaço da experiência originalmente gravada. Quando o filme é projetado, o aspecto ilusório desaparece de nossos olhos e a experiência assistida já não parece apenas um pedaço da realidade, ignoramos o fato de que permanecemos a maior parte do tempo no escuro – a tal falha da visão referida por Epstein. Experimentamos um fluxo de movimentos, a vida a correr perante nossos sentidos, a marcar sua presença mais uma vez por meio de filme. Esta experiência, no caso do cinema de arte vem diretamente vinculado ao gênio do cineasta, que seja por meio da montagem (Epstein e as acelerações ou lentidões das imagens) ou por meio do fluxo buscado durante a filmagem, é construída em relação a uma construção. O filme possui a melhor das pontes para conversar com nossa consciência. É também nesse sentido que Tarkovski aponta para o tempo perdido, o espectador busca o cinema como uma experiência condensada de vida, é o fluxo do filme que se inscreve em sua consciência, cabe ao cineasta criar ou esculpir o tempo, fazer o filme durar. É a respeito da noção de experiência vivida a partir de um recito que se volta para a subjetividade que trataremos a seguir.

Capítulo Quinze

O aparelho cinematográfico, a literatura e o cinema: uma vivência

O cinema consiste numa ilusão de movimento – por meio de imagens estáticas produz movimento. Ao mesmo tempo é um meio de registrar a realidade – reconhecemos muitos dos eventos apresentados em filme como tendo acontecido. Temos assim uma dialética entre a criação e a reprodução.

Muito se ocupa de falar da percepção do espectador partindo de um entendimento de como o aparelho funciona para criar a ilusão de movimento. Não poucos são os autores que partem de uma formulação nesse sentido, como se a junção das imagens se encontrasse no aparelho e não em uma falha do órgão da visão. É importante comentar sobre os aspectos técnicos do aparelho cinematográfico, as alterações que sofreu ao longo da história do cinema, admitindo novos números de fotogramas por segundo. Os aspectos técnicos do cinema devem ser abordados porque o resultado reflete as condições de produção – e a este aspecto estético do filme o espectador tem acesso.

A dialética ilusão/realismo do cinema não comporta a possibilidade de que o espectador desvende a ilusão por conta própria. O filme projetado a 24 ou 29 fotogramas por segundo não será desvendado; não é possível para o espectador realizar um esforço e enxergar os quadros separadamente; somente por meio de uma abstração, ou melhor, da lembrança de uma informação (frequentemente) exterior ao filme que o espectador chega à conclusão de que a película projetada é uma sequência de quadros estáticos.

Neste sentido, conta a favor do cinema enquanto espetáculo e arte a experiência tida frente ao filme – o abandono do aspecto quantitativo que circunda a realidade da máquina para abraçar a realidade qualitativa que circunda a realidade da arte. Por maior ciência que tenha o espectador da descontinuidade dos fotogramas, sua experiência imediata (e prolongada) é de um fluxo, e é com base no reconhecimento desta experiência que o cineasta cria sua obra. O imediato pode ser quebrado apenas por um esforço de imaginação que o espectador atue por fora do filme, recortando por conta própria o movimento e estabelecendo novas imobilidades. Mesmo no caso de uma animação, composta quadro a quadro, o filme é construído tendo em vista um fluxo, um tempo indivisível, algo que se assemelha ao fluxo do próprio espectador – daí a maior agilidade dos filmes de animação, voltados para um público infantil, de atenção pouco mais esparsa. Dir-se-ia que se assemelhe à sua duração psicológica.

O progresso tecnológico do cinema também favoreceu que certos tipos de história pudessem ser contados; também a mudança que sofreu o comportamento da plateia na sala de cinema. No início, a plateia era muito mais participativa e festiva; falavam entre si e faziam pedidos ao projetor para que repetisse o filme ou o projetasse ao contrário. Com o passar das décadas o espectador ficou cada vez mais individualizado e assim poderia acompanhar tramas cada vez mais complexas. Falar no cinema torna-se tabu, e os filmes começam a atingir a complexidade que se poderia encontrar na literatura.

Esta complexidade não tem relação direta com o que já escrevia Munsterberg. Como bem aponta Noel Carroll, o leitor dos anos 1970 que tomou em mãos *The Photoplay*, de Munsterberg, interpretou ali as inovações narrativas alcançadas pelo cinema dos anos 1960¹. Lembremo-nos, uma das principais teses de Munsterberg em seu tratado é a concretização dos processos mentais pelo filme, o que é mental de repente pode ser testemunhado no reino das percepções sensíveis. Mas o ponto de

¹ CARROLL, *Theorizing the moving image*, 1996, p. 293-294.

Munsterberg era diferente dos autores dos anos 1970 em diante uma vez que sua interpretação foca no quesito técnico do que é possível ao cinema fazer (novamente, lembremo-nos de sua ode ao *close-up*), enquanto parte dos autores dos anos 1970 já adotavam leitura que passa desse ponto. O texto de Munsterberg busca estabelecer o filme como uma *arte*. Os autores de 1970 possuem a preocupação posterior de enxergar o que a arte do filme ganhou em sua relação com as demais artes, em especial com o teatro e a literatura. Não raro vemos surgir o velho pré-conceito contra a arte do teatro. É natural que muitos escritores de teoria de cinema tenham buscado este afastamento uma vez que os filmes foram por longo tempo considerados “teatro filmado”. Naquilo que é visto como uma escalada da complexidade dos filmes, temos sua progressiva aproximação do recito literário. Particularmente, a aproximação das narrativas de vanguarda surgidas ao longo do século XX.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier escreve sobre a proximidade da narrativa cinematográfica do recito escrito. No caso do cineasta há a busca por se aproximar do universo sensível para organizar numa totalidade significativa. O que nos coloca, aparentemente, mais uma vez em proximidade com a metafísica de Epstein. Mas o que Ropars-Wuilleumier escreve é referência direta ao ato de composição promovido pelo cineasta. O universo sensível é compreendido de certo modo e transformado em significação que será expresso pela ligação dos materiais que rendem o filme possível: são palavras, gestos, ambientação (o que inclui cenário organizado), seres e objetos. O cinema se encontra no campo das coisas sensíveis, da relação entre os seres, é um recito que se forma na concretude das coisas e não na abstração pura dos símbolos. Dentro do pensamento da “*caméra-stylo*” ou da “câmera-caneta”, Ropars-Wuilleumier escreve que o tradicional é invertido e é a partir do sensível que se faz os signos de um pensamento. Ou seja, a partir da imagem que se constrói a significação².

² ROPARS-WUILLEUMIER, **De le littérature au cinéma**, 1970, p. 107. “Loïn de vouloir éliminer l’univers sensible, ces cinéastes cherchent au contraire à en étendre au maximum le domaine pour l’organiser dans une totalité significative : égales à celles de la littérature, c’est parce qu’il dispose d’une richesse incomparable de matériaux pouvant

Há, no entanto, um rompimento com a ação. O filme, sob a perspectiva da “câmera-caneta”, é uma obra composta por um cineasta, implicando que o filmado não será tão simplesmente a ação das personagens, mas o movimento de personagens participantes de um recito mais amplo. Ainda na *introdução* citamos uma passagem de escrito de Epstein em que ele diz comandar os movimentos dos atores para que se aproxime da experiência tida ao ler o livro que deu origem ao filme. Estava ali uma característica que Ropars-Wuilleumier notará como característica da “câmera-caneta”. O cinema em sua possibilidade de abandonar o campo do agido para encontrar o campo do vivido, significando algo próximo do que Tarkovski buscava expressar. A temporalidade do filme é organizada de tal modo que não apenas obedeça ao real, mas que consiga conversar diretamente com o desenrolar interior do que apresenta em filme. Ropars-Wuilleumier aponta então para o dado de que o tempo cinematográfico pode ser construído para um afastamento dos acontecimentos realistas para se aproximar da temporalidade interiorizada que a literatura tão bem conseguia criar no século XX com as obras de Proust, Virginia Woolf e James Joyce. Assim como o romance consegue conversar diretamente com a temporalidade vivida, também pode o cinema. Melhor colocando, o cinema pode passar da temporalidade à duração vivida.³ O tempo seria a matéria do recito romanesco que o cinema busca encontrar em seus modos próprios de criação, para tanto será necessário encontrar aquilo que Tarkovski chama de pulsação, a vida dentro do quadro, mantendo esta vida na junção de uma imagem à outra, criando um todo pulsante e vivo, o filme.

tous devenir signifiants, pour peu que celui qui écrit – le réalisateur – organise leurs rapports, relie les êtres et les objets, les paroles et les gestes, la musique et le décor. L’itinéraire traditionnel s’inverse donc : il ne s’agit plus de partir d’une histoire pour la mettre en images, mais de partir d’apparencers sensibles pour en faire les signes d’une pensée”.

³*Idem*, p. 110-111. “Mais cette opération d’abstraction, pour recevoir les formes littéraires appelées par la caméra-stylo, doit mettre en oeuvre la temporalité propre au roman, en évoquant le temps dans sa surée vécue, et non dans son déroulement dramatique. Seule cette durée peut maintenir le rayonnement sensible de matériaux qu’il s’agit à la fois d’abstraire et de préserver. Car le temps est la matière autant que l’instrument du réci romanesque ; et cette matière temporelle où se meut l’existence ne peut s’élaborer qu’à travers le regard d’un narrateur dessinant progressivement l’espace intérieur de son récit”.

Ropars-Wuilleumier encontra nesta proximidade do cinema do recito interiorizado um afastamento da dramaturgia teatral, que pode ser demonstrado por meio da montagem quando posta em mãos do narrador para exprimir a interioridade do drama narrado. A quebra na continuidade da ação no quadro afasta do ritmo de tempo trabalhado ao longo de um filme tal como Tarkovski buscava em seus filmes, mas com frequência é utilizada por autores de cinema para aproximar-se da internalização de suas personagens, sua duração subjetiva. O filme não se encontra subordinado às ações que se desenrolam, é o filme que desenvolve um desenrolar mais próximo do que pode ser tomado como vivido⁴; o que não poucos autores enxergaram como se tratando de desdramatização, uma vez que é priorizado o recito fílmico, dando menor espaço para desenvolvimento da dramatização dos atores, e admitindo tempos mortos no interior do recito.

Trazendo-nos de volta a um ponto preciso da argumentação de Ropars-Wuilleumier: não se parte dos signos para as imagens, antes das imagens para os signos. O vivido não possui significação imediata, possui apenas o sentimento; o vivido aparece em ao menos duas instâncias, uma narrativa (que mais interessa a Ropars-Wuilleumier) e outra do espectador (mais cara à nossa formulação). A narrativa com frequência diz respeito à subjetividade de uma das personagens, podendo também ser uma relação com o todo do filme; mas neste caso há a preocupação de criar a narrativa de tal modo que também o espectador experimente como vida.

Isso nos leva a encontrar uma afirmação como a de Glauber Rocha a respeito de *Hiroshima, meu amor*. Escreve ele que neste filme Alain Resnais não fez mais que trazer ao cinema as inovações promovidas na arte

⁴Idem, p. 128. "L'oeuvre d'Antonioni représente un des plus parfaits exemples d'une écriture cinématographique fondée sur le découpage et le cadrage, donc sur la mise en place d'éléments figuratifs. Mais c'est que cette oeuvre opère en même temps une révolution dramaturgique particulièrement accomplie, qui dégage les images de toute signification liée à la représentation : le montage des séquences, conduit de manière à détruire la ligne dramatique, crée en même temps une forme narrative nouvelle, qui puise précisément sa matière dans cette destruction de l'action".

literária por Marcel Proust.⁵ O elogio de Rocha é bem direto e condizente ao trabalho de Ropars-Wuilleumier. Mas deixemos por um instante o comentário a respeito do filme para focarmos-nos na narrativa e no recito fílmico.

A liberdade encontrada pelos autores dos anos 1950-60 para compor uma narrativa fílmica esbarra na “arte de brincar com o tempo”, expressão que Ropars-Wuilleumier toma emprestada de entrevista dada pelo próprio Resnais. Este “brincar com o tempo” leva o cineasta a dar um passo além na construção do fluxo de seu filme. A narrativa não precisa ser causal ou mesmo guardada por recordações voluntariamente recordadas pelo narrador. A montagem surge como meio para soltar o recito fílmico das amarras do real e inseri-lo no que seria a duração consciente. O que implica mesmo em encontrar as imagens da memória e aquelas outras que saltam do tecido vivo para a luz do dia sem que tenham sido clamadas.⁶ É neste ponto que passa a ser importante falar sobre a narrativa e o recito cinematográfico, porque o que aqui encontramos é o cinema buscando se soltar do tempo cronológico para encontrar mais propriamente a duração vivida. É em meio a esta e outras experiências similares que podemos encontrar na primeira instância do vivido em narrativa, tal como colocamos no parágrafo anterior.

Segunda instância, o espectador. Por meio de uma reflexão sobre o tempo levada mais adiante pelos cineastas tomando a narrativa cinematográfica como um meio de composição, e até mesmo de escrita (como escreve Ropars-Wuilleumier), o tempo do filme é levado a nível psicológico. Existem algumas características comuns a este cinema analisado por Ropars-Wuilleumier, como o uso de voz-off, a interiorização do olhar, fazendo com que o desenrolar dramático dos eventos desobedeça a uma lógica que se tomaria “realista”. Novamente temos o abandono de encarar o fluxo fílmico como *tempo* para tomá-lo como *duração*, e como tal ela precisa ser sentida e vivida. Os eventos não aportam em seu desenrolar

⁵ ROCHA, O *século do cinema*, 2006, p. 229.

⁶ ROPARS-WUILLEUMIER, *De la littérature au cinéma*, 1970, p. 130-131.

espacial, mas em seu desenrolar sentimental, porque agora importa sentir a passagem da duração – mais uma vez, da pulsação do filme.⁷ O que aos olhos do espectador surge como tempo vivido, ao que nós com nossa inspiração bergsoniana chamamos de duração (termo ao qual também Ropars-Wuilleumier não se furta de utilizar com sentido semelhante). É o casamento direto entre o recito fílmico e o sentimento do espectador. O recito comanda uma relação com a sucessão dos acontecimentos ordenada por movimentos interiores. Estes movimentos interiores em grande parte dizem respeito aos sentimentos de uma das personagens do filme – com frequência, a protagonista. Com esta protagonista o espectador desenvolverá certa simpatia (utilizamos este termo aqui recordando o uso feito dele por Bergson); porque o espectador por meio de uma simpatia toma esta interiorização da personagem do filme e transforma como parte dele próprio, daí percebendo o filme como vivido, como uma vivência.

O que nos traz mais uma vez de volta a Tarkovski que já apontava para a busca do espectador por um tempo perdido em sua relação com o filme, levando-nos a encarar esta relação do espectador com o cinema não apenas com o visionamento de um filme, mas também como a experimentação de outras vivências – o filme não é apenas assistido como entretenimento passageiro, é experiência que pode durar toda uma vida. O que pode ser diretamente encontrado naquilo que Ropars-Wuilleumier escreve com relação ao recito cinematográfico. A partir da reflexão feita a respeito do tempo e como realizar um filme de modo a aproximar-se um pouco mais do tempo vivido, da duração, os cineastas desenvolvem um recito que diretamente dialoga com a duração do espectador. Quando o presente não surge só, sendo acompanhado pelas memórias de um passado que pode suscitar algumas respostas sobre o drama presente,

⁷*Idem*, p. 131. “De cette réflexion sur le temps, Bresson et Antonioni ont apporté les traces au niveau du présent : c’est dans leur oeuvre essentiellement qu’à la psychologie typée des personnages s’est substituée leur manière de vivre la durée, et qu’une continuité subjective, créée par la parole *off* ou l’intériorisation du regard, prend la place de la succession dramatique que provoque une histoire construite sur des événements ou des sentiments. Aux yeux du spectateur, le temps est perçu comme vécu dans la mesure où la représentation cesse d’être le support d’une action immédiatement interprétable”.

rendendo impossível ao notar que a busca realizada se encontra num passado que não pode ser abordado senão por meio da memória.

O filme então pulsa uma duração vivente, mas não podemos dizer que o faz apenas quando a trama busca um recito que encontre sua fonte de inspiração nas memórias das personagens. Retornamos ao dito de Tarkovski a respeito do filme dos irmãos Lumière e a chegada do trem à estação: ainda que este filme não leve o espectador a uma profunda experiência vivente, como pode acontecer com outros filmes realizados mais tarde, ele se inscreve na duração do espectador. É vivência. Para Tarkovski, o filme permite ao espectador vivenciar o que ocorre em tela como se fosse sua própria vida, porque o filme se apresenta ao espectador como uma realidade emocional que preenche sua própria vida.⁸

Tanto em Tarkovski quanto em Ropars-Wuilleumier podemos notar a relação entre a experiência do espectador tomando o filme como vivido a partir da construção temporal, ou seja, como o cineasta aborda o tempo e como desenvolve sua narração voltada para desenvolver um recito que foque a experiência temporal. A experiência temporal, como afirma Tarkovski, é universal a todo cinema. Importante salientarmos um aspecto chave de trazermos as colocações de Tarkovski e Ropars-Wuilleumier sobre o tempo vivido, ou duração, no cinema. O que conta é o autor de um filme intuir que a obra que cria se encontra num campo da experiência vivida, e a experiência com o tempo faz com que a ação de assistir ao filme seja mais profunda dependendo de como o fluxo do filme seja abordado pelo cineasta. Independe de a trama focar na subjetividade de uma personagem ou não, uma vez que os filmes do próprio Tarkovski não costumam fazer este exercício de adentrar na subjetividade de suas personagens.

O cinema encontrou ao longo de sua história diversas maneiras de dialogar com a subjetividade de seus espectadores e uma das maneiras

⁸ TARKOVSKI, **Esculpir o tempo**, 2010, p. 220. “Além disso, as regras de montagem de Eisenstein, a meu ver, contradizem os próprios fundamentos do processo único através do qual um filme atinge o espectador. São regras que privam o público daquela prerrogativa do cinema, que diferencia seu impacto, na consciência do espectador, daquele provocado pela literatura ou pela filosofia, isto é, a oportunidade de vivenciar o que está ocorrendo na tela como se fosse sua própria vida, e de apropriar-se, como se ela fosse sua experiência impressa no tempo e mostrada na tela, relacionando sua própria vida com o que está sendo projetado”.

mais notáveis foi a de identificar em sua própria capacidade um fluxo que o espectador reconheceria como semelhante ao de sua própria vida, levando a experiência de assistir a um filme a um grau mais aprofundado da experiência artística. O filme é um espetáculo, mas não parece um espetáculo de todo externo ao espectador; o filme tem algo que me pertence, algo que se assemelha a algo que possuo, algo com o qual posso me identificar e como que faz de minha experiência com o filme uma fusão.

Uma questão permanece pendente: afinal, este tempo é reproduzido da realidade ou criado para o filme? O que, grosso modo, retoma a velha querela platônico-aristotélica entre *mimésis* e *diegese*. Em que de um lado temos Tarkovski escrevendo sobre um “esculpir o tempo”, em que o tempo seria reproduzido da realidade, mas com o claro trabalho do autor na construção do recito. Por outro lado, temos Ropars-Wuilleumier defendendo a criação do recito, uma diegese, já não tão propriamente fundada na reprodução, mas sim na criação. Tomemos algumas páginas a este respeito antes de passarmos às conclusões sobre o espectador intuitivo.

Capítulo Dezesseis

O cinema entre a reprodução e a criação

André Gaudreault, em *Du littéraire au filmique*, realiza semelhante paralelo ao traçado por Ropars-Wuilleumier em relacionar a literatura com o cinema, mas se voltando ao primeiro cinema. Na relação entre as duas artes, Gaudreault busca os conceitos de *recito* e *narração*, frequentemente tomados como literários, e como poderiam ser trabalhados em referência ao cinema. O primeiro cinema foi e permanece sendo comparado ao teatro, e mesmo Ropars-Wuilleumier traça um paralelo entre a teatralidade do cinema e sua progressiva aproximação das construções literárias.

Portanto, ao comentar o primeiro cinema não é fácil a Gaudreault se furtar de questionar a relação do cinema com o teatro e a relação daqueles conceitos com o teatro (*recito* e *narração*). Teatro que em certa medida aparece como fonte para as discussões dos antigos a respeito da imitação e do recito. Gaudreault retorna à *República* de Platão e à *Poética* de Aristóteles para ter bem clara a distinção entre a *mimésis* e a *diegese*. E assim, a grosso modo, Gaudreault resume a significação destes dois conceitos – antes de se aprofundar na leitura dos filósofos citados: “*mimésis*, ‘imitação da ação’, versus *diegese*, ‘o recito do narrador’”¹. O que de imediato fornece dados para fomentar o debate em torno do primeiro cinema, o cinema documental versus o cinema de ficção, uma falsa dicotomia constantemente apresentada como tendo os irmãos Lumière representando o cinema documental, versus Méliès representando o cinema de ficção.

¹ GAUDREAULT, *Du littéraire au filmique*, 1999, p. 38. “*Mimésis*, ‘imitation de l’action’, versus *diégésis*, ‘le récit d’un narrateur’ ».

