

PROMETEUS

FILOSOFIA EM REVISTA

VIVA VOX - DFL – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Ano 3 - no.6 Julho-Dezembro / 2010

O CINEMA E A *ESTÉTICA DO MOVIMENTO*: POR UMA REFLEXÃO FILOSÓFICA DA ARTE NA EXISTÊNCIA

Carlos Eduardo de Moura
Doutorando em Filosofia (UFSCar)

Resumo: Partindo-se de algumas considerações teóricas de Sartre e Deleuze sobre o cinema, pretende-se estabelecer algumas reflexões acerca da *estética do movimento*. Das análises sartreanas sobre o tema, será possível identificar os rudimentos de alguns conceitos filosóficos basilares de seu futuro existencialismo (contingência, temporalidade, inexistência de uma Natureza Humana, “totalidade”, Ego, engajamento, liberdade, processo de significação do Mundo, coletividade, ato criativo). O cinema (imagem, movimento, afecção, produção de símbolos, temporalidade) estabelecerá uma relação com o sujeito pelo processo de *abstração* da imagem cinematográfica, transformando-a em *idéia*. O foco final do artigo mostrará como Sartre e Deleuze, a partir da *vivência da subjetividade* (do espectador), perceberão a dimensão sociológica, moral e política do cinema, constituindo-o como instrumento de reflexão.

Palavras-Chaves: Cinema, Estética, Imagem-Movimento, Subjetividade, Política.

Resumen: A partir de algunas consideraciones teóricas de Sartre y Deleuze sobre el cine, se pretende establecer algunas reflexiones acerca de la *estética del movimiento*. En el análisis sartreanas sobre el tema, será posible identificar los rudimentos de algunos conceptos filosóficos basilares de su futuro existencialismo (contingencia, temporalidad, inexistencia de una Naturaleza Humana, "totalidad", Ego, compromiso, libertad, proceso de significación del Mundo, colectividad, acto creativo). El cine (imagen, movimiento, afección, producción de símbolos, temporalidad) establecerá una relación con el sujeto por el proceso de *abstracción* de la imagen cinematográfica, transformándola en *idea*. El foco final del artículo mostrará cómo Sartre y Deleuze, a partir de la *vivencia de la subjetividad* (del espectador), percibirán la dimensión sociológica, moral y política del cine, constituyéndolo como un instrumento de reflexión.

Palabras-Claves: Cine, Estética, Imagen-Movimiento, Subjetividad, Política.

1. Cinema e subjetividade: a arte e a existência na *estética do movimento*

Há um artigo de Sartre¹ que é uma bela reflexão sobre a arte, em que o autor percorre temas referentes à estética apoiado por um instrumental teórico profundamente filosófico. Mas cabe ressaltar que o leitor não encontrará nele uma dissertação do filósofo sobre *estética* e nem verá por ele adotada uma perspectiva conceitual de um determinado cineasta no transcorrer de seu artigo. O que ele pretende não é fazer uma análise da História do Cinema, mas escrever a partir do ponto de vista de um filósofo amante do cinema e, ao mesmo tempo, desejando reinstalá-lo na cultura dos jovens franceses. Cinéfilo, Sartre pretende legitimar culturalmente sua paixão por essa arte. Mas o que significaria, por assim dizer, falar desse tema de um ponto de vista sartreano?

Ora, sua finalidade é defender o cinema como a expressão da *arte bergsoniana*, da *arte do movimento* e não meramente como uma *arte mecânica*. Seu artigo pode ser compreendido como uma aproximação da reflexão em torno da *estética do cinema* com os rudimentos de um conceito fundamental que irá compor sua “futura” filosofia: a *contingência*.² Nesse sentido, ao analisar a estética do cinema como um movimento de duração estética (dotada de ritmo), Sartre será conduzido a perceber a existência de uma *consciência da duração*. Embora a beleza de uma obra possa ser o reflexo (ou a expressão) da *imobilidade* (a beleza de “*A Ponte Japonesa*” de Monet ou “*O Pensador*” de Rodin, por exemplo) ou da *mudança* (como a beleza poética de “*Ensaio de Orquestra*” de Fellini), para Sartre, o homem afeiçoa-se mais pela imobilidade e isso não somente em estética. O

¹ Segundo Contat e Rybalka (CONTAT; RYBALKA, 1990, p. 385), esse artigo de Sartre (1990, p. 388-404) poderia ter sido escrito em 1924 ou em 1925, como o resultado de um trabalho escolar ou de seu primeiro ano d’*École Normale* ou ainda motivado pelo projeto de escrever um artigo.

² Não é difícil perceber no jovem Sartre e na sua paixão pelo cinema os rudimentos daquilo que será um dos pilares de seu existencialismo: a contingência. É possível ver que ele “engaja uma atenção particular à linguagem cinematográfica e uma teoria da contingência da vida face à incontestável necessidade da arte”. (NOUDELIMANN et PHILIPPE, 2004, p. 89). A contingência é algo assustador para aquele que quer construir em torno de si um universo de idealidades, procurando definir o mundo (a arte, os conceitos, os valores, a cultura, a religião) pela *Idéia* (eterna, imutável, infinita), colocando no ser uma necessidade interior (uma *teleologia*, um agir visando realizar ou atualizar um fim desde sempre presente no homem). Mas o homem autêntico perceberá sua relação com o mundo (e com o outro) como uma experiência que tornará evidente a falsidade da segurança de uma *essência*, pois a realidade humana se construirá na *contingência*: o homem será angústia e absurdo. Para Sartre, não poderá haver um *a priori*, pois, na contingência, a “verdade” sobre o mundo se dará como mudança, como movimento, como criação e não como *atualização*, *emanação* ou mera *revelação*. O homem sartreano será aquele cuja “existência precede à essência” (SARTRE, 1996, p.26). Neste artigo de Sartre sobre o cinema (1990, p. 388-404) o leitor irá se deparar com conceitos centrais de uma filosofia que surgirá posteriormente