Certamente que o cinematógrafo ao longo de seus primeiros anos foi vendido como o equipamento que fazia possível o registro do real – e, para sermos totalmente sinceros, ainda assim é enxergado, afinal, quantas filmagens não são feitas buscando o registro de uma época, de um momento, de acontecimentos? E quantos destes registros posteriormente unidos num filme, que se apresenta como o registro de um acontecimento, levando o espectador a abraçar o aspecto imitativo (mimético) do cinema? Por outro lado, há um aspecto discursivo por trás destes filmes – utilizamos o termo discursivo aqui independente de linguagem (para o filme). Porque ao fazer a união entre duas imagens diversas para a realização de uma continuidade, encontramos a clara busca do autor de compor um recito e de desenvolver uma narrativa.

O estudo de Gaudreault pode nos fornecer mais alguns caminhos para compreendermos esta trama. Porque aqui enxergamos a criação de um recito cinematográfico e de uma narrativa cinematográfica como sendo formada a partir da junção de diferentes imagens, fazendo-nos estar de acordo com Edgar Morin, para quem o cinematógrafo se transforma em cinema a partir do momento em que abraça a metamorfose, a montagem. Gaudreault, por sua vez, se volta para os filmes dos primeiros tempos que eram constituídos de apenas uma tomada. Analisando em especial um filme de ficção dos Lumière, nota que há ali também um recito: a partir do momento em que se coloca em frente à câmera um jardineiro a molhar as plantas, um menino a pisar na mangueira para interromper o fluxo da água, o jardineiro olhar para o buraco da mangueira, ser molhado e correr atrás do menino para lhe dar umas palmadas, temos um recito construído em apenas uma tomada sem a necessidade de montagem.² Em 50 segundos temos a ordem (o jardineiro em sua rotina), o conflito (o menino interrompendo o trabalho), e o desfecho (o jardineiro castigando o menino). A criação de um recito se dá por meio do

²Idem, p. 31-32.

desenvolvimento de um tema que se desenvolve perante a câmara, levando a imaginar que estes acontecimentos foram orquestrados previamente.

O filme de ficção se mostra às ordens de seu autor, e o movimento dos atores, mesmo que por um momento abandonando o quadro, é voltado para o desenvolvimento do recito fílmico (no exemplo do parágrafo anterior, os atores abandonam o quadro, mas voltam rapidamente para continuar o filme). O acontecimento tem todo seu desenrolar já previamente marcado – mesmo para os filmes feitos em improvisação, quando os atores combinam com diretor e operador de câmara se devem aparecer dentro ou fora de quadro. Neste caso, um desenrolar que obedece mais o tempo do filme do que o tempo do espectador, mas que não ignora o tempo do espectador. O espectador é pensado pelo autor numa instância compreensiva, quando o movimento executado e a permanência da imagem em tela são voltados para a apreensão do espectador.

O que não podemos apontar como sendo o caso dos filmes dos Lumière, os filmes de um plano de 50 segundos. Antes aqui é focada a atração do que a narração³, mesmo no que concerne a um filme de ficção. Colocamos isso porque os filmes eram feitos sobre temas (ou atrações) acerca dos quais já se podia prever qual seria o acontecimento e assim o operador de câmara poderia registrar o acontecimento de modo a abarcar o princípio e o desfecho. É o que acontece, por exemplo, em *A chegada do trem à estação*, quando o trem chega, para, e seus passageiros descem. A chegada do trem é perfeitamente prevista pelo operador de câmara, seja pelo horário de sua chegada, seja vendo seu aparecimento ao horizonte. A câmara é posicionada e a filmagem inicia quando a atração se inicia, de tal modo que ainda assim permaneça certo controle por parte do cineasta acerca do princípio e do término de seu filme.

³Idem, p. 32. “Cette conception du plan-tableau comme entité autonome et autarcique s’assortissait d’une esthétique particulière qui ordonnait le ‘spectacle’ et lui donnait un sens, une direction. Si l’on peut dire que l’esthétique dominante du cinéma à venir allait être une esthétique de la *narration*, il faut convenir que celle qui réglait le travail des cinéastes des débuts était plutôt une esthétique de *l’attraction*”.

Seria algo de muito próximo ao que Tarkovski chama de “esculpir o tempo”. Há uma relação entre o real sendo registrado e a criação de um recito. Poderíamos questionar se existe a possibilidade de um filme ser pura imitação e puro recito. Com frequência autores de teoria de cinema arriscaram dizer que existe parte em cada lado. O que o termo de Tarkovski vem fazer é encontrar um meio termo entre estes dois campos, que Gaudreault já encontrava em Platão⁴. Em meio à imitação há criação de recito, o que no cinema significa o controle sobre o tema de um filme e o ditar seu princípio e término. Trabalho que encontra suas fontes primeiras na passagem do tempo, orientada por uma experiência direta com o evento desenrolando.

Apontamos para uma dialética entre a imitação e o recito. Como já colocava Bazin, dificilmente diremos que o que foi filmado não está lá. Não negaremos que se trata de um trem no filme dos Lumière, ainda que o trem verdadeiro não esteja presente no momento da sessão; mas está lá, em filme, como um registro. Exatamente por se tratar de um registro podemos apontar o caso de se tratar de um recito. O filme é controlado; o plano, a tomada tem um princípio e um fim designados por quem realiza o registro, que é também quem comanda o que entra e o que fica de fora do quadro. O que seria suficiente para que o registro tivesse suficientes informações a respeito do acontecimento.

Em se tratando de um estudo a respeito do espectador de cinema, surge mais uma questão, desta vez orientada pelos estudos cognitivos de cinema. O acontecimento assistido em filme será experimentado pelo espectador como se fosse real? Em outras palavras, o espectador experimenta o que acontece em tela tal como experimentaria caso o acontecimento acontecesse em sua própria vida? Nossa resposta é negativa. O espectador está ciente a todo o momento de se tratar de um filme, mesmo que o filme tenha este aspecto realista, de registro. É algo que não pode fazer mal a ele; uma briga que acontece no filme não chegará até o

⁴Idem, p. 63.

espectador e o machucar. Mas existe a capacidade de o espectador prolongar a vida do filme para além de sua projeção. Tomemos particular atenção ao que acontece com a experiência tida com filmes de terror. As emoções impressas no espectador pelo filme ressurgem em algum momento posterior de sua vida, seja ao encontrar sua casa na escuridão ou ao adentrar no mar e temer o surgimento de tubarão. Neste ponto é o casamento de uma emoção impressa no espectador pelo filme e o ressurgimento desta lembrança num momento posterior. Enquanto assiste ao filme, é o engajamento do espectador que diz respeito mais diretamente às emoções que ele permite que o filme imprima em sua vida. Daí a direta relação entre a imitação e o recito. Apesar de poder tomar um filme como realidade – e muitos são os filmes que sugerem o realismo ao espectador – ainda há o aspecto recito que mantém a distância entre quem assiste e a obra que desenrola – para além do aspecto espetáculo que connota a ida ao cinema, que de modo algum impede que as mais variadas emoções aflorem no espectador, como bem exemplifica os filmes de terror. Porque mesmo tendo clareza de que se trata de um filme – como o ritual de comprar um ingresso e sentar-se à poltrona do cinema ou de colocar um DVD na televisão deixa claro – o recito vence a barreira do espetáculo e com a ajuda dos esforços de imaginação do espectador se inscreve em sua consciência.

Este fenômeno acontece particularmente quando o recito busca relação com o mimético, como os filmes de terror costumam fazer: este filme é baseado numa história real – esta chamada fazendo referência ao que está fora do filme atrai certos espectadores mais que outros, modificando a experiência com os sentimentos fomentados pela obra, aprofundando seu medo e terror frente ao que é apresentado. O que faz com que o prolongamento da vida do filme no espectador ganhe novos matizes a partir da relação que o espectador faz entre certos traços do recito e a vida que leva (novamente, a súbita memória de que algo perigoso se esconde debaixo das águas do oceano). Por assim dizer, o cinema seria uma ilusão real; tem seu lado fantasioso e seu lado realista, consegue compactuar a

imitação e o recito de modo a não ser possível tomar um sem o outro⁵. E o espectador encontra-se neste meio termo, experimentando esta nova “realidade emocional”, como colocava Tarkovski, mas por meio de um recito.

Em resumo, o filme é um fluxo que assim é intuído pelo autor e trabalhado junto à equipe que com ele atua para a criação do filme. Este fluxo está nas imagens, na decisão de iniciar e terminar uma imagem, na decisão de qual imagem colocar em seguida; está no que acontece no interior destas imagens, nos gestos dos atores, na disposição do cenário, na iluminação do cenário e a escolha das cores do figurino e dos objetos que compõem o cenário e como tudo isso se relaciona na composição de quadro, na trama e em como as imagens contam a história, por meio do que é disposto na cena, por meio de como a imagem reflete a trama como um todo desenvolvendo um sentimento que concatene todo o filme.

Portanto, o fluxo do filme não é apenas o tempo que pode ser calculado, das tomadas que possuem 50 segundos de duração; a referência deste fluxo é a pulsação da vida capaz de ser projetada na tela. O que logo leva à intuição de que este fluxo em muito se assemelha com aquela duração da vida interior, a vida do eu simpatizada e reconhecida em todas as dores e alegrias da continuidade de sua existência. O cineasta reconhece na arte pela qual se expressa algo de seu, este fluxo muito semelhante com a experiência tida quando vasculha seu eu em busca de inspiração.

O fluxo do filme é mais que uma ilusão interessante de ser trabalhada, é a permissão para fazer com que o cinema trabalhe com experiências mais pessoais; experiências que são tomadas pelos espectadores como vividas. Este fluxo do filme com o qual os criadores se deparam em sua intuição, vivenciando a ideia do que estão a desenvolver, tem algo da duração subjetiva que eles mesmos experimentam. Queremos dizer que o cineasta em sua busca pela criação de um recito se depara com algo que pode ser chamado de duração do filme, permitindo-lhe criar uma obra que

⁵ Talvez no caso dos filmes de animação ou vanguarda, como aqueles realizados por Stan Brakhage, seja possível não ter nem recito nem imitação, ou recito sem imitação.

mais profundamente nos comova porque possui algo de quem assiste – a duração. A esta noção está diretamente vinculada a ideia de ritmo, pelo qual o cineasta regula não somente o movimento de seus atores, como também o conjunto de sua criação.

Seção Três

O espectador intuitivo

Capítulo Dezessete

Intuição enquanto método

Bergson evita desde o princípio se valer do termo “tempo”, preferindo antes o termo “duração” para se referir ao tempo vivido. “Tempo” carrega o peso histórico de incursões filosóficas que deram a ele uma cara própria e que forçam a visão do leitor a ter com o termo uma relação já pré-estabelecida. “Tempo” é visto como parte componente do espaço, ou melhor, ele é da mesma natureza que o espaço e por isso pode abarcar certas noções que são próprias à extensão. Distanciando-se deste pensamento, Bergson busca o termo “duração”, antes dele já utilizado por alguns filósofos franceses, ganhando notoriedade com sua filosofia. Portanto, a distinção entre duração e espaço realizada por Bergson é antes de qualquer coisa, lógica. Duração e espaço são coisas distintas e o filósofo que sempre preza pela distinção lógica olha com maior cuidado para esta diversidade.

Bergson estabelece como ponto central de seu pensamento a duração. A questão que permanece é, como alcançar a duração? Com frequência a filosofia de Bergson é lida em distanciamento do conceito central – duração – para aproximação de seu método – intuição. Então ele se torna um filósofo intuicionista, parte do que, com algo de sarcasmo, chamou-se de “irracionalismo” – movimento no qual pode-se ainda incluir Freud e seu “inconsciente”. Mas a intuição em Bergson não é contrária à inteligência ou à consciência, pelo contrário, serve como caminho para mais claramente se enxergar com maior clareza a inteligência e a consciência, porque

a inteligência quando pautada tal como os “racionalistas”¹ costumam apontar é observada como externa à natureza. Com um método como a intuição, Bergson resgata a relação da inteligência e das competências humanas à natureza da qual a humanidade faz parte, e que, de certo ponto, leva-o a enxergar que a duração não é exclusiva da consciência humana.

A inteligência ao abordar a noção de “tempo” se vale de símbolos para traduzir esta ideia, levando a compreensão do conceito a algo limitado pelos meios dispostos para exprimi-lo. Os símbolos, ou neste caso em específico a linguagem que utilizamos, encontra uma barreira ao se referir ao tempo porque encerra suas competências no externo, no objetivo. Por toda sua história, a filosofia encontrou este caminho de fazer conceitos e de traduzir o mundo por meio da lógica da forma mais concreta e objetiva possível sem notar que estava a realizar trabalho parcial. A ação de se voltar para o concreto e objetivo leva o filósofo apenas a ter vistas sobre o que é passível de ser quantificado, ou seja, do que pode ser delimitado com clareza, com precisão. Este é o reino da lógica que a filosofia criou e ao qual impôs o tempo.

Por outro lado, o tempo continuou a ser retomado como tema importante para a filosofia porque não parecia encontrar um termo. Ainda assim, há a experiência profunda que temos com a natureza e com as artes que nos levam a voltar a comentar sobre o tempo. Em Bergson, esta busca não chega a um termo, mas encontra um caminho distinto daquele que vinha sendo percorrido, porque ele procura uma mudança de abordagem para o tempo, não mais por meio dos termos objetivos e quantitativos, e sim por meio da experiência vivida. O tempo, observa ele, não é tão objetivo quanto se costuma dizer; se nos sentimos entediados, o tempo parece não passar, se estamos a nos divertir, o tempo parece correr – esta é uma sensação que quase todos podem relacionar como já tendo vivido em algum momento. Mas Bergson vai além em sua construção: esta experiência com o tempo não tem nada a ver com aquela dita pelos filósofos até aqui,

¹ Utilizamos este termo aqui a grosso modo, como meio de contrapor ao “irracionalismo” ao qual Bergson foi acusado.

e por isso devemos tomar outro termo, *duração*. A experiência com a duração tem algo de semelhante com o que as artes nos fazem experimentar; não somente em nossa experiência de fruição, também na criação. O que possibilita a Bergson encontrar outro meio de se referir à duração que não aquele da quantificação, uma vez que a experiência artística é qualitativa.

Por meio do uso de conceitos como frequentemente tentado com a noção de tempo, somente nos depararíamos com conflitos. Dentre estes conflitos que se apresentam ao compreendermos a duração sob conceitos utilizados pela metafísica de ordem analítica, encontramos o embate entre uno e múltiplo, ambos termos que soam aceitáveis de serem colocados em comum por Bergson ao comentar a duração. Os estados da duração se sucedem ao longo de seu fluxo e nunca são iguais, idênticos uns aos outros (múltiplo); ao mesmo tempo, estes estados da duração se encadeiam mantendo algo como uma corrente que permite traçar uma espécie de história, ou como Bergson o prefere, de memória (uno). Acontece aqui uma cisão com as dualidades clássicas trabalhadas em filosofia. O eu, ao intuir a duração interior é capaz de compreendê-la com mais clareza do que quando colocado por termos como estes. Voltando para a contemplação interior é possível notar os diversos estados de consciência que habitam o eu, distingui-los dos momentos passados – a alegria que uma criança testemunha em suas festas de aniversário parecem iguais pelo tema (aniversário), mas ela sabe bem reconhecer que o experimentado na festa deste ano é diferente daquela do ano passado – e ainda assim ser capaz de traçar relação entre a memória passada e o evento presente como uma continuidade em sua vivência, o eu que permanece mudando e que pode ser identificado como *eu*.

Voltemo-nos então para as artes que fornecem o melhor caminho para realizar este trabalho. Uma vez que os termos objetivos da filosofia nos mantêm fora da intuição da duração que buscamos, é a este ponto que Bergson encontra a relação entre as artes, a intuição e a duração. O artista toma o que surge de cotidiano em nossa vida e apresenta sobre outra forma, sobre outra cara, dando-lhe atenção e rendendo ao

espectador/leitor a possibilidade de ver o objeto para além de sua simples aparência, abrindo-se para a intuição criadora do artista, desta vez para experimentar – e, de certa forma, também criar – a obra de arte. Ao nos depararmos com uma obra de arte firmamos um compromisso com o artista de sermos levados pela imaginação de seu gênio para experimentar o que é sugerido. A sugestão pode fazer muito, inclusive levar-nos a adentrar em nossa subjetividade e conhecer-nos um pouco melhor; trabalhamos em conjunto com a obra e quase que em conjunto também com o artista ausente no momento em que a obra nos é exposta – no caso de um filme, uma pintura ou de uma escultura, por exemplo.

Há algo de muito próprio do artista que consegue se inscrever em nós, espectadores, e este algo é a intuição de sermos capazes de despir-nos de nossos óculos tradicionais, colocados na cotidianidade, e mais a fundo experimentar o que nos é sugerido. Temos aqui a intuição – a simpatia de experimentar a obra adentrando nela, tomando seus dados qualitativos. Pouco importa ao espectador sentado na sala de cinema saber quantos quadros são projetados por segundo, uma vez que sua experiência não permite ter contato com esta sucessão apenas com o que de qualitativo se apresenta perante seus olhos. A intuição não é o caso de ignorar o fato técnico, mas ampliar nossos horizontes para a experiência da duração.

Enquanto espectadores, adentramos na obra e sentimos como ela começa a tomar seus caminhos para se costurar no tecido de nossa vida; e este tecido não é outra coisa que não a duração. É o que Bergson apresenta a certo ponto de sua obra: as esculturas, ainda que aparentemente estáticas, conseguem carregar consigo a pulsação de uma vida que lhes é dada pelo criador. Não é o instante que a escultura apresenta do galope de um cavalo, é todo o seu movimento de antes e depois registrado numa pose única; todo um evento consegue ser irradiado da escultura, um movimento por completo.² Um movimento que não pode ser recortado, aparecendo como um todo. O mesmo pode ser visto com as pinturas. É

² BERGSON, *A evolução criadora*, 2005, p. 359.

apenas aparentemente que as pessoas aparecem estáticas no quadro, quando verdadeiramente aparecem como um movimento contínuo ao espectador. Ou, por meio do exemplo que aparece com maior frequência na obra de Bergson: as notas musicais surgem ao ouvinte umas unidas às outras, apenas por meio de um exercício de imaginação exterior à música que seríamos capazes de distingui-las. Mas a música, propriamente, é uma continuidade. As notas musicais como que se encadeiam umas às outras, a nota tocada não desaparece no nada, ela se prolonga na nova nota tocada – a retirada de uma destas notas quebra o fluxo da melodia.

Bergson chama esta intuição a *simpatia* por meio da qual nos lançamos ao coração das coisas, conhecendo-as por dentro, como que atribuindo a elas um interior, não mais tomando pontos de vista como acontece no método analítico. A simpatia surge como modo de não mais adotarmos a tradução simbólica para desenvolver um pensamento a respeito da duração, o que nos levaria a utilizar termos espaciais em seu tratamento.

Voltemos ao exemplo da arte e a intuição pela qual experimentamos as obras artísticas. Usualmente ao falarmos de espectador inserimos conotação de passividade ao termo como se o que a obra de arte apresenta fosse imposta ao espectador sem passar pelo crivo de sua imaginação; discordamos desta perspectiva, uma vez que a obra de arte não impõe emoções e ideias ao espectador, ela sugere; entendemos por sugestão que o espectador possa aceitar os termos sob os quais lhes são postas a experiência e a partir daí também criar a partir do que lhe é sugerido. Trata-se de uma criação interna, na medida em que transforma aquilo que assiste em alimento para sua própria imaginação. Estabelecemos, portanto, que *o espectador é também um criador*.

Por meio da simpatia como que se atribui ao outro um interior costumeiramente chamado de alma ou espírito – como vimos e veremos, também costuma ser atribuída ao cinema, dada a semelhança dos filmes com certos processos mentais. Esta atribuição de um interior aos demais corpos implica não em enxergá-los como seres orgânicos, vivos e

dotados de subjetividade, mas antes enxergar que o *eu* faz parte de algo mais amplo e que dele faz parte. É o ponto em que a intuição se transforma num método para a metafísica de Bergson: a duração não é exclusiva à consciência humana, ela se expande para todo universo. Ao atribuímos uma duração ao outro não estaríamos a realizar uma projeção de nossa própria duração? Não, seria antes a identificação da duração presente naquele outro ser, o reconhecimento de que há algo nele que é semelhante ao *eu*. Desde que reconheçamos também que estas diferentes durações em diferentes espécies animais, vegetais e em seres inorgânicos compreende a diferentes graus.

A simpatia faz possível por meio da consciência, o que Bergson chamaria de *simultaneidade* entre durações em seu ensaio tardio, *Duração e simultaneidade*. Portanto, a simultaneidade ou coincidência implica não somente outros humanos, como também as outras espécies animais e até seres inorgânicos, como pontuamos. É somente por meio da coincidência que podemos realizar o contato direto com o coração, com o interior do que encontramos. Relembrando, se um amigo me conta a respeito de um filme, tenho apenas acesso aos estados dele e sua própria relação com o filme. É preciso coincidir com o filme para simpatizar com ele. Assim, quando nos deparamos com uma paisagem, há a confluência de diversas durações que observo – as árvores, os pássaros, o barco que passa ao fundo. Tudo isso se relaciona e passa a fazer parte da duração de quem observa a paisagem, ainda que cada uma destas coisas seja uma duração individual, a simultaneidade delas faz com que tudo se relacione. É a possibilidade de abarcar fluxos diversos num só, abarcados num ato indivisível.³

A colocação de Bergson a respeito da coincidência nos traz algo de precioso para o estudo do cinema e o espectador. Ao falar de tradução, Bergson aponta para o fluxo de um texto. As obras de arte possuem ritmo,

³Idem, p. 61-62. “Tal é nossa primeira ideia da simultaneidade. Chamamos então simultâneos dois fluxos exteriores que ocupam a mesma duração porque estão ambos compreendidos na duração de um mesmo terceiro, o nosso: essa duração é apenas a nossa quando nossa consciência olha somente para nós, mas torna-se igualmente a deles quando nossa atenção abarca os três fluxos num único ato indivisível”.

e isso ele já escrevia desde seu primeiro ensaio.⁴ Não se trata de um idealismo bergsoniano. A duração é de essência psicológica, mas não criada por meio de uma consciência que projeta sua duração interna no mundo externo. Pelo contrário, a duração externa que se relaciona com a duração do indivíduo que observa, aquele que observa experimenta em variados graus a duração dos outros corpos, dos outros seres, e esta duração passa a fazer parte de sua própria vida. Esta observação não pode ser tomada como uma simples passividade por parte do espectador, ele age em direção à outra duração que encontra. Este ato se apresenta pelo modo como a outra duração se inscreve em sua própria vida.

A flecha, o barco, o poema ou o filme têm atribuídos algo de semelhante a estados de consciência internos que antes de pertencer ao próprio objeto, são criações de nossa mente de espectadores, o que se dá quando temos contato direto com a experiência do fluxo externo a nós. A flecha dá um salto do arco em direção ao alvo, não é por meio de instantes fixos que percebemos este movimento, como uma análise posterior poderia afirmar; o salto da flecha é um absoluto que é percebido de imediato como único. A experiência imediata que travamos com o mundo nos fornece esta visão: *o universo dura, tudo está em constante mudança*. Ainda que a olho nu não consigamos atestar esta mudança, o que Epstein já dizia ser tarefa do cinema, trata-se de outro ponto. Importante esclarecer: utilizamos os termos “fluxo externo” como meio de facilitar a compreensão, ou antes a intuição, do que estamos a desenvolver; como pautado, o que há entre estes dois fluxos é uma *relação*, o que implica na derrubada do muro que separa sujeito de objeto, inserindo a duração do que é observado na duração do que observa, por exemplo – o que se dá por meio de uma ação.

A intuição surge como método para fazer-nos reconhecer o fluxo contínuo do universo que nos cerca que é a duração. O estudo da duração precisa ser realizado tomando em consideração tudo além do que a experiência imediata nos fornece. A maior tarefa do filósofo é conseguir fazer

⁴ BERGSON, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 21.

com que a duração seja intuída para além da experiência imediata, para que no momento de começar a inquerir o universo, não se recaia nos hábitos atestados pela filosofia de confundir tempo com espaço.

A ação também pode ser tomada por meio da consciência, mas é sobretudo numa conjunção entre corpo e consciência que uma ação acontece no progresso que leva do corpo à consciência e vice-versa. Será por meio da intuição que em nosso presente estudo procuraremos investigar outra conjunção, aquela que une cinéfilo a filme. Porque se Bergson em seus estudos desenvolveu suas vistas acerca do papel da duração na evolução, nos valem aqui do método intuitivo para encontrar os aspectos da ação intuitiva e até mesmo analítica sobre a relação do espectador com o filme, o que nos auxiliará na constituição mais aprofundada da ideia de *cinefilia* como emoção. Encontramos uma relação entre estes dois métodos porque “nós não *pensamos* o tempo real. Mas nós o vivemos, porque a vida transborda a inteligência”⁵. A vida é duração e a duração abarca tanto o que é inteligência quanto o que não é. Ou seja, abarca intuição e análise, ainda que um destes métodos não sirva para chegar à duração.

Em resumo, a intuição serve como método para a filosofia de Bergson para que possamos ter contato mais direto com a duração tal como a experimentamos, por exemplo, frente a uma obra de arte, quando nos permitimos experimentar algo para além dos termos usualmente dispostos em nossas relações cotidianas. Na introdução para *O pensamento e o movente*, Bergson escreve que a escolha do termo intuição não foi tomada por ele de imediato por conta do peso que também já havia sido dado a ele pelos filósofos que vieram antes, mas em nenhum destes casos a intuição é utilizada para buscar contato com o contingente. A duração está longe do eterno, seu absoluto somente pode ser referenciado quando unimos presente ao passado; pensar o eterno tomando um termo como intuição é deixar a duração de lado. Ou, como Bergson escreve, tomar apenas um vago fantasma da duração.⁶ Porque é por meio deste contato imediato com

⁵ BERGSON, *A evolução criadora*, 2005, p. 50.

⁶ BERGSON, *O pensamento e o movente, introdução*, 1974, p. 119.

a duração de suas vidas que filósofos e cientistas veem a necessidade de escrever a respeito do tempo. O lapso no encontro com a duração se dá por meio do método que escolhem; não um método que os insira na duração, mas um que os mantém externamente. O que nos faz retornar alguns parágrafos: qual a diferença entre o esforço de imaginação da intuição e o esforço de imaginação da análise? O segundo atua no sentido de abstrair o tempo, o tempo é visto como parte componente do espaço; enquanto para o primeiro, a intuição, a duração é buscada na experiência imediata prolongada. O método é tomado para que o imediato não seja perdido no meio do caminho. Num primeiro momento é preciso que esta intuição seja voltada para o *eu*, reconhecendo a duração do *eu* se poderá enxergar a semelhança entre esta duração subjetiva e a duração do todo. Daí a chamada “essência psicológica” da duração. Tal como os estados de consciência não se separam uns dos outros, os estados passados se encontram unidos aos estados do presente – novamente, tal como as notas de uma melodia – assim também acontece com a duração dos animais, das plantas, de todas as outras coisas ao nosso redor. A duração como aparece conectando os dados de nossa consciência, surge de modo semelhante ligando o passado ao presente das demais coisas, dos animais, das plantas.

E, por que não, também os filmes? Não foram poucos os autores de teoria do cinema que apontaram para o fluxo de tempo no cinema, como pudemos apresentar ao longo deste estudo até aqui. Porque se assistimos a um filme e nos entregamos aos dados imediatos, o que temos perante nós são movimentos absolutos. Movimentos que não podem ser separados uns dos outros e até mesmo que vêm dotados de uma memória. É por meio de um esforço de abstração que chegamos ao resultado de que aquelas imagens são estáticas, mas nossa experiência direta com o filme não nos indica isso. O filme em si é um espetáculo que nos fornece o movimento muito semelhante àquele que testemunhamos em nosso cotidiano. Daí muitas vezes acreditarmos no realismo do filme, ou tomar os eventos assistidos por reais – e muitas vezes eles são registros do real.

Enquanto espectadores, sentimos o tempo que escorre ao longo da projeção, um tempo que pulsa em cada imagem, e na junção entre as imagens. Porque se a melodia é a junção das notas em sequência, quando uma nota passada se junta à nota presente, num filme temos que uma imagem presente está vinculada diretamente a uma imagem passada (não falamos a respeito do frame de um filme, mas antes da noção de ritmo). É por meio desta noção de um fluxo de tempo do filme que nos aproximamos de compreender a experiência tida pelo espectador com o filme e a cinefilia enquanto uma emoção. Antes, tomemos mais algumas notas a respeito da intuição e o filme e o contato do espectador com o imediato.

Capítulo Dezoito

O que a intuição nos ensina sobre cinema

Ainda em *Duração e simultaneidade*, Bergson questiona se é necessária uma memória para conceber a sucessão dos eventos para ligar um instante ao outro. Escreve ele que não é possível conceber um traço de união entre o antes e o depois sem a adição de uma memória que faça esta conexão. O que implica em consciência. Não sendo assim, a realidade seria constituída tal como já propunham os eleatas: a sucessão de instantâneos, como a película de cinema, mas enxergando-se um quadro após o outro, e um quadro não seria conectado ao outro – a sucessão de instantâneos não possuiria qualquer relação uma com a outra, abrigando o que Epstein apontava ser o descontínuo.

Controverso para Bergson adotar estes termos (memória, consciência) para falar sobre o tempo, especialmente quando busca falar sobre a duração em seu caráter universal. Duração não mais vinculada somente à subjetividade, mas vista em todo universo. Falar de memória seria como encerrar um aspecto antropomórfico, como Bergson admite. Memória costumeiramente é adotada como sendo propriedade da subjetividade e, portanto, propriedade humana – ou animal.¹ Algo de similar à memória pode ser encontrada externamente ao reino humano ou animal, apontando a duração para além da consciência subjetiva humana. Todas as coisas carregam as marcas, físicas ou não, de seu passado – algo de memória. Como escreve Bergson, a duração morde e deixa a marca de sua mordida.

¹ BERGSON, *Duração e simultaneidade*, 2006, p. 56.

Assim, a famosa conclusão que Bergson encontra no citado livro: *duração implica consciência*. Os momentos duram e estão diretamente ligados uns aos outros, não é possível apagar ou ignorar o passado que trouxe até o presente. Mesmo que para uma consciência humana já não se tenha a imagem dos eventos passados, os eventos não desaparecem da marca da memória porque moldaram o hoje. A duração é assim a continuação do que mais não é naquilo que permanece a ser; é o passado que encontra seu percurso e seu lugar no presente; e é a memória que realiza esta ligação. Desta forma, chegamos ao tempo vivido.²

Não existe tempo sem mutação e sem transformação, e todas as coisas no universo estão em constante mutação, ao que se lhes atribui um interior e uma duração própria e como que uma memória que liga seu presente ao passado. Ainda que não consigamos enxergar, até mesmo uma pedra está a passar por alguma transformação, e a mudança é a representação de sua duração interior, por assim dizer. O que Epstein apontaria como sendo o trabalho do cinematógrafo em mostrar-nos outros caminhos de enxergar a passagem do tempo, ou neste caso, da duração, apontando para a possibilidade de o cinematógrafo mostrar os movimentos dos cristais e suas mudanças. Como um cristal de repente, graças a um artifício do mecanismo cinematográfico, ganha movimento e podemos finalmente enxergá-lo em atividade. O cinematógrafo insere no desenrolar do evento este pedaço de interferência da criatividade humana.

Na proposta de Epstein encontramos uma reverberação longínqua da afirmação de Bergson, “a inteligência de uma máquina”: a máquina teria certas características que poderíamos apontar como semelhantes àquelas do intelecto humano, o que Epstein aponta como sendo o caso da relação do cinematógrafo com o tempo. Ao longo da breve história dos escritos sobre cinema, podemos encontrar esta relação entre a mente humana e o

²*Idem*, p. 57. “A bem dizer, é impossível distinguir entre a duração, por mais curta que seja, que separa dois instantes e uma memória que os ligasse entre si, pois a duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é. Eis aí o tempo real, ou seja, percebido e vivido. Eis também qualquer tempo concebido, pois não se pode conceber um tempo sem representá-lo percebido e vivido. *Duração implica portanto consciência*; e pomos consciência no fundo das coisas pelo próprio fato de lhes atribuímos um tempo que dura” [grifo nosso].

filme. É o caso também de outro autor que citamos neste estudo, Hugo Münsterberg. Mas agora que alcançamos esta leitura da filosofia de Bergson, podemos enxergar que não se trata propriamente de uma projeção que os teóricos fazem da mente humana para o cinema, o cinema partilha com os humanos algo reconhecível – que vai além da aparência física dos corpos registrados em filme.

Ao que chegamos à questão tão comum de ser feita às obras de arte: possui a obra de arte uma alma? É o que questionamos ao qual chega Edgar Morin em ensaio dedicado à arte do cinema. Por ser uma arte industrial e maquinal, a resposta imediata poderia ser um sonoro não, mas Morin traça diferente caminho e até mesmo se aproxima de Bergson (apesar de não podermos afirmar que seu trabalho seja bergsoniano).

Antes, um esclarecimento. O uso do termo alma de que se vale Morin é significativamente diverso daquele que faz Bergson (ainda que estejamos particularmente um pouco inclinados ao uso de Morin). Morin posiciona seu uso como sendo um termo metafórico para uma zona psíquica indeterminada, imprecisa. Um estado de “embriogênese”, onde o que é distinto se confunde, em estado de distinção. Em certa escala, podemos ver alguma semelhança com o imediato bergsoniano; mas no imediato bergsoniano esta confusão do não distinto nunca chega a se concretizar em distinção completa. Os estados de consciência permanecem sempre indistintos, impossíveis de ser distinguidos uns dos outros, dada a dificuldade de traçar o fim de um e começo do outro. Para sermos literais, busquemos as palavras do próprio Morin descrevendo o que entende por esta metáfora chamada alma: “as necessidades indeterminadas, os processos psíquicos em sua materialidade nascente ou sua residualidade decadente”. Apesar do termo “materialidade”, há aqui muita semelhança com o que temos apontado ser o caso da duração. O estado presente em vias de formação

ao mesmo tempo em que temos os estados passados em vias de seu deixar-de-ser.³

O que nos atrai a Morin para além de seu uso metafórico do termo alma – uma imagem para nos aproximar de uma intuição a ser realizada –, são antes as características que ele enxerga na alma para apontar uma para o cinema. O que divide nossa leitura de seu estudo em duas partes: uma primeira parte em que ele trata mais diretamente da alma, uma segunda em que ele tem uma inspiração nomeadamente bergsoniana para tratar o casamento entre espectador e filme. Neste primeiro momento, Morin se vale de uma leitura vulgar do termo alma, como referência às emoções e como um filme é capaz de expressar estas emoções.

Num segundo momento podemos compreender por alma algo de muito mais próximo do que estamos a buscar em nosso estudo, algo que nos dirigirá à intuição do filme com maior propriedade. O que Morin aponta, por sua vez trazendo Pudovkin em comentário sobre a música: esta teria apreciação subjetiva da objetividade do filme, o que posto em outros termos seria algo como em meio à técnica analítica, o mecanismo firmado ao mundo das quantidades, é o fluxo que nos aproxima da vivência, da experimentação das qualidades. O que Morin enxerga, o ritmo do filme não é alheio ao ritmo psíquico – o que Bergson também já anotava em sua introdução a *O pensamento e o movente*: apesar de pertencer ao reino das quantidades e de transformar o movimento em uma sucessão de instantâneos, o filme é regido por ritmo referente à duração⁴. Em Morin este fluxo das imagens, o ritmo empregado pelo autor da película não é alheio àquele do fluxo afetivo do espectador; e assim é como se o filme desenvolvesse nova subjetividade que conduzisse a subjetividade do espectador.

Aqui vem o que mais nos chama atenção na construção de Morin: escreve ele que é como se “dois dinamismos bergsonianos” fossem

³ MORIN, **O cinema ou o homem imaginário**, 2014, p. 135. “A alma aqui é apenas uma metáfora para designar as necessidades indeterminadas, os processos psíquicos em sua materialidade nascente ou sua residualidade decadente. O homem não tem alma. Ele tem algo da alma...”.

⁴ BERGSON, **O pensamento e o movente, introdução**, 1974, p. 113.

adaptados e se relacionassem ao longo da projeção do filme, ao longo do encontro – ou como colocamos ao longo deste capítulo, ao longo desta coincidência. “*Um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador*”⁵.

São duas noções que se casam para construirmos uma ideia de alma para o cinema, um meio mais simplificado para intuirmos o “algo interior” que o cinema possui para que possamos nele adentrar e sentir. Pela frase de Morin citada ao final do parágrafo anterior podemos dar novas vistas e notar o jogo da relação entre espectador e filme como havendo a participação, ou seja, a ação do espectador com relação ao filme para que o fluxo do filme se inscreva em sua duração. Diferente do que poderia ser colocado em outros momentos, ou como poderia ser sugerida, esta inserção do fluxo do filme no fluxo de consciência do espectador não é algo que se assemelhe à hipnose, porque daqui concluiríamos que o espectador não possui qualquer atividade, apenas deixa-se levar pelo que assiste.

Chamamos alma a duração do filme, a duração do filme que seria algo que abarcaria o todo desta experiência que assistimos quando frente a um filme. Não seria simplesmente o fluxo das imagens, mas também o que nelas se encontra. É todo um jogo poético que une a construção da disposição dos caracteres no quadro, os movimentos das personagens e da câmera, a montagem..., senão estaríamos a resumir a duração do filme ao tempo que pode ser calculado – o plano que possui 50 segundos. Antes, a duração é referência às qualidades do filme, ao fluxo que pertence ao filme e se inscreve no espectador.

E então perguntamos: o filme possui memória? Diremos que sim, uma vez que as imagens que se seguem não são completamente obtusas às imagens que vieram anteriormente, ou melhor, o fluxo do filme é uma continuidade que mesmo num filme que busque a não-linearidade há algo de memória a juntar todas aquelas imagens entre si e que vai além do

⁵ MORIN, O cinema ou o homem imaginário, 2014, p. 127-128.

material físico utilizado para sua projeção. Concluiremos, portanto, que o filme tem um interior porque é duração; mas duração regida pela intuição, construção diegética, na maior parte das vezes. Significa que nos ligaria diretamente à consciência do autor? Não, mas o autor construiu algo que, em certos casos, nem mesmo ele é capaz de tomar toda a dimensão de graus e complexidades presentes em sua obra, todas as possibilidades de interpretação e de emoções suscitadas. Após terminada, a obra ganha vida para além de seu autor, sem deixar de ser uma obra com sua assinatura.

Capítulo Dezenove

O espectador intuitivo

A intuição enquanto método leva a estabelecer contato direto tanto com a nossa duração quanto a dos outros, sejam elas coisas ou pessoas, ou um filme – apesar do aparente determinismo inerente ao meio filme. Os eventos nele apresentados estão todos marcados para acontecer do mesmo jeito pela eternidade. Após assistirmos ao mesmo filme uma vez e outra vez mais, também podemos apontar para o determinismo dos acontecimentos. Difícil apontar a duração de um filme quando lhe falta o que na duração é essencial: a liberdade. Mas é precisamente aqui em que entra a intuição. Porque este falso determinismo pode ser encontrado em todas as obras de arte, num disco de música, numa escultura, numa pintura, num livro. Quando nos deparamos com cada uma destas obras, dificilmente temos a percepção de determinismo; isto é, quando para ela nos abrimos, ou melhor, quando com ela simpatizamos.

O filme pode até ser o mesmo e todos os eventos estarem marcados para desenrolar da mesma maneira; conhecermos a trama até o final e sabermos quem é o criminoso e se ele pagará pelos atos cometidos; ainda assim, a ele retornamos e descobrimos o que significa *rosebud*, e vemos pela décima vez o vagabundo tomando o lugar do ditador e a fuga do condenado à morte sendo bem sucedida. Tudo marcado como deveria acontecer, porém, não nos parece da mesma maneira. Ao mesmo tempo em que esperamos o evento se desenrolar do mesmo jeito, guardamos certa apreensão pelo que virá. Coisas novas se apresentam aos nossos olhos que da primeira ou da segunda ou da terceira vez não vimos. E

aquela peça cresce perante nossos olhos com sua capacidade de poder continuar a alimentar nossa imaginação.

Um filme faz mais do que alimentar nossa imaginação, ele se inscreve em nosso fluxo vital, passando a fazer parte de nossa vida. Ao longo das duas horas de projeção temos uma relação com o desenrolar do filme que se inscreve no tecido de nossa duração; e uma vez inscrito em nossa duração será carregado conosco até o fim de nossos dias, sendo evocado de tempos em tempos. Guardado como memória afetiva, dependendo do caso, de uma bela experiência. Mas como podemos apontar esta experiência? É precisamente no confronto entre os dois “dinamismos bergsonianos”, para tomarmos aqui os termos de Morin. A intuição faz com que adentremos no filme e tenhamos dele uma experiência imediata, que compreende a tomada do filme por um fluxo contínuo, mesmo que sua narrativa não seja linear. Uma vez adentrando este fluxo ele se inscreverá em nosso próprio fluxo. O enriquecimento de nossa vida por meio da experimentação de diferentes sensações e emoções somente feitas possível por meio de uma obra de arte, que em seu auge apresenta emoções fortes que pinta para nossos sentidos com os mais diferentes matizes, experimentadas por meio de uma obra artística.

Como escreve Tarkovski, é por meio de uma relação com o tempo do filme que o espectador pode tomar a experiência como complexa. O que isto quer dizer? Que um filme comprime em sua projeção a possibilidade de experimentação das mais complexas emoções. Desenvolve em nosso espírito a possibilidade do encontro com os diferentes matizes de transformações destas emoções. Até podemos ter nomes para cada uma destas emoções experimentadas ao longo da projeção de um filme, mas cada uma destas experiências será diferente porque os matizes das emoções nunca são os mesmos. E se experimento melancolia enquanto assisto a um filme, ela será significativamente diferente daquela experimentada em outro período de minha vida: o filme fornece diferentes maneiras de experimentar esta emoção.

Repetimos aqui com frequência o termo “experiência” não por acaso. A intuição fornece o contato direto com a duração experimentada, não conceituada. Se a duração não pode ser descrita por meio de conceitos, o caminho que sobra ao filósofo é levar o leitor a *experimental* a duração, *intuir* a duração por conta própria. Daí o elogio de Bergson às obras de arte por levar seu espectador a experimentar o fluxo da vida por meio de uma pintura, uma escultura, ou neste caso, de um filme. É precisamente a este ponto em que podemos enxergar o princípio do caminho de um espectador intuitivo. Simpatizando com a obra, ele adentra nela; atua para que aquela obra marque sua duração com a apresentação de um mundo novo. *A duração do filme se inscreve na duração do espectador*. Eis o que a abordagem intuitiva do espectador pode fornecer: uma experiência emocional mais profunda com a obra de arte. Se a intuição é simpatia, esta simpatia já está muito bem acalentada quando o espectador busca a obra de arte disposto a nela adentrar.

Esta experiência toma diversos caminhos quando o espectador atua de diferentes maneiras com relação ao filme. E aqui algo de muito importante aparece: a própria história de vida do espectador. Não podemos tomar o espectador como tábula rasa que aceitará o que a obra de arte, neste caso o filme, tem a lhe mostrar. Se na análise enquanto método tínhamos como antecedentes a tradição do pensamento, aqui temos como antecedentes para o contato do espectador com o filme suas próprias experiências ao longo de sua vida.

Muitos autores que trataram teoricamente a relação entre o espectador com o filme enxergam a este ponto a identificação do espectador com a trama – as personagens, os lugares, as situações, etc. Aqui não buscaremos desenrolar a identificação, a projeção ou o que mais possa ser lido a partir do contato do espectador com o filme. Nosso estudo busca focar no aspecto metodológico da abordagem do espectador. O espectador possui um conjunto de abordagens com as quais busca encontrar o filme, e é compreendendo de antemão estas abordagens que podemos chegar ao conceito de cinefilia enquanto emoção.

Atenhamo-nos, contudo, por um momento mais no caso do passado do espectador infligindo sua experiência presente. Como Bergson escreve constantemente, a memória nos acompanha ao longo de toda nossa vida, e não podemos nos ver livres de certas lembranças apenas por querer. Alguns acontecimentos levam certas lembranças a ressurgir à superfície de nossas experiências conscientes. Não seria diferente com o contato com as experiências que temos com um filme. Daí a experiência de um espectador com o filme ser significativamente diferente da de outro. “Significativamente” aqui é um termo de duplo sentido: tanto queremos ressaltar a diferença entre experiências como apontar que há um significado diferente. Também por meio da intuição é possível fazer a relação da significação, ainda que não se valendo diretamente de conceitos fixos.

A intuição não é irracional, como pode ser lida (especialmente por aqueles que buscam dirimir a obra de Bergson e seu uso da intuição como método chave). A intuição leva a entendimentos diversos, o que é sabido entre artistas, sem a necessidade de uma fala direta é possível despertar nos espectadores as mais diferentes emoções, sentimentos e mesmo ideias. O que o artista não pode esperar é como este estímulo irá ocorrer por conta do passado afetivo que guarda o espectador. Em alguns casos faz com que ele se sinta muito mais comovido por um filme, ou até mesmo fique ofendido. Sentimentos completamente opostos, igualmente feitos possíveis por meio do contato com um filme – nem sempre intentado pelo autor¹.

Isto nos levou a apresentar um breve arranjo a respeito da dupla *imitação* e *criação*. Um filme registra o real ou cria algo de novo? A partir do modo como o autor de um filme aponta a direção, o espectador que atua de modo a aceitar suas sugestões pode tanto enxergar o filme como sendo o registro do real como uma completa fantasia. Para tomarmos mais uma vez a fala de Tarkovski, o espectador toma aquilo que assiste como sendo real, não necessariamente que se trata da mesma realidade que ele vive. O

¹ Podemos, contudo, perfeitamente conceber que um artista tenha por objetivo construir uma obra que busque ofender seu espectador. Tomando, por exemplo, personagens más, realizando atitudes desprezíveis. Encontramos com maior frequência este tipo de trato em filmes políticos e de propaganda, quando o lado opositor é retratado como desprezível e até mesmo com asco.

que podemos interpretar é que ele experimenta o filme, uma experiência viva, e é por ser uma experiência que ele pode apontar se se trata ou não de uma imitação ou de uma criação. Se aceita o que o cineasta lhe sugere, valendo mesmo para o caso de fantasia, esta simpatia pelo filme permite que experimente a fundo o que de mais absurdo aparecerá, desde acontecimentos estranhos até seres inexistentes.

A distinção entre a abordagem intuitiva e a abordagem analítica se encontra mais radicalmente em um ponto importante. Enquanto na abordagem analítica nos colocamos externamente ao filme e assim o experimentamos² em fragmentos, na abordagem intuitiva simpatizamos com o filme e o experimentamos como um absoluto. Adentramos no fluxo do filme e agimos de tal maneira que passe a compor nossa própria vida. As imagens são inseparáveis, tal como os eventos que acompanhamos em nosso cotidiano externamente à tela de cinema. Como as notas de uma melodia, caso algo seja retirado, uma sensação de estranhamento externa ao filme surgirá. Não mencionamos a retirada de um quadro da película, como poderia ser a analogia mais natural de ser realizada; referimo-nos ao próprio fluxo dos acontecimentos, quando um filme desenvolve certo ritmo que num aspecto primitivo da criação cinematográfica se encontra nas disposições do quadro (como as regras de entrada e saída de uma personagem do quadro)³ e que se desenvolve até o encontro com os trabalhos mais complexos de criação de um recito cinematográfico, como compreendemos ao trazer as colocações de Ropars-Wuilleumier. O cinema dispõe da capacidade de trabalhar com o ritmo de diversas maneiras: por meio da trilha sonora, com a narração em off, com os movimentos das personagens em quadro, com o corte das imagens. É este ritmo que o espectador toma para si.

² Este termo não foi usado aqui ao acaso.

³ Com a palavra, Chaplin: “A mecânica da direção de filmes era muito simples nessa época. Eu precisava apenas distinguir a minha esquerda da minha direita, para as entradas e saídas de cena. Se alguém saía de uma cena pela direita devia entrar pela esquerda na cena seguinte. Se alguém saía de cena caminhando para a câmara cinematográfica, devia entrar de costas para a câmara na próxima cena. Essas eram, é claro, regras primárias”. CHAPLIN, *Minha vida*, 2012, p. 187.

Nem sempre, contudo, este absoluto do espectador intuitivo leva à sensação de experimentar o filme como se estivesse a vivenciá-lo. Esta relação do espectador com o filme compreende diferentes graus de intensidade, como Bergson pontua em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, levando-nos a compreender que não é toda vez que o espectador atua intuitivamente que experimentará profundamente a obra visionada – até porque não depende unicamente dele para que tal seja possível. É preciso também que o filme consiga penetrar a imaginação do espectador, despertar emoções vivas. Portanto, por mais disposto que o espectador esteja a experimentar um filme, é preciso que a obra consiga dar o retorno necessário, nos fazendo recordar mais uma vez Morin e seus dois dinamismos. O filme deve oferecer algo à imaginação do espectador para que este o tome em seu tecido dos fatos psicológicos, para que fique marcado a ferro.

Um filme oferece diversas emoções estéticas e estas compreendem graus. Um belo nunca será semelhante a outro, nem será sentido como semelhante a outro. Uma destas experiências atingirá mais a fundo o espírito do espectador e com maior frequência arrebatará suas lembranças daquele encontro tanto agora como no passado.⁴

Em resumo, quando espectador escolhe assistir a um filme, está de antemão disposto a se abrir para o filme, deixar se encantar por tudo aquilo que assistirá. Em alguns casos esta busca é intelectual, em outras, emocional. De todo modo, ele busca o filme como que para encontrar o

⁴ Fazemos aqui referência ao estudo sobre os graus admitidos pelos sentimentos estéticos, desenvolvido por Bergson ao início de sua carreira. Citamos: “Conclui-se desta análise que o sentimento do belo não é um sentimento especial, mas que todo o sentimento por nós experimentado se revestirá de um caráter estético, contanto que tenha sido sugerido e não causado.” De onde compreende a atuação do espectador com relação à obra experimentada. “Compreende-se então porque é que a emoção estética nos parece admitir graus de intensidade e também graus de elevação. Com efeito, ora é dos o sentimento sugerido que interrompe a custo o tecido cerrado dos factos psicológicos que compõem a nossa história; ora deles afasta nossa atenção sem que, no entanto, nos leve a perdê-los de vista; ora, por fim, se substitui a eles, nos absorve, e se apodera de toda nossa alma.” BERGSON, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 22. Podemos ainda notar neste trecho referência ao ponto que mencionamos neste tópico: a identificação e a projeção do espectador. Isto acontece quando a história de nossos fatos psicológicos se relaciona com o que é acompanhado nos eventos apresentados em tela. Assim, não abandonamos por completo nosso “eu” para adentrarmos ou permitirmos que o filme adentre nosso espírito, “se apodere de toda nossa alma”. Interpretamos, assim, que é preciso esforço (ação) por parte do espectador para que o visionamento do filme se transforme em experiência em graus cada vez mais profundos em seu espírito (levando até este último ponto assinalado por Bergson).

tempo perdido. Nesta pré-disposição em que se encontra o espectador está a simpatia. Inclinado a aceitar o filme de braços abertos, ele adentra no novo mundo. Já não o toma exclusivamente como conjunto de caracteres a ser apreendidos externamente tomando as imagens que acompanha como absoluto. Uma imagem segue a outra e cada uma delas compõe sua parte dentro da melodia fílmica. A intuição é a simpatia, o ato de penetrar na outra duração, de encontrar o interior do outro, e de acompanhar seus estados internos. Fazer de seus estados internos parte de nossa própria vida. Neste caso, adentrar no fluxo do filme, fazer do fluxo do filme parte do próprio fluxo vital. O que é possível não somente por meio da simpatia, também por meio da coincidência do espectador com o filme, o encontro entre dois fluxos, esta coexistência em que dois fluxos aparecem como livres.

Mas o filme já não está de antemão pronto? Seus eventos não estão todos assentados para acontecer? O espectador intuitivo discorda, porque experimenta o filme tal como se fosse o fluxo de eventos, tal como se aquelas personagens fossem todas dotadas de verdadeira liberdade, algo da liberdade que ele próprio, o espectador, possui. Esta é a beleza da arte como um todo. Há um aparente determinismo, mas a intuição que a obra nos oferece é a de liberdade. Quando os registros do primeiro cinema capturavam a vida em sua liberdade, e apesar de sabermos que o que assistimos já aconteceu, ainda assim ficamos impressionados com o seu desenrolar. Mesmo quando estes acontecimentos são encenados.

A coincidência com o fluxo do filme nos leva a este caminho, a tomarmos os eventos apresentados em filme em sua liberdade. A pulsação da vida, como diria Tarkovski. Este é o poder do cinematógrafo: fazer-nos enxergar a vida nos mais ínfimos organismos; apontar para os eventos mais banais e mostrar toda sua complexidade e simplicidade. Não há contradição aqui. As emoções são complexas, mas apreendidas de modo simples. Complexas porque são múltiplas; costumamos nomeá-las, mas o exercício nem sempre é bem sucedido. A não ser que aceitemos estas emoções em seu fluxo, compreendendo que uma emoção nunca será igual a

outra, e o que chamamos pelo mesmo nome apenas terá algumas características semelhantes. Mas em si, não será tão parecida. O que faz de nosso exercício de buscar a cinefilia enquanto emoção um trabalho viável tomando como ponto de partida a filosofia de Bergson. A cinefilia não seria tomada como evento único, ou a projeção de determinado fenômeno. É um fluxo, um impulso.

De todas as formas possíveis de abordar um filme, a intuição é aquela que nos leva mais fundo na experiência vivente do filme. Tomando o termo de Ropars-Wuilleumier, experimentamos o filme como se estivéssemos a vivenciá-lo. Se o filósofo descreve imagens para levar o espectador à intuição da duração, o filme faz deste encontro algo de concreto. O espectador mantém sua intuição ao longo da projeção do filme e, às vezes, até mesmo depois de a projeção ter encerrado. O filme vive dentro do espectador, pulsa. É a simpatia do espectador que faz com que o filme passe a viver nele para além da projeção.

Parte Três

Experimentando a cinefilia

Seção Um

Uma atitude estética

Capítulo Vinte

A experiência entre a intuição e a análise

Análise e intuição são dois pontos diferentes que figuram nos estudos metafísicos tal como apresenta Bergson em *Introdução à metafísica*, quando aponta uma tradição analítica que procura afastar-se da experiência, e outra, defendida por ele próprio, que se aproxima da experiência procurando compreendê-la. Nos capítulos precedentes buscamos mostrar o desenvolvimento destas duas abordagens e como o espectador de cinema se vale de cada uma delas para traçar seu contato com o filme. Dentro da intuição e da análise existem pormenores que podem ser destrinchados em campos amplos de estudo, como é o caso de analisar a linguagem cinematográfica e a busca por padrões de expressão fílmicos produzidos pelos cineastas.

O que é importante frisar neste momento é que o espectador de cinema não se depara com o filme como tábula rasa, ou melhor, o espectador que se põe a assistir a um filme possui mecanismos para abordar esta obra. Estes mecanismos vêm de outros campos – na introdução deste estudo chegamos a apresentar a marca dos espetáculos anteriores ao cinema na abordagem que seria feita desta arte nascente, nomeadamente a busca pelo realismo e a construção narrativa (em alguns casos, precedente ao próprio espetáculo). Dentre estas marcas, que assim chamamos para evitar o peso que o termo “influência” possui, encontram-se as formulações metafísicas que também apontam para o espectador um caminho a ser trilhado durante a exibição de um filme.

Surge assim uma questão: seria necessário aos espectadores de cinema o conhecimento ou leitura de autores de metafísica para realizar

estas abordagens, ou ao menos já ter ouvido falar de algum deles e sua respectiva obra? Não necessariamente, como podemos notar nas leituras que fizemos de Bergson nos capítulos anteriores. A análise e a intuição estão bem firmadas nos diversos trabalhos que as pessoas realizam, mas cada uma destas abordagens surge com maior especificidade em momentos bem demarcados.

Façamos breve retorno à *Evolução criadora* e vejamos o que Bergson apresenta. O espetáculo da evolução dos seres vivos concedeu aos humanos não só o instinto, que podemos encontrar nas demais espécies animais, como também a inteligência e a intuição. A inteligência é voltada para o exterior, para dar conta da matéria e do trabalho prático a ser realizado com as coisas que nos cercam, daí podermos notar que a inteligência resiste por muito mais tempo em nosso espectro de consciência, porque por muito mais tempo nos encontramos voltados para o trabalho prático, para o trabalho material, externo, das coisas quantificáveis e objetificáveis. Por outro lado, encontramos a intuição que, embora permaneça por grande parte do tempo a dormir dentro de nosso ser, lá persiste e desperta de tempos em tempos para voltar-nos para dentro, para nossa própria consciência, figurando como experiência aprofundada de conhecimento do eu.¹

O que é importante para tomar conhecimento acerca da formulação de Bergson é que, no citado livro, ele apresenta as noções de metafísica desenvolvidas ao longo da história da filosofia – e a sua própria – como possuindo suas fontes no que surgiu ao longo da evolução dos seres vivos, culminando nas capacidades cognitivas dos seres humanos. Expliquemos: a metafísica, ao buscar o que Gomperz chamava de “horizontes etéreos de pura essência”, teoriza a inteligência buscando sua praticidade e os signos sob as quais ela é regida – objetividade, quantidade. Apesar do idealismo dos autores que primeiro efetuaram esta relação (como Platão e Parmênides), já lá pode ser encontrada a relação entre sua metafísica e o trato da

¹ BERGSON, A *evolução criadora*, 2005, p. 197.

inteligência com a materialidade. Isto acontece porque a inteligência se faz contrafeita à evolução, ao progresso, à duração das coisas, adotando a objetividade para lidar com estas mesmas coisas. O que na prática e na construção metafísica surge como uma retirada da duração das coisas para lidar mais facilmente com a permanência delas.

Por outro lado, a intuição surge como meio de inserir a duração de volta à metafísica e ao serviço da consciência, para mostrar que os eventos vividos não passam como instantâneos, que eles se reúnem em nosso ser como fluxo, uma continuidade indivisível; mas a intuição oferece a experiência desta evolução, da passagem entre os momentos, rendendo um olhar para o interior para compreender a si mesmo, assim como olhar para o exterior e notar, ou intuir, que as coisas duram – tal como nós, as coisas não são instantâneas, elas possuem um passado e habitam neste progresso, são o progresso. Eis o caminho que a obra de Bergson trilha em sua aventura em meio à metafísica da duração: primeiro voltamo-nos para nós (*Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*), em seguida para a matéria (*Matéria e memória*), para o conjunto dos seres vivos e sua evolução (*A evolução criadora*), e então para o universo (*A evolução criadora, e Duração e simultaneidade*)².

“A inteligência é caracterizada por uma incompreensão natural da vida”³, escreve Bergson ainda em *A evolução criadora*, com isto querendo apontar que o trato objetivo, a recusa da inteligência em abrigar a duração das coisas, é uma recusa em reconhecer a evolução na qual se encontram os seres vivos. A inteligência transforma a evolução numa cadeia de ciclos objetivos bem demarcados que podem até se dar com certa constância, mas que deixam em aberto alguns pormenores. Estes pormenores são aqueles que não podem ser tomados na realização de análise, apenas por meio da intuição – esta que é realizada pelos artistas: a qualidade da passagem, a contingência e o inesperado.

² Esta é uma formulação grosseira da obra de Bergson, que serve de convite ao leitor para conhecer as obras deste filósofo. Ainda assim somos obrigados a esclarecer o leitor que deixamos obras importantes do autor, como *Duas fontes da moral e da religião*.

³ *Idem*, p. 179.

Os artistas que se voltam para a matéria buscando mais que sua existência prática, pensando para além do trabalho originalmente pensado para as coisas; os objetos tomados pelos artistas ganham outras conotações e despertam vistas sobre eles que vão além daquelas que poderíamos tomar em nosso cotidiano, quando olháriamos para elas imersos em sua utilidade. Nas mãos de Chaplin, pães são mais que comida e oferecem um balé para seu espectador⁴. De repente, o pão perde aquilo que poderia ser apontado como sendo sua essência (ser comida), para transformar-se num objeto com outra competência, atuando artisticamente; o pão que originalmente é feito para ir para a boca, une-se ao garfo e vira pé, não sendo mais visto como pão, mas em sua figuração como dança, nesta ação intuitiva do artista.

Enquanto assistimos a um filme, saltamos de uma abordagem a outra sem nos dar conta, ora atuando como analíticos, ora como intuitivos. Seria deliberadamente que o espectador saltaria de uma abordagem para outra? Não, assim como não o faz quando se vale de inteligência ou intuição em suas relações cotidianas, acontecendo de modo sutil, numa espécie de adequação da consciência para certos eventos – o que aponta a dificuldade em se utilizar o método intuicionista que Bergson se vale para desenvolver sua filosofia e encontrar a duração, uma vez que a intuição permanece a dormentar (termo seu), enquanto que a inteligência desperta trilha em nossos caminhos e rege nossas relações.

A inteligência não é a abordagem ideal para travar encontro com a duração, porque a duração não pode ser representada, e aqui Bergson deixa muito clara que também a intuição é contra a representação⁵. As

⁴ **Em Busca do ouro**, 1925.

⁵ Em *A evolução criadora*, Bergson volta a reafirmar esta conclusão de seu ensaio de alguns anos antes, *Introdução à metafísica*, que a inteligência é o que é conhecido quando se apreende de fora, estabelecendo signos e regras bem definidos para poder traduzir aquilo que não se conhece por dentro, ou que somente se conhece quando se toma uma perspectiva externa; enquanto que a intuição seria o conhecimento interno, sem necessidade de signos para traduzir este conhecimento por já possui-lo num absoluto; ele escreve: “Mais precisamente, a inteligência é, antes de tudo, a faculdade de remeter um ponto do espaço a um outro ponto do espaço, um objeto material a um objeto material; aplica-se a todas as coisas, mas permanecendo fora delas, e de uma causa profunda nunca percebe mais que sua difusão em efeitos justapostos. Seja lá qual for a força que se traduz na gênese do sistema nervoso da Lagarta, com nossos olhos e nossa inteligência só a alcançamos como uma justaposição de nervos e de centros nervosos. É verdade que alcançamos assim todo seu efeito exterior. O Esfécideo, ele, certamente só apreende pouca coisa, apenas

imagens em filosofia servem para aludir uma intuição, mas não podem de modo algum serem vistas como meios de representar a duração, porque a duração não pode ser representada por meio de uma imagem. Por outro lado, um conjunto de imagens pode nos levar a intuir a duração, ou a notar que há algo que precisa ser intuído. Este é com certa frequência o trabalho dos poetas, o uso de termos fora de sua significação habitual, para que algo a mais seja evocado.

Em cinema temos o contato direto com a materialidade, com as imagens e as coisas nela dadas, e este trabalho com as imagens de evocar uma intuição por parte do espectador é factível, uma vez que o cinema pode também ser carregado de poesia – vejamos nesse sentido novamente a passagem de *Em busca do ouro*, de Chaplin, com a dança dos pães: é um momento em que a inteligência prática é deixada de lado para que a intuição reine sobre as coisas e a sua praticidade e o seu trabalho com as coisas não mais seja o habitual. Assistindo ao filme o espectador não se escandaliza com esta mudança, não se abala por ver os pães sendo utilizados daquela forma, antes é levado pelo bailar dos pães, pela aura de sonho e alegria que cerca a projeção de futuro que a personagem Carlitos faz do jantar de ano novo que montou.

O caso é que não só de intuição se constrói uma obra fílmica: o pensamento analítico tem sua partilha de responsabilidade ao comunicar o que nasce da intuição. A presença de um objeto nem sempre é feita ao acaso ou deixada a serviço de uma intuição, encontrando-se presente em cena como um meio que o cineasta encontrou para poder falar algo mais sobre o que está a mostrar em seu filme, provocar diferentes discussões em seus espectadores, suscitando diferentes interpretações. A presença de um objeto faz a ligação entre diferentes estágios da trama, pondo o espectador dentro do funcionamento da trama não apenas como leitor passivo

aquilo que o interessa; pelo menos apreende-o por dentro, de um modo inteiramente diferente de um processo de conhecimento, por uma intuição (antes *vivida* do que *representada*) que certamente se assemelha àquilo que entre nós se chama simpatia divinatória”. Apesar da comparação entre a intuição do Esfécideo e do humano, não podemos tomar estas intuições como sendo as mesmas, certamente elas diferem em seu grau, uma vez que ao humano é capacitada a formulação de uma filosofia a partir de suas intuições, como o pretende Bergson. **Idem**, p. 190.

de conjunto de eventos, mas construtor de uma cadeia evolutiva que aos poucos vai desenvolvendo suas motivações. Adentra também no raciocínio das personagens desbravando aquele universo ainda um tanto obscuro, escondido nas imagens que ainda não encontraram a luz.

Quando Baxter⁶ encontra um espelho de mão em seu sofá, esquecido pela amante de seu patrão, pouco poderia imaginar que ele pertenceria à moça que trabalha no elevador do prédio onde trabalha, e por quem tem uma queda – o que ele talvez somente o perceba, assim como o espectador só terá certeza, quando ele for confrontado por este mesmo objeto nas mãos da jovem moça, objeto que não só faz a ligação entre os fatos, como também irrompem certos sentimentos ainda guardados no rapaz. O que nos mostra uma relação entre a inteligência e a intuição, uma vez que a representação da relação entre a moça e o patrão é o espelho quebrado – também representação de como ela se sente frente a toda esta situação – mas, toda a representação é posta de lado uma vez que intuímos o que sentem estas personagens. O espelho enquanto dado de representação cheia de significados é posto de lado para que saltemos para dentro do psicológico destas duas personagens abatidas.

O desenvolvimento de um filme passa tanto por um estágio intuitivo quanto por um estágio de inquisição pela inteligência, quando a inteligência molda certas partes da obra e a intuição se põe como gestora e assiste se funciona ou não – e vice-versa. Isto significa que há uma intuição na obra artística e que leva o autor a ter as ideias que primeiro chegaram à sua mente, mas em seguida estas ideias precisam ser desenvolvidas nos meios que possui em mãos; sendo estes meios materiais, requer a coordenação da inteligência. A matéria com frequência coloca alguns percalços na realização de uma obra artística, o que varia de uma obra de arte para outra. No cinema, em particular, os percalços são muitos, desde as dificuldades de elaboração da escrita de um roteiro e sua alocação nos sítios de filmagem dispostos, até os problemas financeiros que apontam para

⁶ Se meu apartamento falasse, 1960.

mudanças na concepção do filme. Assim, ao longo da construção de um filme, que pode levar de alguns meses para alguns anos de planejamento, o cineasta vê seus atos de criação passando tanto por uma abordagem analítica quanto por uma abordagem intuitiva. E não escapam ao espectador as idas e vindas da inteligência e da intuição, ainda que dificilmente ele se dê conta destas mudanças, uma vez que, como colocado, as diferentes abordagens não são deliberadas, elas são sutis, passam de uma para outra de modo muito simples, levadas pela contingência do momento em que se encontra o choque do espelho na mão da ascensorista: da inteligência (a revelação do objeto) para a intuição (o sentimento desnudado e que é por nós sentido).

Capítulo Vinte e Um

A ação do espectador e a atitude estética

Noel Carroll, em *The philosophy of motion pictures*, levanta uma questão interessante de ser abordada como introdução para o presente capítulo: quando nos deparamos com um filme completamente constituído de imagens estáticas, ou seja, de fotografias sem movimento, como saber de que não se trata de um show de slides, ou uma apresentação de lanterna mágica? A busca de Carroll é conceituar o que seriam os *moving pictures*, questão que se mostra particularmente complexa ao se deparar com filmes constituídos por fotografias e que ao mesmo tempo são inegavelmente abraçados como sendo *moving picture*. A resposta de Carroll cai muito próxima do que pretendemos discutir no presente capítulo, a ação do espectador.

O espectador sabe que assiste a um filme e não a uma apresentação de slides. O filme com fotografias pode quebrar a sequência de imagens fotográficas e mostrar imagens em movimento, enquanto isto seria impossível numa apresentação de slides. Podemos evocar como exemplo o filme *Recife frio*, de Kleber Mendonça Filho, que abre com uma sucessão de fotografias mostrando a queda de um meteorito numa praia de Recife e, após esta primeira apresentação, as imagens do filme ganham movimento. Seria impossível para o espectador esperar que numa apresentação de slides uma daquelas fotografias ganhasse movimento, enquanto que assistindo a um filme é ao menos possível que aquelas imagens possam ganhar movimento. Portanto, há uma ação do espectador em saber reconhecer que tipo de apresentação está a assistir, ainda que esta apresentação lhe seja um pouco estranha, como no caso de sentar para

assistir a um filme esperando ver imagens em movimento e se deparar com uma sequência de fotografias estáticas.¹

O que seria, então, esta ação que o espectador toma com relação à apresentação filmica, que o permite reconhecer que está a assistir a um filme e não a outro espetáculo semelhante – teatro, lanterna mágica, apresentação de slides? Trata-se de reconhecer que as pessoas se adaptam a cada movimento de suas vidas de acordo com o que a situação pede. Esta adaptação leva a compreender o entorno e como a consciência indica modos de ação para o corpo. Apesar de colocarmos sobre termos que apontam para uma dualidade (corpo/consciência), não há esta distinção tão bem demarcada no momento da ação. O corpo atua sob a égide da inteligência ou da intuição de modos muito semelhantes – e apesar de ser mais comum agir de acordo com a inteligência, é também patente que atue de acordo com a intuição.

É em grande medida tendo em vista a ação do corpo que costumeiramente o espectador é adotado como sinônimo de passividade, porque “recebe” da obra artística os dados como se nada estivesse a construir. Mas bem podemos apontar que não se trata de ser o caso, o espectador age, por exemplo, no momento de interpretar uma obra e sua trama, ao buscar os detalhes das construções da obra – o uso das cores, da disposição do cenário, a atuação dos atores, o ritmo da montagem. Tudo isso que elencamos deixa parecer que a ação do espectador somente é passível de acontecer quando atua de modo analítico, recortando certos dados do filme para apreciá-los individualmente. Para que possamos compreender a ação do espectador é preciso que retornemos um dos pontos que já abordamos ao evocar Mary Ann Doane, e que em Bergson também se apresenta como *liberdade*.

¹ CARROLL. **The philosophy of motion pictures**, 2008, p. 60. “For as long as you know that you are watching is a film, even a film of what appears to be a photograph, it is always justifiable to entertain the possibility that the image *might* move. On the other hand, if you know that you are looking at a slide, then it is categorically impossible that the image might move. If you know that what you are looking at is a slide and you understand what a slide is, then it is irrational to suppose that the image could move because it is conceptually impossible”. Importante demarcar que Carroll não está se referindo a apresentações de slides feitas em softwares modernos, estes que possuem a capacidade de apresentar imagens em movimento, não somente de gifs e emojis, mas também de vídeos.

A liberdade costuma ser tratada pelo senso comum e por algumas formulações filosóficas de maneira simplificada, buscando a analítica do espaço para demarcar dois pontos divergentes onde a caminhada da vida tomaria suas direções particulares. Frequentemente esta demarcação de pontos divergentes surge por meio da imaginação que distingue dois caminhos igualmente possíveis de serem trilhados, e a liberdade seria a ação deliberativa de escolher qual dos caminhos tomar, portanto, um pensamento espacial da liberdade. Mas a aparente espontaneidade com a qual estas deliberações são realizadas não é espacial, tampouco possui a objetividade de poder ser demarcada num momento bem fincado no histórico da vida; a inteligência não se preocupa com o percurso, e sim com sua finalidade, o que nos fornece algo de importante para a compreensão do que Bergson está a propor a respeito da liberdade e de sua desconexão com o espaço: apontar que a liberdade seja deliberação, tal como descrevemos acima, é mais uma vez ignorar o caminho a ser percorrido e abraçar a finalidade. É ignorar os estados internos, a consciência, que não faz a deliberação de um momento para outro, de modo instantâneo, antes se valendo de tempo para poder apontar qual dos caminhos trilhar – por mais curto que seja o tempo disposto para pensar nestas escolhas. O que podemos concluir por ora é que a liberdade pode ser observada por meio do espaço, mas muito mais enriquecida sairá nossa compreensão a seu respeito se nos voltarmos para a duração e a interioridade de quem delibera.²

Qual a relação entre a ação do espectador e a liberdade? Ao retornar para a problemática da liberdade, tal como apresentada por Bergson, podemos nos deparar com a formação do devir contínuo sobre o qual nos deparamos assim que adicionamos à liberdade a duração. Quem delibera dura, assim como os motivos que lhes são apresentados para esta deliberação estão em semelhante caminho. A constante duração das coisas nos presenteia com a novidade, a liberdade nos permite lidar com as

² BERGSON. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1989, p. 139. “Toda a obscuridade deriva de tanto uns como outros representarem a deliberação sob a forma de oscilação no espaço, quando consiste num progresso dinâmico em que o eu e os próprios motivos estão num constante devir, como verdadeiros seres vivos”.

transformações constantes pelas quais as coisas passam, ainda que assim não percebamos de imediato dado à atenção voltada para sua aparência, para o espaço e sua aparente imutabilidade.

A liberdade, ao ser tratada dentro da duração, aponta para este caráter de nossas deliberações como não sendo fundadas numa instantaneidade, antes se resguardando numa continuação de deliberar, adaptando-se ao que é apresentado, ainda que não seja diretamente claro para quem delibera e nem tão demarcado quanto a ação final de deliberação, que marca o final deste processo de modo simbólico (espacial). O que nos faz apontar que há ação mesmo quando não há sua demonstração por meio prático ou material. É possível conceber uma ação que se dê intelectualmente, sem fins práticos, ou mesmo sem utilizar dados objetivos para desenvolver o que se apresenta. O espectador de cinema não seria uma figura passiva no meio do espetáculo de que faz parte, uma vez que não podemos apontar a ação como sendo apenas aquilo que o sujeito faz com suas capacidades corpóreas; também envolto na quietude de estar sentado na sala de cinema está agindo, sua liberdade fala alto a este momento, ainda que não encontre com facilidade os pontos divergentes que pode apontar como caminhos a serem trilhados.

O progresso, já escrevia Bergson, não pode ser transformado em coisa; a liberdade precisa ser enxergada como duração e não em sua forma espacial como se pudesse ser analisada objetivamente a partir de decomposição de extensão.³ O que nos faz retornar a Mary Ann Doane e suas análises dos filmes de atualidades, porque também lá podemos nos deparar com a contingência tal como o sujeito se depara em sua jornada de liberdade. A câmara dos operadores dos filmes de atualidades registrava a realidade em seu aspecto mais espontâneo, ainda que gerssem como os eventos devessem acontecer perante a câmara – nos referimos à composição do quadro e ao transcorrer do movimento no interior deste quadro, tudo regido de modo a transcorrer nos 50 segundos de filme. Faz a

³ *Idem*, p. 165.

liberdade do espectador se deparar com a contingência do mundo, levando a liberdade ao encontro direto com a duração quando o devir do espectador encontra o devir da máquina que encontrou o devir da natureza –, ainda que o devir da natureza apresentado em filme nem sempre o seja propriamente. Com isto queremos dizer que o filme pode passar a impressão de registrar o natural, o contingente real, quando na verdade é tudo (ou grande parte) arquitetado por seus autores – o que é apresentado por Doane pelos exemplos do filme de atualidades dos irmãos Lumière sobre o barco saindo do porto, e por Méliès com seus filmes de fantasia, valendo-se das técnicas de montagem para criar a metamorfose das figuras: em ambos os casos há a contingência, a surpresa e o lidar com o devir que não nos fornece qualquer coisa de esperado, e a adaptação do espectador para continuar agindo em relação ao filme, valendo-se de sua liberdade mas, desta vez, não mais compreendendo a liberdade como deliberação porque liberdade não é puramente deliberação, é também este agir frente ao presente que se desenrola sem que se saiba o que será do momento seguinte – como o demônio que desaparece num rastro de fumaça sem qualquer aviso, nos filmes de Méliès, ou os aventureiros que são impedidos de abandonar o porto pelas fortes ondas marítimas, no filme dos Lumière.

Bergson é direto ao concluir o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*: “se nossa ação nos pareceu livre, foi porque a relação desta ação com o estado donde derivou não podia exprimir-se mediante uma lei, visto que tal estado é único no seu gênero e jamais se deve reproduzir”⁴. A liberdade apresenta-nos o que há de único, e mesmo que vejamos um mesmo filme mais de uma vez, sendo um filme sempre o mesmo – com exatamente as mesmas cores, as mesmas atuações, a mesma trama, os mesmos cenários – o impacto que todo este conjunto que forma um filme não ocorre da mesma maneira porque voltamos ao filme de modo diferente (como diria Heráclito, já não somos o mesmo, ao que Bergson afirmaria, somos o mesmo, mas estamos um pouco mais maduros para

⁴ *Idem*, p. 179.

este novo encontro com este filme). A ação que temos com relação ao filme não será a mesma de quando o assistimos pela primeira vez, divergindo da primeira porque nossa liberdade não é pautada como regra, o que é vivenciado uma vez não se volta a vivenciar novamente – apenas apontamos algumas similaridades entre os eventos, como o caso de assistirmos a um mesmo filme, mas bem podemos reconhecer que a experiência tida entre estas duas sessões é diferente (qualitativamente diferente, adicionamos).

Retornemos brevemente para Carroll: o espectador consegue reconhecer que aquilo que está a assistir é um filme e mesmo que tenha uma relação com a obra de reconhecer a realidade nela apresentada, saberá que nada do que transcorre na tela poderá afetá-lo diretamente em sua cadeira na sala de cinema; ao encontrar um tiroteio, documentado ou fictício, poderá assistir sem a necessidade de se esconder entre as cadeiras temendo ser atingido. Enquanto Carroll apresenta sua teoria tomando a relação do espectador com o filme por meio do reconhecimento, nosso estudo metafísico aponta para algo de mais amplo, não negando a formulação de Carroll, mas dela se valendo: trata-se não somente de um reconhecimento, mas de uma ação do espectador. Ao reconhecer que está a assistir a um filme, o espectador sabe que nada do que acontece na tela poderá atingi-lo diretamente, ainda que seja movido pelos acontecimentos que ali se sucedem, ficando ansioso e tenso com o desenrolar do tiroteio filmado, mas não de maneira semelhante ao sentimento que o invadiria caso estivesse em presença do verdadeiro tiroteio. O reconhecimento é apenas uma das faces disto que tomamos licença para chamar de *atitude estética*, uma vez que se trata de uma ação tomada pelo apreciador de artes sabendo que se trata de uma obra artística, portanto, o reconhecimento passa por entre a atitude estética.

O termo “atitude estética” ficou marcado pelo ensaio de George Dickie, *O mito da atitude estética*, quando contrapõe diversos usos deste conceito como sinônimo de atenção, como se atitude estética fosse apenas um meio de se dirigir para a obra tal como poderíamos compreender pela

atenção. O que entendemos por atitude estética aqui engloba tanto o reconhecimento quanto a atenção, esta em suas duas formas tal como apresentadas por Hugo Munsterberg – lembrando, a atenção voluntária e a involuntária. Chamamos atitude estética o conjunto de ações que o espectador se vale quando perante uma obra artística, o que difere qualitativamente de suas ações nos demais campos de sua vida porque adapta todo seu ser – corpo, consciência... – para se relacionar com a obra. Se em seu ensaio Dickie lamentava a falta de fundamentação do conceito de atitude estética⁵, aqui buscamos fornecer esta fundamentação por meio da compreensão de liberdade e ação em Bergson, mostrando que a ação do sujeito difere qualitativamente quando em presença de determinada obra de arte.

Voltando para Carroll, há um ponto que ele deixa muito bem delimitado: o apreciador de arte se encontra ciente de que tipo de obra tem perante si, não confunde cinema com lanterna mágica ou teatro, apesar de suas proximidades, não confunde pintura com fotografia, mesmo que se trate da fotografia de uma pintura. O apreciador pode ficar impressionado com o que encontra, pelo sentimento de realidade que uma fotografia lhe fornece, por exemplo, mas dificilmente ignorará que se trata de uma obra artística, encerrada àquele espaço – e aqui fazemos referência mais uma vez ao exemplo de Carroll e ao tiroteio de um filme de faroeste, por exemplo, quando o espectador pode até sentir apreensão pelo herói, mas sabe que ele, assistindo ao filme, não será atingido por um daqueles tiros disparados pelos exímios atiradores.

A influência sobre o argumento de Carroll é da filosofia analítica – não nos mesmos termos que desenvolvemos aqui –, mas ele prontamente aponta que não se trata de uma distinção linguística, o espectador sabe que ao se deparar com um filme como *La jetée* não se trata de uma apresentação de slides, mas de um filme de cinema. Voltando a outro exemplo já apresentado em nosso estudo, podemos tomar a personagem literária e a

⁵ DICKIE. *The myth of the aesthetic attitude*, 1964.

personagem real com a qual podemos simpatizar: se estamos a ler a biografia de uma pessoa real, por mais que imaginemos e encaremos todos aqueles fatos como reais, temos a mais clara distinção de que não se trata da pessoa real, mas de uma descrição de suas ações por meio de uma construção literária.

Há algo aqui de valioso para nosso estudo: o qualitativo, o reconhecimento da passagem e da distinção. O espectador costuma ter pouca dificuldade em diferir uma arte da outra, mesmo com as proximidades formais que encontre entre cada uma delas. Quando diferimos cinema de teatro, não é somente sabendo que os atores que vão atuar estão impressos em película e ausentes do espaço que habitamos, é também adequando nosso ser para a relação com a obra de arte que estamos prestes a experimentar. Podemos ainda falar em liberdade? Sim, a contingência do presente, a surpresa, o adaptar-se ao novo para melhor recebê-lo; corresponde a uma atitude estética precisamente por ser uma ação de nossa parte de reconhecer uma obra de arte, o tipo de obra de arte, a especificidade da obra de arte (o filme que vamos assistir), e assim por diante. E então abordamos a obra, agindo com relação a ela, não somente deixando que ela atue sobre nós.

Delimitamos em nosso estudo dois tipos de abordagem mais ampla, na concepção de uma formulação metafísica, a análise e a intuição. Em resumo, a atitude estética é um conjunto de ações que o apreciador de arte toma ao se deparar com uma obra de arte, delimitando para si os meios para se relacionar com ela. Ação não implica somente o que acontece materialmente, o sentar-se à cadeira da sala de cinema, também sua relação com o público, com os risos ou sustos que a plateia pode levar durante a exibição, mas principalmente com o meio pelo qual individualmente este espectador atua com relação ao filme.

O susto levado quando nos deparamos com o cadáver da senhora Bates no porão da mansão, em *Psicose*⁶, não surge no imediato em que a

⁶ *Psicose*, 1960.

imagem nos aparece na tela porque, como Bergson desenvolve, a liberdade não se forma no imediato de uma escolha, é todo um percurso que leva até esta escolha, um percurso que mostra que lentamente estamos sendo empurrados a uma escolha.

Como então se aplica esta formulação da liberdade aos passos de Lila Crane em busca de sua irmã desaparecida? Não estamos a dar aqueles passos, não estamos a nos esconder de Norman Bates, e ainda assim sentimos a tensão se fortalecer à medida que Lila embrenha por dentro da mansão escura, até o susto e o grito de seu encontro com o necrosado cadáver da senhora Bates. A ação não é apenas física, é também a construção desta expectativa pelo porvir, e a liberdade se encontra para mostrar que há algo de aberto, algo que não pode ser controlado e que se desenrolará sem que esperemos saber seu desfecho, e assim que encontramos o cadáver da senhora Bates no porão, há o choque com a contingência.

O filme não constrói a tensão e a atmosfera de todo sozinho – enquanto espectadores, participamos efetivamente da construção dentro de nós mesmos, construindo o passo a passo de um progresso que leva até o desfecho com o inesperado. Liberdade em termos muito semelhantes aos já postos por Doane ao comentar a saída do barco do porto, porque a liberdade costuma atuar com a imaginação e projetar cenários possíveis no espaço, quando na verdade o que temos é a incerteza do porvir, que se apresenta no cinema ora como aquela onda que empurra o barco de volta para o porto, ora como o cadáver de uma mulher que criamos viva.

Na formulação de Bergson e para nosso entendimento sobre ação do espectador se mostrar completo, é preciso que tenhamos delimitado que a compreensão da liberdade implica diretamente criação, porque o passado que continua no presente está a se deparar com o novo que surge sob o modo do contingente, aquilo que o presente nos apresenta e, portanto, acrescentando algo ao tecido da memória. “Para criar o futuro, é preciso preparar algo dele no presente”, escreve Bergson, o que diretamente nos mostra o caminho trilhado e a relação entre a liberdade, a contingência e

a criação do espectador⁷. Mesmo não sabendo que levará um susto, o espectador engaja seu espírito para a recepção do desenvolvimento do fluxo do filme em sua consciência, e os passos que Lila Crane dá dentro da mansão Bates, sua tentativa de se esconder, nossa expectativa de que Norman não apareça de repente, e a constante antecipação de seu encontro com a senhora Bates, estabelecem uma relação entre o que estamos desenvolvendo no presente e criando no agora partes do que acontecerá no futuro: o susto ao encontrarmos a figura grotesca do cadáver desfigurado.

A adição estética feita por Hitchcock do grotesco dentro deste ambiente lúgubre, com algo que remonta aos pesadelos do cinema expressionista, favorece o susto levado pelo espectador e também pela personagem frente ao horror do encontro. O espectador cria expectativa, cria uma relação estética com o ambiente que guarda algo de mistério em sua arquitetura, cria tensão perante o fato de que Norman pode retornar e encontrar Lila escondendo-se dentro da casa – também o espectador de cinema é um criador.

⁷ BERGSON. **A energia espiritual**, 2009, p. 12. “[...] com a vida aparece o movimento imprevisível e livre. O ser vivo escolhe ou tende a escolher. Seu papel é criar. [...] Como, para criar o futuro, é preciso preparar algo dele no presente, como a preparação do que será só pode ser feita utilizando o que foi, a vida empenha-se desde o início em conservar o passado e antecipar o futuro numa duração em que passado, presente e futuro se encavalam e formam uma continuidade indivisa: essa memória e essa antecipação são, como já vimos, a própria consciência”.

Capítulo Vinte e Dois

A cinefilia é ação

Em *Martírio*, são estabelecidos pela voz do comentarista/narrador os momentos em que a perspectiva de registro dos acontecimentos são modificados; até mesmo testemunhamos a entrega de equipamento de filmagem para um grupo indígena, sendo acompanhado pela equipe que produz o documentário, dando a oportunidade para este grupo mostrar o que acontece em sua vida, tão logo os cineastas partem. Uma destas imagens é apresentada ao espectador, com a trilha de áudio parcialmente preenchida pela voz do comentarista/narrador e outra parte pela captação de áudio da câmera digital entregue para os indígenas, um ataque feito ao assentamento onde habita o grupo. À distância, a câmera em mãos amadoras captura a agressão efetuada por capatazes de donos de terra, que andam de um lado para outro em frente à cerca do terreno, atirando com armas de fogo contra o prédio. O cinema de ficção muitas outras vezes forneceu imagens semelhantes, mas a sapiência fornecida ao espectador que se trata de um ataque real, que não se trata de uma encenação, de que os índios e os capatazes não são atores, fornece à imagem algo de tensão e ansiedade muito diferente do que poderíamos encontrar em narrativas ficcionais, apesar de a câmera ser empunhada de maneira semelhante.

O perigo ronda as personagens que não existem somente no reino de fantasia passível de ser criado para o cinema; problemas que estão para além da tela de cinema se desenrolam perante nossos olhos, problemas que apontam para um mundo muito mais amplo fora da sala escura. É nesta reação que podemos apontar a qualidade que distingue a ansiedade e a tensão criadas pela cena citada. Seria equivocado de nossa parte buscar

comparações entre o grau com o qual estes sentimentos são atingidos, ou mesmo estabelecer maior importância a determinados tipos. O que uma cena como a de *Martírio* faz é ampliar no espectador o universo de suas preocupações e de sua “consciência política”. Não se trata de sentir tensão e ansiedade pelos índios que estão a perder suas terras tal como sentimos ansiedade e tensão ao acompanhar Lila Crane pela casa, em *Psicose*; estes são filmes que habitam em campos distintos de construção de cinema e despertam no espectador capacidades muito diferentes, ainda que os nomes dados aos sentimentos despertados durante a sessão de ambos os filmes sejam os mesmos. A qualidade destes sentimentos difere, fazendo deles completamente diferentes, e podendo soar absurda a alguns leitores a comparação dos dois filmes.

Martírio não utiliza o sentimento como meio de alavancar sua colocação ideológica, mas acidentalmente ela surge no filme, porque são sentimentos presentes na vida daquelas personagens que a obra propõe acompanhar. Ao colocar a câmera (o mecanismo construtor de recito) nas mãos dos indígenas, é o sentimento deles de ansiedade e tensão que sentimos ao acompanhar, a partir de sua visão, o ataque contra sua morada.

Escrever sobre o despertar do espectador não implica dizer que ele estava a dormir antes de assistir ao filme, e sim de acordar algumas de suas capacidades antes adormecidas, que lhes são dadas pela memória. Por meio da conexão entre os dados de consciência, seu fluxo, o espectador chega a esta cena reconhecendo não somente que o risco à vida daquelas personagens é real, como também reconhecendo que aquela imagem inserida no filme mostra que não se trata apenas de um “conto dos índios”, corroborando o que estavam a afirmar: o risco que correm ao permanecer habitando aquelas terras. O que é construído, tanto pelo filme quanto pelo espectador, não surge de modo instantâneo havendo, portanto, uma elaboração em fluxo. Esta elaboração em fluxo é o que faz com que o espectador possa criar e construir em seu espírito, a partir com a colaboração e em relação com o filme.

Assistir a um filme é uma ação no sentido de que algo mais nasce na consciência do espectador, algo que ele poderia não ter tão vivamente desperto e mesmo que lá estivesse a dormir, acorda com novas tonalidades: no caso de *Martírio*, podemos imaginar espectadores que tenham a ciência do conflito de terras entre fazendeiros e indígenas, mas que após a sessão vejam este tema ou detalhes dele de modo diferente. Escrevemos sobre a experiência aprofundada com um filme em alguns momentos de nosso estudo, e é exemplo do presente caso, quando o ato criador a partir do contato com o filme se vincula à consciência do espectador de tal modo a encontrar estados passados que desperta, fazendo morada em sua consciência e nela se acorrentando mais firmemente.

O espectador encontra sua vida enriquecida por meio do contato com a obra, tanto num aspecto analítico (seu pensamento de ordem conceitual que pode levá-lo a uma problematização política), como por um aspecto intuitivo (a experiência tida com o todo do filme). O registro documental eleva a contingência e a liberdade a novo patamar, porque já não se trata de algo controlado pelo cineasta, mas de realidade aberta e que possui controle apenas no âmbito de se tratar de um recito, permanecendo indefinida em seu desenrolar intrínseco.

Trata-se de novamente escrevermos sobre a diferença qualitativa entre os filmes, das experiências e formulações diferentes que cada obra tem a oferecer, mas no caso de um recito documental estabelece com o espectador a impressão de que o que acontece em filme se estende para além da sala de cinema e de um universo fictício. Tomemos o caso do filme *A batalha do Chile*, que encerra com as imagens do ataque efetuado pelo exército contra a capital Santiago, durante o processo de derrubada do governo de Salvador Allende. De todas as imagens apresentadas, uma em especial marca a experiência do espectador por sua singularidade, diretamente relacionando o filme com o mundo que existe para além da sala de cinema, o mundo onde o espectador habita quando deixa seu papel de espectador de cinema. Um carro do exército para logo mais adiante numa rua, pessoas correm se afastando dele, mas a câmera permanece para

realizar seu trabalho; um dos militares desce do veículo, aponta seu revólver para a câmera e dispara; a máquina cai e subitamente vem o reconhecimento de que não se trata somente de um olho mecânico, existe uma pessoa a carregar o equipamento. A contingência atinge fatalmente Leonardo Henricksen, cinegrafista argentino que estava a documentar a batalha nas ruas, numa imagem que Patricio Guzmán não se furta de mostrar mais de uma vez.

Os dois filmes aqui citados se encontram separados por cerca de 40 anos, e ainda assim mostram imagens de violência de modo muito semelhante, com a contingência do agora e a liberdade com que se desenrola o presente, ainda que o termo liberdade dificilmente possa se aproximar aqui da concepção dada durante e pela Revolução Francesa. Há sim algo de inesperado e que vinha se montando aos poucos, ainda que não pudesse ser determinado com precisão, não podia ser apontado como uma lei, como se os eventos que antecedentes apontassem para o desenrolar exato. O risco à vida das personagens, e até mesmo a Leonardo Henricksen feito personagem quando estava a trabalhar para fazer dos outros personagens de seu recito, mais uma vez estabelece no espectador o seu lado criador.

Por que escolher justamente estes filmes e estas passagens destes filmes para comentar sobre o ato criador do espectador de cinema? Porque são passagens que – ainda que não possamos afirmar de maneira universal, como se pudesse acontecer a todos os espectadores – mais profundamente se inscrevem na consciência do espectador, mostrando que o ato criador caminha no sentido de evitar o esquecimento. Aqui nasce a cinefilia enquanto emoção, quando a ação do espectador em sua relação com o filme faz com que a obra se inscreva profundamente em sua consciência, em seu espírito, levando a manter guardado aquele filme, com suas ideias, seus sentimentos, seus detalhes, toda a riqueza que uma película é capaz de despertar em quem assiste.

Numa associação “cinefílica”, encontramos um terceiro filme documentário que nos faz viajar mais alguns anos no passado, desta vez apontando mais diretamente para a memória, enxergando que existe uma

ação para que se evite o esquecimento. *Noite e Neblina*, foi realizado por Alain Resnais uma década depois do fim da II Guerra e da descoberta dos campos de concentração nazistas, que como diz o texto de narração, estão logo ali na vizinhança, e qualquer estrada, em qualquer campanário, pode levar até eles. Ato: se logo ali estava, como pode ser ignorado? Agora que foram descobertos, não podem ser esquecidos, as ervas daninhas que sobem pelas paredes não podem virar sinônimo de esquecimento, como se a natureza estivesse a trabalhar para apagar a barbárie provocada pelos homens. Não esquecer depende de um ato, e o filme trabalha em fluxo conjuntamente com a memória do espectador apresentando imagens em preto e branco de quando os campos foram descobertos, com suas pilhas de roupas e pilhas de óculos e pilhas de calçados de pessoas cujas identidades foram arrancadas, e imagens coloridas daqueles mesmos prédios dez anos depois. No período em que foi lançado, o filme de Resnais servia como nota para os espectadores que haviam vivido o período da guerra e pedia para que eles não se esquecessem do acontecido; visto 60 anos mais tarde, o filme de Resnais surge como um dado de memória nova para o espectador, mas que se inscreve em sua consciência com os pedidos de “lembre-se”.

Há, portanto, um aspecto importante apresentado em cada um destes filmes, consistindo numa politização da memória, porque uma vez lembrando a barbárie, possuímos as forças não somente de evitar que ela volte a acontecer (*Noite e neblina*), ou para que o registro possa ser inscrito para além do momento evanescente em que ocorreu (*Martírio, A batalha do Chile*). Mas o objetivo de nosso estudo reside em um passo atrás desta tomada política: a importância criadora da memória; todos estes três filmes citados estabelecem com o espectador uma relação de criação, porque mesmo independente da ação que o espectador venha a tomar fora da sala de cinema (ação prática), antes é importante desempenhar esta ação dentro da sala de cinema que se aventura pelos corredores da memória do espectador. O artista é elogiado por Bergson com frequência ao longo de sua obra justamente por esta capacidade de reconhecer a importância

criadora da memória, não somente a sua de criador de uma obra (do objeto-obra), como também de explorar o lado criador do espectador, levando-o a explorar a experiência da duração.

Ao longo de todo nosso estudo buscamos traçar o caminho desenhado pelo espectador de cinema até chegar nesta ação que desperta a emoção de cinefilia que surge no momento de uma experiência profunda com a obra fílmica. Esta experiência possui uma particularidade para ser chamada de cinefilia porque é emoção que leva o espectador a novas experiências com filmes, movido por esta emoção que o toma, que o carrega, que o move. Emoção que o leva a encontrar a semelhança entre três filmes de natureza política que se valem de recito documental para registrar uma problemática em nossa memória. Seríamos muito analíticos se tomássemos estes três filmes como simplesmente trazendo uma problematização política à nossa vida. A partir da convergência entre as abordagens analítica e intuitiva, assistir a um filme se mostra como uma experiência qualitativamente mais rica porque não depende unicamente da formulação de ideias e de buscar similitudes em objetivar e traduzir os dados apreendidos, residindo também numa vivência.

Não é possível estabelecer com precisão o caminho que um espectador pode traçar para abordar um filme, quais os momentos em que se valerá de uma abordagem ou outra, podemos apenas imaginar que há maior tendência de sua parte a atuar de maneira analítica em certos momentos, e de modo intuitivo em outros; de todo modo, há de sua parte uma ação sendo desempenhada, e por meio desta ação é possível chegar à experiência mais profunda com um filme. Não podemos com isto dizer que o espectador quer ou deixa de querer atuar de forma a experimentar mais profundamente um filme, porque esta experiência e esta atuação não dependem exclusivamente dele; a ação de um espectador de cinema é antes uma relação com um filme – como já escrevia Edgar Morin e como apontamos anteriormente: o espectador dura e o filme dura, a duração do espectador e a do filme passam a se relacionar, de modo a que seu fluxo vital se confunda em alguns momentos com o fluxo do filme. Como

depende da liberdade do espectador e do desenrolar inesperado das ações do filme, não se pode afirmar como lei universal em qual caso o espectador poderá experimentar um filme de modo mais profundo.

O nascimento da cinefilia como emoção se dá, no entanto, nesta ação do espectador, a atitude inesperada de se deparar com um filme que se inscreve mais profundamente em seu ser, e que permanece com ele mesmo depois de findada a sessão, porque de maneira mais marcante deixou seus dentes cravados na memória. Nasce da experiência de duração partilhada pelo espectador com o filme, quando a particularidade da temporalidade de um filme se inscreve em sua consciência. Outras artes possuem duração, como até mesmo Bergson aponta no caso da escultura de um cavalo que não seria a representação do instante do movimento do cavalo, e sim um absoluto do movimento do cavalo inscrito na obra de arte – toda arte é expressão da duração. O caso que buscamos apontar é que cada arte possui a sua particularidade qualitativa em apresentar a duração, que deixa para o apreciador a distinção clara de que tipo de arte se trata – em alguns casos, propositalmente, menos claros do que em outros como a relação entre cinema e vídeo instalação. A cinefilia é emoção que pode ser apontada somente como existente no caso do cinema porque depende exclusivamente da relação da duração entre filme e espectador. Particular porque cada arte busca seu meio próprio de expressar a duração, assim como parecia muito claro aos primeiros pensadores de cinema – entre eles, Hugo Munsterberg, que citamos no corpo deste estudo – que esta arte se distingue do teatro, apesar das claras aproximações conceituais.

Seção Dois

A metafísica da cinefilia

Capítulo Vinte e Três

Fundamentação metafísica para um estudo estético

Retornemos ao ensaio de George Dickie, citado algumas páginas antes. Para podermos desenvolver um conceito em estética é preciso que façamos mais que um estudo sobre os comportamentos dos apreciadores de arte; há algo de mais profundo na relação que o apreciador das artes pautava com as obras artísticas que pode ser traçado por estudos ontológicos e metafísicos. O que aponta o caminho para o metafísico em nosso estudo é a relação entre o *eu* do apreciador de arte e o *todo*, constituída neste caso pela obra artística – o *eu* que partilha com o *todo* algo em comum possui com ele alguma semelhança. Mas o conceito que buscamos compreender, ou melhor, a emoção estética que melhor buscamos compreender, possui uma particularidade sobre os demais modos de apreciar as outras artes. Escrever sobre *cinéfilia* é diretamente apontar para a relação entre o espectador *de cinema* e o *filme*, não outra arte, senão mediada por processos fílmicos (é o caso do filme *O mistério de Picasso*, por exemplo).

Escrevemos anteriormente que a cinefilia surge de uma ação, que o espectador se relaciona com o filme. Esta relação não se dá entre apreciador e obra de arte em todas as formas artísticas? Seguindo o pensamento de Bergson, sim, o espectador está sempre numa relação de criação com a obra, ou de participação. Ao participar da obra, nasce no espectador certa volúpia criadora, direcionando-o para as emoções que suscitaram no artista a construção da peça¹. Nem sempre a relação apreciador-obra aponta para a participação nas emoções que fizeram nascer a obra; é também

¹JOHANSON, *Arte e intuição*, 2005, p. 47.

passível de ser reconhecido que a criação feita pelo apreciador pode depender de seu autor, ainda que o autor trabalhe no sentido de sugerir ao espectador certas nuances.

No retorno aos processos mais interiores de obra e apreciador que começamos a notar certas distinções entre as artes e a apreciação de cada uma delas, que vai além do que Carroll apontava por meio de sua formulação sobre o reconhecimento – apesar de muito valiosa para falar de cinema em relação com o audiovisual como um todo. A duração é sempre qualitativamente diversa de uma obra para outra, de um filme para outro; o que se mostra de modo ainda mais radical se passarmos de uma forma artística para outra. Ao adotarmos a metafísica da duração podemos acompanhar o caminho feito por Bergson e extrapolar o *eu* que dura, encontrando a duração nas outras pessoas, nos animais, nas plantas, enfim, em todos seres vivos; mas há diferenças na duração entre os seres vivos que vai além daquela que pode ser apontada entre o *eu* e o *outro* humano – de todo modo, entre o humano e as demais espécies animais, e até mesmo entre os vegetais, há semelhança: o fluxo qualitativo, indivisível, a evolução e o progresso da vida.

Estariamos a incorrer em equívoco se nos valêssemos de semelhante formulação para falar de uma arte “mais evoluída” que outra, porque as artes não são procedimentos naturais e, portanto, não se encontram passíveis de uma evolução como as espécies vivas, antes fazendo parte das relações culturais humanas, constituindo parte da História ao invés da Evolução. Enquanto na Evolução persistem certas características intrínsecas às espécies, que apontam para determinados progressos de adaptação das espécies vivas na natureza, na História nos encontramos ainda mais vinculados à liberdade humana; neste sentido – numa formulação bergsoniana – ao tratarmos de literatura, o romance não é uma evolução progressista da poesia épica, nem é o cinema a mais avançada forma de trabalhar a dramaturgia, são todos eles meios diversos de trabalhar com a imaginação e as artes.

Para trazer ao campo prático de nossas formulações, a duração desenvolvida dentro do cinema é diversa das demais artes porque ao construir um filme há particularidades no trabalho com a criação de ritmo para a obra e, enfim, o surgimento de sua duração. Apesar de haver correlação entre cinema e literatura, ou entre cinema e pintura, o modo de se expressar por meio de um filme é próprio ao cinema, mesmo em seus momentos de (aparente) débito com as outras artes.

Ao escavarmos as metodologias que abrem para um entendimento metafísico do cinema e a relação do espectador com o filme, encontramos certas semelhanças entre a relação que o apreciador pode pautar com as demais artes, mas há sempre algo de qualitativo que aponta para a distinção. É o caso da análise, quando há um esforço do espectador para trazer as imagens do filme para um campo mais palpável, traduzindo a fugacidade das imagens em movimento em dados objetivos, o que com maior constância pode ser realizado buscando a tradução por meio da linguagem, capaz de tornar aquelas imagens aparentemente abstratas em algo com um significado bem estabelecido. A abordagem que o espectador realiza para fazer esta tradução aponta a diferença entre as artes, porque ele se adapta para o espetáculo fílmico que está assistindo; seu esforço para buscar o termo da ação e traçar uma significação dentro do que assiste nasce de uma adaptação de sua interioridade que demarca, no caso da abordagem analítica, a prática realizada pelo espectador de buscar o termo e a significação da ação assistida.

Alegorias e metáforas são mais frequentemente ligadas à literatura, mas também podem ser encontradas no cinema, na pintura, na música; ainda que sejam abarcadas pelo mesmo conceito, diferem radicalmente sua abstração quando encontradas em cada uma destas formas artísticas².

² LEOPOLDO E SILVA, **Bergson, intuição e discurso filosófico**, 1994, p. 314. “A expressão aqui deve ser entendida como participação em dois sentidos. Em primeiro lugar, a expressão da subjetividade do artista é participação na emoção criadora, pela qual o sujeito se coloca no sentido mesmo do élan. Em segundo lugar, a contemplação é a participação na expressividade emotiva da obra, mais do que uma leitura externa de significações. Isto faz com que as imagens enquanto meio expressivo não possam ser vistas apenas sob o aspecto de uma tradução da intuição, na modalidade de uma relação significante/significado”. Reside aqui nossa colocação mais ampla sobre as diferentes formas de abordagem do espectador, quando sua ação não reside puramente na significação, e no caso mais específico

Apesar de carregar os mesmos conceitos, elas aparecem de modo diferente mesmo para a analítica do espectador de cinema que buscará o termo daquela ação testemunhada, porque se encontra adaptado para receber certa forma artística antes de outra. Ou seja, ainda que possamos encontrar paralelos entre as abordagens estabelecidas neste estudo com as abordagens realizadas pelos apreciadores das demais artes, há uma adaptação do espectador ao se deparar com o espetáculo fílmico, mesmo quando busca sua tradução – o que em último caso significa se afastar do meio artístico que está a participar, para buscar algo de mais objetivo. Permanecemos um pouco mais neste tópico para melhor compreendê-lo.

Ainda que estes esforços intelectuais possam ser encontrados nas demais artes, encontram sua particularidade no trato com cinema. As abordagens metodológicas que desenvolvemos nos capítulos anteriores podem sofrer leves adaptações e ser mostradas também na relação do apreciador de arte com os demais meios artísticos. O que difere neste caso é a adaptação do espectador para o meio em que se encontra, sua adaptação frente ao que lhe é apresentado. Mesmo que uma sinfonia partilhe com um filme a característica de ambas possuírem um fluxo muito bem estabelecido, especialmente se mencionarmos uma sinfonia gravada, um ritmo, uma temporalidade, esta duração difere não somente por se tratar de diferentes obras artísticas, mas também em sua distinção de meios artísticos.

Relembremos uma discussão que estabelecemos, de que o espectador pode realizar um esforço imaginativo de recortar um dado do todo do filme para buscar sua significação – digamos, um relógio que possua um significado mais profundo dentro da obra. Não poderia este tipo de esforço ser também realizado ao assistir uma peça de teatro, quando sua atenção se voltaria em específico para um detalhe, como o relógio? Sim, mas a diferença entre as duas artes está num ponto ainda mais além do que simplesmente apontar uma semelhança de modos de ação, reside na

do trabalho com a alegoria e metáfora, sua relação com a obra não se fecha unicamente em buscar o significado da alegoria ou da metáfora, como também em poder sentir mais profundamente a imagem criada.

própria ação. Porque a ação de buscar este relógio é feito de maneira diversa quando nos encontramos no teatro ou quando nos encontramos no cinema, ainda que sejam muito semelhantes a encenação fílmica e a encenação teatral, o trabalho com atores e o espaço cênico em que se encontram, seu produto final é diferente. Por mais semelhanças que possamos encontrar entre um filme e a peça de teatro que o originou, a especificidade fílmica – o trabalho com enquadramento, cores, montagem – dirige de certa forma a adaptação do espectador. Apenas de maneira abstrata podemos apontar certa semelhança entre o ato analítico do espectador de cinema e o espectador de teatro, da mesma maneira como é uma formulação abstrata aquela que aponta a uniformidade do conceito de metáfora ou mesmo o de alegoria, dentro das diferentes artes, quando a experiência tida pelo espectador ao se deparar com uma metáfora em literatura, na pintura ou no cinema é sensivelmente diferente. Daí a necessidade do metafísico para estudar a relação do espectador com o cinema: a experiência com o filme. Ou, extrapolar a analítica e encontrar a intuição.

André Bazin escreveu ensaios fazendo a ligação entre o cinema e a pintura, o cinema e o teatro; Ropars-Wuilleumier escreveu também sobre a ligação do cinema com o teatro, e a relação do cinema com a literatura; Edgar Morin sobre a ligação do cinema com a música. Todos estes paralelos podem ser feitos, até porque o cinema se assemelha a todas estas artes, mas o espectador tem muito claro que está a assistir a um filme e se adapta para esta experiência. E é neste sentido que nossa fundamentação metafísica para um estudo estético da cinefilia aponta, no fim das contas, para uma metafísica da ação. A obra artística é construída na matéria, fazendo com que reconheçamos o espírito e o impulso criador que emana para além da obra de arte e nasce em nós mesmos fazendo com que nos transformemos em criadores ainda que não trabalhando com a matéria. Como diria Tarkovski, estamos a esculpir o tempo, mas diferente do trabalho do cineasta, o tempo esculpido pelo espectador é sua duração interna.

Capítulo Vinte e Quatro

A metafísica da ação

Bento Prado Jr., certa feita, apontou que Bergson e Wittgenstein são os dois maiores filósofos do século XX, especialmente por sua abordagem com relação à metafísica. O que o faz apontar para a semelhança entre os dois filósofos, que parecem tão distantes, é sua interpretação a respeito do trabalho feito pela metafísica e pela ontologia sempre a buscar um elemento para reunir a universalidade do Ser ou do Universo. Mais ainda, a crítica de ambos à conceituação do Nada como algo de objetivamente existente, um trabalho frontalmente metafísico.¹ O que é motivo suficiente para que ambos filósofos sejam conhecidos por tratar a filosofia como postuladora de questões irrelevantes, ainda que esta fama recaia de modo ainda mais amplo sobre Wittgenstein que a Bergson, especialmente ao pensarmos na famosa proposição número 7 de seu *Tractatus logico-philosophicus*.²

Mas então o leitor de nosso estudo se encontra com uma dúvida pertinente de ser levantada: não estaria Bergson permanecendo nesta tradição, ao evocar um elemento para a união de sua metafísica com o universo, usando como elemento a duração? É verdade que a filosofia de Bergson gira em torno da duração, mas seria um equívoco tratá-la como

¹ PRADO JR, **Erro, ilusão e loucura**, 2004, p. 262-263. “Para Bergson, essa pergunta ‘fundamental’ remete a um falso problema, que deriva de uma confusão entre os domínios da teoria e da prática. A suposição da problematidade do Ser pressupõe a possibilidade de se representar o Nada absoluto, isto é, uma impossibilidade tanto lógica como psicológica, que nada mais exprime do que um déficit ao mesmo tempo teórico e vital. A busca do fundamento ou da certeza absolutos não é índice de rigor teórico, mas de cegueira diante da impossibilidade da dúvida absoluta, doença da vontade. Wittgenstein, em sua conferência, desqualifica da mesma maneira a questão do fundamento do Ser ou o princípio de razão suficiente: ‘Mas é um não-sentido dizer que me espanta a existência do Mundo, pois não posso imaginar que ele não existe’”.

² WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 1994, p. 281.

um elemento, uma vez que a duração serve como caminho para chegar à ação. De maneira semelhante, a linguagem possui seu papel em Wittgenstein como caminho para a ação, como meio de pautar a relação com o mundo e de compreendê-lo – ainda que nossa imaginação possa extrapolar a linguagem, como seus estudos posteriores sobre filosofia da mente podem indicar.

A duração na filosofia de Bergson não seria tanto um fim, mas um meio que nunca seria descartado, como a própria duração, persistindo nas revoluções e sem encontrar seu termo. Em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, a primeira vez em que Bergson apresenta seu pensamento a respeito da duração, ela aparece no capítulo do meio, no capítulo seguinte ela fará sua aparição dentro do comentário sobre a liberdade. Está aqui um dos modos pelos quais podemos interpretar a filosofia de Bergson: uma filosofia da duração, sim, mas uma filosofia que não se restringe à duração porque esta não é elemento, sendo antes abertura. Pensar em duração é estabelecer as possibilidades de criação (o surgimento do novo) e de ação (a contingência do agora e o não-determinismo).

A filosofia da duração é um meio de nos voltarmos para a experiência ao invés de estabelecer conceitos que impeçam ou pré-determinem nossa participação na experiência. É abraçar a vida em seu desenrolar progressivo: falar de progresso em Bergson é meio de mostrar que a duração se abre para o novo, não deixando o passado se apagar. A relação que travamos com o mundo que nos cerca é quase condicionada por nossa consciência, “quase” porque o resto do mundo nos oferta sua vitalidade, que passa a compor nossa própria vida. Ação e Praticidade diferem precisamente nestes termos: enquanto ação pode nos abrir para o novo e a experiência vital, a Praticidade nos fecha em termos já pré-estabelecidos (a “quase” condicionalidade, que é formada pela analítica). Nossa vida constantemente passa de um destes campos para outro, ora nos fazendo experimentar a fundo a vida, e ora nos fazendo imergir na praticidade – o que pode ser levado a um pensamento a respeito da técnica.

A metafísica de Bergson flerta com o classicismo ao adotar para si certos termos que podemos encontrar na tradição filosófica – um deles, certamente, é “Absoluto” –, mesmo em sua aproximação da filosofia evolucionista e seu criticismo. Enquanto leitores de Bergson, não podemos cair nas armadilhas de leituras enviesadas, como por exemplo esta em que encontramos o Absoluto. Escrever sobre a filosofia da duração não é estabelecer condições anteriores à experiência, mas sim ver-se aberto para encontrar o que a incerteza dos caminhos que a realidade toma têm para nos oferecer. Portanto, a filosofia da duração está a apontar que não devemos colocar a lógica antes do ser; a lógica surge como dado posterior, de análise depois da experiência.

Mas então encontramos Bergson em mais de uma ocasião reafirmando que o Absoluto não é de essência lógica ou matemática, mas psicológica, o que volta a apontar para este flerte de sua filosofia com o classicismo. A essência psicológica a que Bergson aponta ser o caso do Absoluto é o meio que o filósofo encontra para mostrar que a psicologia humana partilha algo do Todo em que se encontra inserido.³ Compreendendo desta maneira que não há somente matéria a constituir o Todo, antes também algo de espírito, e este se apresenta de maneira muito semelhante ao que podemos encontrar em nossa própria consciência. Daí o percurso realizado pelo filósofo de começar por este retorno à compreensão da duração da consciência, a duração da psicologia humana. Enxergamos consciência e memória como características particularmente humanas, mas podemos encontrá-las também no resto da natureza; é claro, não com o mesmo caráter subjetivo encontrado nos humanos. O

³ BERGSON, *A evolução criadora*, 2005, p. 322-323. “Essa longa análise fazia-se necessária para mostrar que *uma realidade que se basta a si mesma não é necessariamente uma realidade alheia à duração*. Se passamos (consciente ou inconscientemente) pela ideia do nada para chegar à do Ser, o Ser ao qual se chega é uma essência lógica ou matemática, portanto intemporal. E, desde então, uma concepção estética do real impõe-se: tudo parece dado de uma só vez na eternidade. Mas é preciso acostumar-se a pensar o Ser diretamente, sem fazer um desvio, sem se endereçar primeiro ao fantasma de nada que se interpõe entre ele e nós. É preciso, aqui, procurar ver para ver e não mais ver para agir. Então o Absoluto se revela muito perto de nós e, até certo ponto, em nós. Ele é de essência psicológica e não matemática ou lógica. Ele vive conosco. Como nós, mas, por certos lados, infinitamente mais concentrado e mais contraído sobre si mesmo, ele dura”.

algo de memória que podemos encontrar na natureza é apresentado como Absoluto: o antigo que se prolonga no novo que se abre para o que virá.

Escrever sobre o Absoluto em Bergson não significa ignorar a duração e nem o seu papel de transformá-la em essência criadora de todas as coisas, sendo antes o caminho pelo qual todas as coisas trilham seu percurso. O que é importante ter em mente neste momento é que nem todas as metodologias desenvolvidas pela filosofia permite chegar à duração e ainda menos a uma compreensão do Absoluto. Exemplo disso ocorre no método analítico, e também a abordagem analítica do espectador de cinema, que por si só não levarão nem a uma compreensão do Absoluto e nem ao sentimento da intuição. Diferente do que acontece nos estudos de filosofia, a atitude estética do espectador de cinema pode sim abrir vias para que sua abordagem do filme o leve a experimentar a duração da obra, e de forma mais aproximada sentir o Absoluto.

Deparar-se com o Absoluto de um filme é o que poderíamos apontar como constituindo a experiência mais profunda que um espectador pode ter com um filme, porque se tomarmos aquela frase curta que cunhamos algumas linhas acima – o Absoluto *é o antigo que se prolonga no novo que se abre para o que virá* – o reconhecimento do Absoluto num filme é também reconhecer um pedaço de si no filme, porque ele dura. O que passa fica registrado em nosso espírito que abriga o que vem de novidade em meio à contingência do que se desenrola perante nossos olhos e nossos ouvidos, e que é complementado pela expectativa do que virá, o que nos prende à cadeira da sala de cinema. Por meio da filosofia da duração, encontramos o Absoluto que nos aproxima de um entendimento metafísico da emoção de cinefilia.

Capítulo Vinte e Cinco

A metafísica da cinefilia

Ao reunirmos o que escrevemos neste estudo podemos enxergar com alguma clareza que, mesmo não reconhecendo a duração, o pensamento analítico possui lugar na filosofia da duração desenvolvida por Bergson. Poder-se-ia ainda manter este desenvolvimento sobre a inteligência num campo apenas psicológico, o que não atentaria para toda a complexidade do argumento desenvolvido por Bergson e as interpretações que realiza sobre alguns pensadores tomados por analíticos. Mesmo que o foco de Bergson seja na filosofia da duração e que esta ganhe maior espaço, podemos também encontrar a metafísica do espaço dentro de seus escritos, ainda que esta impeça de chegar à duração – notando que a metafísica do espaço é antes a leitura que Bergson realiza de outros autores, que supõem um “espaço puro”, “pura extensão”, como se possível conceber um espaço além daquele de nossa experiência. A filosofia perde muito tempo dedicando-se à refutação, já escrevia nosso filósofo¹.

O pensamento analítico não leva à duração e ainda assim ele se mostra como rico componente da filosofia da duração. Teríamos duas metafísicas confrontantes dentro do pensamento de Bergson? De maneira alguma; o que acontece é que o pensamento voltado para o espaço idealizado não surge puramente de uma volição criadora do filósofo ou do cientista, ela é fomentada por procedimentos de sua própria inteligência, característica da própria evolução de sua espécie. Para agir, a inteligência subtrai a duração para que se chegue ao termo das ações, buscando assim certa facilidade no desenvolvimento da prática.

¹ BERGSON, *A energia criadora*, 2009, p. 62.

É neste momento em que trazemos de volta o espectador de cinema para podermos escrever sobre como a duração se encontra na inteligência, mesmo que ainda não seja mais profundamente experimentada como seria ao falarmos de intuição, ou mesmo que ao longo de suas atividades práticas o sujeito suprima a duração, esta não deixa de existir. Como Bergson colocaria, certa metafísica existe marginal e inconscientemente. Esta metafísica é a da duração que se encontra enraizada na consciência mesmo quando o pensamento não a reconhece ou não consegue sentir sua passagem; mesmo quando os pensamentos são objetivos ou até mesmo quando a ação parece esvaziar a mente para que se tenha à frente apenas o exercício em vias de realização, a vida permanece em seu fluxo se inscrevendo no espírito. Como podemos ver no caso do espectador de cinema, mesmo quando aborda o filme de modo analítico, sua relação com a obra se inscreve no encadeamento da consciência.

Ainda que a analítica ignore a duração e a duração não reconheça o espaço ideal desenvolvido na analítica, estas duas abordagens do espírito conseguem coexistir dentro da filosofia da duração. Ao adotarmos a ontologia de Bergson, veremos que ao longo do progresso da vida humana, ora temos a analítica com suas características e ora temos a intuição com sua experimentação da duração. Ainda que a analítica tenha muito mais espaço em nosso cotidiano, dada a necessidade prática de nossas atividades, ela não reside fora do fluxo vital.

Não devemos por isso acreditar que a filosofia da duração se manteria em semelhança com as filosofias que foram criadas antes dela porque há uma particularidade do pensamento desenvolvido por Bergson em descartar certos vícios adquiridos pelas formulações metafísicas e uma delas é a relação sujeito/objeto. De início o leitor pode questionar esta colocação, apontando para o fato de que Bergson faz a distinção entre corpo e consciência, entre espírito e matéria, num esforço de fomentar uma dualidade metafísica. Mas para compreendermos a abolição do pensamento dual é preciso compreender mais a fundo o que Bergson quer dizer por “progresso”.

A dualidade aparente que Bergson desenvolve ao longo de seus livros faz parte de um percurso argumentativo adotado para esclarecer distinções de natureza e de graus. Buscar formalmente a distinção entre consciência e corpo seria dar um passo atrás e posicionar sua formulação de maneira abstrata, procurando estabelecer pré-condições para a existência de corpo e consciência quando já não podemos apontar para uma existência desprovida de corpo e consciência – novamente recaindo na querela sobre o Nada, desenvolvida em *A evolução criadora*. Corpo e consciência, ou espírito e matéria, não nos surge de maneira separada; o que estimula o corpo chega à consciência, o que estimula a consciência chega ao corpo; ao assistir a um filme cômico, primeiro passamos pelos estímulos sensoriais (corpo), para em seguida receber as imagens na consciência, despertando certas emoções que retornam ao corpo sob a forma de riso. Temos aqui, ainda que de maneira apressada, uma amostra de como se dá o progresso entre corpo e consciência. Um não se encontra separado do outro, antes um ligado ao outro por um progresso em que é preciso que algo seja despertado num dos campos para acessar o outro. Da mesma maneira, o riso pode nascer a partir da lembrança de algo cômico, de uma situação engraçada encerrada no passado e que é recuperada pela memória; não teríamos aqui o começo deste progresso diretamente pelo estímulo sensorial, mas o progresso levaria ao estímulo sensorial, uma vez que a emoção de comédia provocaria o riso.

A metafísica da cinefilia é meio de mostrar que este progresso transcende o próprio sujeito – rompendo a noção de sujeito/objeto que poderia nascer entre espectador (sujeito) e filme (objeto) – sendo uma aproximação progressiva. Espectador e filme partilham algo que pode ser identificado de semelhante em cada um deles, assim como num estudo filosófico mais amplo é possível transcender a ontologia para partir para uma metafísica²; espectador dura e filme também, a duração do filme e a

² Se por estes termos compreendermos que a ontologia se volta ao estudo do *eu*, como quando Bazin realiza “ontologia da imagem fotográfica” para analisar a duração do filme, chegar à conclusão de que o filme expressa duração realista, enquanto que por metafísica compreendemos a transcendência dessa duração para além do *eu*, não se fechando apenas no estudo o espectador ou do filme, mas da conjunção de ambas as durações. Em Bergson, devemos

do espectador podem tornar-se uma só, quebrando a separação que existe entre eles.

Vimos com Tarkovski que um filme possui um tempo só seu, escorrendo por entre os frames da película, formando uma continuidade rítmica do movimento; com Epstein, vimos que há algo nesta criação rítmica do filme que se assemelha com o tempo da natureza, da vida que o filme procura mostrar, mas que não é precisamente um tempo natural, é um tempo fílmico. A máquina de filmar e o gênio do cineasta conseguem mostrar temporalidades muito diversas daquelas com as quais costumamos ter contato. Voltando a Tarkovski, trata-se de temporalidades comprimidas fazendo com que o filme carregue uma profundidade muito maior do que se poderia imaginar.

Uma vez admitindo a temporalidade do filme, encontramos também o espectador que experimenta o filme em seu fluxo de imagens, porque lhe é impossibilitado enxergar um frame seguido do outro. O ritmo é acompanhado e, aos poucos – num grau que varia de espectador para espectador e de filme para filme, enfim, de experiência fílmica para experiência –, o encadeamento da própria duração do espectador começa a se desenrolar em conjunto com o fluxo em que as imagens se desenrolam. Desde o começo o espectador consegue acompanhar as imagens e as compreender, mas isto não é suficiente para esta conjunção porque se trata de uma relação muito mais emocional do que intelectual. Então há um progresso, quando o tempo do filme já não é mais tomado como algo alheio ou externo, e sim experimentado de dentro, não somente com a participação do espectador na obra que assiste, mas também com o filme se inserindo dentro de sua consciência.

O progresso ocorre quando a duração do filme e a duração do espectador tornam-se uma só, não mais havendo dissociação. Isto não acontece em todas as vezes que se assiste a um filme, pois acontece de a relação com um filme não ser sentida a fundo, pouco parecendo caber em nosso

apontar, esta distinção é perigosa de ser realizada, uma vez que a duração do *eu* não se apresenta de modo singular, como se o *eu* estivesse desconectado do mundo.

espírito. O que nos abre caminho para escrever sobre a emoção de cinefilia que surge quando o espectador atinge mais profundamente a experiência de assistir a um filme, encontrando uma progressão que o une ao filme, numa transcendência que encontra o Absoluto.

O progresso faz a união entre espectador e filme, mas é por meio do Absoluto que a experiência de aprofundamento do filme em na consciência se dá de fato, quando o que assistimos começa a se enraizar em nosso ser, marcando seus dentes no fluxo de nossa vida. Assistimos ao filme e parecemos hipnotizados, porque já não indicamos com precisão as fronteiras entre o eu e o filme, porque também ele passa a fazer parte de minha vida, é minha memória e meu presente, e enquanto continuo a assisti-lo, transforma-se em meu porvir; dentro do fluxo do filme encontro uma duração que tanto se assemelha com a minha, há um passado que consigo lembrar e que se encontra vinculado ao presente que se desenrola perante meus olhos e que me deixa voluntarioso de conhecer o futuro.

Imersos nesta experiência, não podemos esquecer-nos de nossa liberdade, porque apesar de se assemelhar à hipnose, não nos encontramos hipnotizados, estamos antes encantados pelo que estamos a assistir, ou mesmo profundamente chocados, aterrorizados, mas ainda assim persistimos assistindo. Não é somente a escolha de manter os olhos voltados para a tela que constitui nossa liberdade e nossa vertente criadora enquanto espectadores, é também a abertura para o contingente. Mesmo o filme sendo uma gravação e supostamente tudo estando já pré-determinado, nossa experiência incorre numa contingência, quando não sabemos o que acontecerá, ou mesmo que já tenhamos assistido ao filme, ignoramos muito do que acontecerá para nutrir este desenrolar que o filme consegue imprimir sobre nós. E assim seguimos o seu fluxo, abrindo para o novo e criando mais experiências – uma experiência concentrada nas poucas horas de uma projeção (duração e tempo quantitativo não encontram equivalência).

O Absoluto enraíza a duração do filme em nosso espírito, penetrando em nossas lembranças e fixando da forma mais consistente que encontra

esta experiência em nosso fluxo de vida; o filme começa a dialogar não somente com o eu presente, nem somente com a memória imediata ou mais à superfície; o Absoluto passa a fazer relação com toda a nossa vida e transforma a experiência do filme em mais do que um curto momento de lazer: assistir filmes se transforma numa espécie de necessidade vital. O filme não faz parte apenas do momento presente, é toda nossa vida, é experiência que nos leva a viver uma vida maior que a própria vida.

Este é um dos motes dos cinéfilos franceses que fundaram o movimento da *nouvelle vague*, em meados dos anos 1950-1960, espectadores apaixonados por cinema, que transformaram a paixão criadora que nutriam por esta arte em criação num novo grau: a produção de filmes. Mas nem todo cinéfilo sente a necessidade de passar para o outro lado da tela de cinema. A maioria permanece do lado de cá, sentado em frente à tela, numa relação com os filmes que passa a dizer mais do que simplesmente assistir filmes, constitui um estilo de vida.

Este estilo de vida surge de uma emoção que aqui chamada de cinefilia. Trata-se de emoção que nasce quando filme e espectador se tornam um, quando a duração do filme e a duração do espectador entram em comunhão e aprofunda-se em seu espírito. Numa emoção que passa a ser buscada com maior constância pelo espectador, mas nem sempre encontrada em seus graus mais fortes – porque também a emoção de cinefilia compreende diferentes graus – sendo sentida também na expectativa criada para assistir um filme, enquanto permanece de pé na fila para comprar o ingresso, a alguns passos de entrar na sala de cinema, e que somente se concretiza quando em encontro com o filme que verdadeiramente move o encadeamento dos estados de consciência do espectador.

Toda esta experiência ocorre imersa na contingência, quando o espírito do espectador pode estar direcionado de certa maneira, e sua fruição do filme não será tão positiva, ou mesmo o filme pode conquistar o espectador que passa por alguns momentos difíceis em sua vida. A duração do filme vem a encontrar esta singularidade que varia de momento para momento da vida do espectador, assim como varia de espectador para

espectador. O filme que um espectador não goste hoje, pode vir a gostar daqui a alguns dias, ou meses, ao assistir novamente. Mas a emoção de cinefilia persiste em sua característica de aprofundamento, quando o espectador experimenta a fundo a obra, que toma seu espírito por completo num bordado difícil de desfazer do tecido da memória.

Ao constituir parte tão importante de nossa vida, a emoção de cinefilia ressurge em certos vislumbres para o espectador, como uma voz que o convida novamente a assistir filmes, a ir ao cinema, a rever filmes que marcaram sua vida. Trata-se de relação que o espectador somente poderia pautar com as imagens que se desenrolam na tela de cinema, com aqueles fantasmas que apenas existem enquanto o projetor está ligado, ou quando a TV está a funcionar. Aqueles corpos que se movimentam e imprimem seu fluxo vital em nosso ser. O fantasma de David Holm busca sua redenção frente à pobre moribunda Edit³, que permaneceu a esperá-lo até os últimos instantes de sua vida; o fantasma das imagens projetadas na tela também acompanha o espectador, transcendendo de sua existência material e inscrevendo sua duração na memória de quem assiste.

³ A carruagem fantasma, 1921.

Conclusão

O espectador encontra diversos meios para abordar um filme, atuando em sua relação com a obra sem que necessite sair da cadeira da sala escura onde se encontra. Estas abordagens não são exclusivas do espectador de cinema, podendo ser encontradas na relação que os apreciadores dos demais meios artísticos se relacionando com outras obras artísticas e mesmo fora do mundo das artes. A inteligência e a intuição, meios de abordar um filme, transformadas em métodos pelos filósofos, fazem parte da vida de todos nós, ainda que não apontemos a diferença entre um e outro, já que este é o trabalho do filósofo. Portanto, inteligência e intuição são duas partes distintas, e ainda assim progressivas, da ontologia do humano realizada por Bergson; também servindo como métodos para o filósofo pensar a metafísica.

Buscamos realizar em nosso estudo um caminho que pudesse fornecer melhor compreensão acerca destas abordagens que o espectador toma em relação ao filme que assiste. Bergson aponta que a inteligência e a intuição já existem em nosso ser, são meios que nos valem para viver, sendo que a inteligência permanece por muito mais tempo desperta sem o auxílio da intuição quando se leva em conta sua característica pragmática. Mas não realizamos uma ontologia do espectador de cinema e sim uma metafísica, o que implica em encontrar algo em comum entre filme e espectador fornecendo a chave para a comunhão entre estas duas partes; esta chave é a duração.

Ao tomar a inteligência e por conseguinte a analítica nascente da inteligência, no caso da metafísica, nos deparamos com o esforço continuado de filósofos e cientistas de enxergar a realidade a partir da imutabilidade; enquanto ao tomar a intuição, Bergson busca o encontro direto com a duração. Ao adotar como ponto de partida para um pensamento metafísico

sobre o cinema, algumas formulações clássicas da filosofia ressurgem. O exemplo mais direto seria a discussão acerca da essência do movimento que pode ser trilhado em retorno aos pré-socráticos e que Bergson fornece aos curiosos por cinema algumas leituras interessantes, ora apontando para a imobilidade, ora apontando para a duração.

Há algo no parágrafo acima que não consegue se encaixar num estudo bergsoniano, e este algo é falar sobre a “essência” do movimento. Ainda que Bergson não se furte de utilizar um termo tão caro à filosofia metafísica, não podemos deixar de apontar que o uso feito por Bergson difere daquele feito classicamente pela filosofia; esta adota a busca pela essência como meio para estabelecer as bases do que experimentamos, o que precede ou o que viria antes, abandonando a sensibilidade e partindo para uma realização racional pura em que a percepção interfere o menos possível em suas formulações para encontrar a universalização. Numa filosofia de viés bergsoniano esta busca por uma essência pura já se mostra corrompida uma vez que é apenas por meio de um esforço da imaginação que conseguimos abandonar tudo o que já experimentamos e ainda assim, esta imaginação se vê em último caso embebida pela própria experimentação. Em outros termos: a experiência molda o fazer filosófico.

É neste sentido que podemos encontrar o movimento tratado por alguns filósofos como imobilidade, particularmente famosa sob as assertivas dos eleatas, destacando-se Zenão de Eleia. Quase dois milênios mais tarde, o pensamento de Zenão parece encontrar seu campo perfeito de repouso no cinema, nesta máquina moderna que consegue captar o sopro da vida a partir de vistas imóveis. A partir da imobilidade dos frames captados pela máquina de filmar, temos a reprodução do movimento que consegue passar a impressão de que estamos a encarar o próprio corpo vivo, de que testemunhamos o desenrolar de uma realidade, e às vezes até mesmo de nossa realidade – ou seja, uma realidade não ficcional. São imagens imóveis que reconstituem o movimento, uma ilusão, chama Bergson, filósofo contemporâneo ao nascimento do cinema, que viu o cinematógrafo surgir e fazer sua popularidade na França, ganhando cada vez mais adeptos que

enxergavam as imagens produzidas pela máquina como “vivas”, ou como dizem os ingleses, *lifelike*.

Buscar a imobilidade das imagens de um filme é exercício dúbio quando tomamos como ponto de partida o espectador, uma vez que este não tem contato direto com o filme como sendo uma sucessão de imobilidades, antes experimenta o fluxo do movimento a correr perante seus olhos, inscrevendo-se em sua consciência. Encarar a “essência” daquelas imagens em sua imobilidade é ignorar a própria experiência que está a ter com o filme em seu fluxo, ignorar o correr das imagens. Até porque quem captura aquelas imagens também não as encara em sua imobilidade, buscando imprimir em filme vivacidade semelhante à testemunhada no momento de gravação.

Tarkovski escrevia que há um fluxo a correr na atuação de seus atores e nas imagens que gravava; um fluxo que está além das imagens que assistimos, que se encontra mesmo entre as imagens, entre os cortes que saltam de um plano a outro e arriscaríamos ainda a dizer que persiste no escuro que não conseguimos perceber, no qual mergulhamos quando assistimos a um filme, quando um frame sucede o outro. Por mais que se esforce, o espectador não conseguirá ver um quadro imóvel sucedendo a outro, sendo que esta realização intelectual persiste apenas em sua compreensão, não em sua experiência direta com o filme que lhe fornece um fluxo.

As imagens em fluxo não impedem, no entanto, as artimanhas da imaginação, que mesmo assistindo ao filme em sua corrente de imagens sequenciadas, é capaz de recortar o que assiste para encontrar uma experiência à parte; algo que seja mais seu do que partilhado com o filme porque foge ao fluxo que o filme inscreveria em sua consciência, criando uma experiência que mantém o espectador de fora do filme, ainda que com ele interaja. Esta interação não está (usualmente) de acordo com os ditames do filme – é antes um jogo solitário do espectador que recorta certas informações do filme e a partir delas desenvolve o que mais lhe pareceria

importante. Um esforço imaginativo quando a imagem recortada não é referente a um frame, mas a um dado significativo criado pelo espectador.

Apesar da divisão deste livro delimitar as diferenças entre análise e intuição, muito dificilmente o espectador conseguirá assistir um filme munido de apenas uma delas, ou mesmo de experimentar um filme somente a partir de apenas uma destas abordagens. Trata-se de uma relação entre ambas abordagens que se adaptam de acordo com o filme que o espectador assiste, que se adapta de acordo com seu estado de espírito presente. Desta distinção podemos ter claro que a análise favorece a imobilidade, enquanto a intuição favorece o fluxo, sendo concebível que o filme seja assistido em fluxo e posteriormente recortado em imobilidades para facilitação da imaginação tradutora.

Estariamos com isto afirmando que apenas por meio da inteligência é possível realizar a interpretação de um filme? Nosso estudo aponta para uma resposta negativa para esta pergunta, uma vez que não é somente por meio da inteligência que o espectador pode interpretar um filme; ou melhor, chegar a uma compreensão do que está sendo desenvolvido, até porque o caminho apontado pela filosofia de Bergson para uma experiência estética é por meio da intuição. O que acontece na abordagem analítica é que o espectador assiste ao filme buscando parâmetros externos para realizar sua interpretação, ou como Bergson em alguns momentos escreve a respeito da inteligência, a analítica busca uma tradução do que é apresentado. A intuição não depende do uso de símbolos para compreender o que é experimentado, antes abordando a coisa por ela mesma.

A intuição surge na filosofia de Bergson como meio mais eficaz de experimentar o fluxo da duração, servindo ao espectador de cinema como meio para mais profundamente experimentar o filme. Nesta abordagem, o espectador não busca a realização de tradução do que assiste fazendo com aquilo que lhe é apresentado se inscreva em sua consciência. É por meio da duração que o espectador se depara com as imagens de um filme e enxerga nela um caráter semelhante àquele de sua própria vida. A vivacidade da obra fílmica sentida pelo espectador é a comunhão de sua

duração com o fluxo fílmico; a vida vibra, pulsa, e também as imagens registradas pela câmera de cinema. Apesar de baseada numa ilusão, o filme consegue se mostrar próximo à vida do próprio espectador, uma vez que dura como o próprio espectador.

O que pode chamar atenção com relação à abordagem intuitiva do espectador é que a duração do filme não é muito diferente daquela que ele pode reconhecer em sua vida. Por isto queremos dizer que a duração fílmica mostra alguns detalhes não somente de uma metafísica da realidade – quando o cineasta busca ser o mais fiel possível à realidade extra fílmica, mesmo num recito ficcional – como também de uma metafísica da consciência: a duração do filme se mostra semelhante à duração do espectador, ou da consciência humana. O fluxo do filme passa por um encadeamento das emoções sugeridas pelo filme e que o espectador identifica como sendo do filme, afetando seu próprio subjetivo, o que não fica restrito às emoções.

Neste campo de identificações, quando espectador e filme partilham algo em comum, podemos notar algo surgindo: a identificação transforma-se em comunhão, a dualidade que pode ser apontada por meio da inteligência pura que separa filme de espectador é quebrada, e a duração do filme se inscreve no espectador atuante. Algo que é muito caro a Bergson ao escrever sobre a duração e sobre o método de chegar à duração, a intuição; as dualidades comuns à filosofia apontam sempre para a separação e a distinção entre matéria e espírito, enquanto por meio da filosofia da duração Bergson aponta para a derrubada desta dualidade. A duração aponta para um progresso entre matéria e espírito, entre corpo e consciência, que transcende o *eu*. A fronteira que separa espectador e filme já não existe mais por meio desta comunhão, há um progresso.

Toda experiência estética, seja ela tida com uma obra artística ou não, perpassa pelos mais diferentes graus experimentados pelo espectador que pode testemunhar ao retornar às suas próprias experiências (digamos com os filmes assistidos ao longo de sua vida) e dizer quais delas guarda com especial carinho. É por meio do que Bergson chama de Absoluto que

podemos trilhar um percurso teórico que nos leva às experiências mais profundas. Por um lado, o Absoluto pode ser compreendido como o encadeamento do movimento, a continuidade da duração; por outro, compreendendo este encadeamento, podemos interpretar que os dados do presente não ficam exclusivamente encerrados ao imediato, conectando-se ao passado. Aqui podemos compreender a “profundidade” da experiência: os dados do presente afundam-se e encontram lar no encadeamento de nossa vida, não fazendo sua morada apenas à superfície da consciência, mas sim penetrando a fundo em nossas memórias, casando-se com lembranças do passado.

A experiência de cinefilia encontra-se num ponto muito próximo a tudo isto que foi desenvolvido nas últimas linhas: é emoção que surge num aprofundamento da experiência tida pelo espectador com o filme, que não se encerra com a projeção. As memórias criadas ao longo da exibição continuam a existir, assim como se encadeiam ao todo das lembranças que passam a fazer parte. A diferença da cinefilia como emoção é se inscrever mais profundamente em meio ao encadeamento de lembranças, fazendo com que a experiência de assistir a um filme permaneça mesmo depois de findado o filme: a cinefilia compreendida como uma emoção abre espaço para estudar de maneira mais completa como a cinefilia se transforma também num estilo de vida, como uma busca por experimentar novamente esta emoção. O que foi desenvolvido ao longo deste estudo constitui brevíário metafísico para fundamentar nossa discussão numa filosofia mais ampla, compreendendo como é possível a experiência aprofundada do espectador com o filme (a comunhão e quebra da dualidade), e sua inscrição em sua vida.

Referências

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. Marcelo Perine, Giovanni Reale. 2ªed. São Paulo: Edições Loyola, 2005, 695p.

AUMONT, Jacques. L'objet cinématographique et la chose filmique. **Cinémas: revue d'études cinématographiques**, vol. 14, n° 1, 2003, 179-203p.

_____. **O cinema e a encenação**. Trad. Pedro Elói Duarte. 1ªed. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2008, 194p.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 1ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2014, 416p.

BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. In **Os pensadores: Henri Bergson, cartas conferências e outros escritos**. 1ªed. São Paulo: Abril Cultural, 1974, 17-45p.

_____. O pensamento e o movente, introdução. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. In **Os pensadores: Henri Bergson, cartas conferências e outros escritos**. 1ªed. São Paulo: Abril Cultural, 1974, 105-157p.

_____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Trad. João da Silva Gama. 1ªed. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 179.

_____. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A evolução criadora**. Trad. Bento Prado Neto. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 398p.

_____. **Duração e simultaneidade**. Trad. de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. A percepção da mudança. Trad. Bento Prado Neto. In **O pensamento e o movimento**. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 149-182.

_____. **A energia espiritual**. Trad. Rosemary Costhek Abílio. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009, 209p.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. 1ªed. Campinas: Papyrus, 2008, 352p.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, 180p.

CARROLL, Noel. **The philosophy of motion pictures**. 1ªed. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, 241p.

CHAPLIN, Charles. **Minha vida**. Tradução: Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior, Genolino Amado. 16ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 573p.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In **História do cinema mundial**, Fernando Mascarello (org.). 6ªed. Campinas: Papyrus, 2010, 17-52p.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. Sousa Dias. 1ªed. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2016, 327p.

DICKIE, George. The myth of the aesthetic attitude. **American Philosophical Quarterly**. Vol. 1, N° 1, 1964, 55-65.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time**: modernity, contingency and the archive. 1ªed. Cambridge: Harvard University Press, 2002, 288p.

EPSTEIN, Jean. **Écrits sur le cinéma** : tome I : 1921-1947. s/ed. Paris : Éditions Seghers, 1974, 436p.

GAUDREAUULT, André. **Du littéraire au filmeque**. s/ed. Paris : Armand Colin, 1999, 193p.

GOMPERZ, Theodor. **Os pensadores da Grécia**, tomo I: Filosofia Pré-Socrática. Trad. José Ignácio Coelho Mendes Neto. 1ªed. São Paulo: Ícone Editora, 2011, 440p.

GUYAU, Jean-Marie. **A gênese da ideia de tempo**. Trad. Regina Schopke, Mauro Baladi. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2010, 287p.

HEGEL, G. W. F. Preleções sobre a história da filosofia. In **Os pensadores**: Os pré-socráticos. Trad. Ernildo Stein. 1ªed. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 204-213p.

JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição: a questão estética em Bergson**. 1ªed. São Paulo: Associação Humanitas, 2005, 158p.

KENNY, Anthony. **Uma nova história da filosofia ocidental**, volume I: filosofia antiga. Trad. Carlos Alberto Bárbaro. s/ed. São Paulo: Edições Loyola, s/d, 395p.

JANKÉLÉVITCH. **Henri Bergson**. 4ªed. Paris: Quadriage, 2015, 299p.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. **Bergson, intuição e discurso filosófico**. 1ª ed. São Paulo: Loyola, 1994, 357p.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 2011, 303p.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. Trad. Luciano Loprete. 1ª/ed. São Paulo: É Realizações Editora, 2014, 288p.

MUNSTERBERG, Hugo. **The photoplay**. 1ªed. Nova York: D. Appleton and Company, 1916, 233p.

PLATÃO. Fédon. In **Os pensadores** (coleção). Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 1ªed. São Paulo: Abril Cultural, 1972, 61-132p.

PRADO JÚNIOR, Bento. **Erro, ilusão e loucura**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004, 280p.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. 1ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire. **De la littérature au cinéma**. s/ed. Paris : Librairie Armand Collin, 1970, p. 240.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema. In **O cinema e a invenção da vida moderna**. Org. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. Tradução: Regina Thompson. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 337-360p.

SCORSESE, Martin. **Standing up for cinema**. Disponível em: <http://www.the-tls.co.uk/articles/public/film-making-martin-scorsese/>, acessado em 02 de agosto de 2017, às 11:49.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson**. Trad. Mariana de Almeida Campos. 1ªed. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, 117.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1994, 296p.

WORMS, Frederic. **Bergson ou os dois sentidos da vida**. Trad. 1ªed. São Paulo: Editora UNIFESP, 2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 1ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, 151p.

Posfácio

A metafísica da cinefilia: uma leitura bergsoniana do cinema, de Yves São Paulo

Geovana da Paz Monteiro

Certamente já foi muito explorada a interpretação deleuziana do conceito de imagem formulado por Henri Bergson em *Matéria e memória* e sua relação com o cinema. Porém, Yves São Paulo, n'*A metafísica da cinefilia*, foge do óbvio e nos apresenta uma teoria genuinamente bergsoniana da cinefilia. Não se trata, portanto, de abordar apenas a questão do cinema como arte, mas de ir além e pensar a experiência da cinefilia como uma intuição que a arte, em sentido amplo, pode nos proporcionar. Neste aspecto estamos completamente inseridos na duração pura, no tempo real e conscientemente vivido.

Bergson dedicou sua vida à compreensão profunda, intuitiva do que seja a temporalidade, e nesse percurso dialogou com diversas áreas do saber e do fazer humano. De alguma maneira, o cinema e, mais propriamente, o cinematógrafo, aparecem-lhe como metáfora para uma visão equivocada, ou superficial, do que de fato seja a duração, isto é, o tempo. Aos olhos do filósofo francês, a duração não se pode fragmentar haja vista ser fluxo contínuo. Uma experiência interna, profunda, não mediada pela superficialidade da percepção concreta, revelaria de modo imediato seu movimento criador, seu eã.

O que Yves soube captar, e que o próprio Bergson deixou em aberto ao restringir-se ao modelo cinematográfico apenas como paradigma da criação ilusória do movente a partir do estático, é o poder que a sétima

arte comporta de nos inserir, nós, meros expectadores, em uma experiência profunda, se quisermos, intuitiva, da duração real. Decerto não escapou a Bergson o alcance intuitivo da experiência artística como um todo. Para ele, a arte, tanto quanto a filosofia e a mística, são frutos diretos de uma intuição. Mas o que São Paulo soube aqui muito bem apreender foi essa dimensão do cinema como arte que o próprio filósofo, mesmo suspeitando, não lhe pôde atribuir em sua época. Afinal, de todas as manifestações artísticas, talvez seja o cinema a que melhor consiga expressar a duração em seu fluxo, bem como a que mais facilmente possa nos inserir nesse ritmo contínuo de criação, impondo-nos também o próprio ato criativo, quando por vezes é capaz de nos inserir nas emoções as mais diversas e surpreendentes.

Não escapou também ao autor a compreensão analítica da obra fílmica como produto técnico de uma forma de arte altamente assimilada pela cultura. No texto de Yves é possível perceber o domínio da linguagem fílmica, assim como transparece em sua escrita sua própria cinefilia. Deste modo, tanto o leitor cinéfilo quanto o filósofo se identificarão com a narrativa aqui apresentada, seu estilo e aprofundamento conceitual, repleto de referências do que de melhor o cinema mundial pôde produzir.

A metafísica da cinefilia, de Yves São Paulo, traz assim uma grande contribuição para os estudos do pensamento do filósofo francês, Henri Bergson, no Brasil porque explora terreno ainda pouco aprofundado por aqui, qual seja, sua dimensão estética e, mais especificamente, um diálogo honesto do pensamento bergsoniano com a sétima arte a partir de seus próprios termos.

Amargosa, julho de 2020

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org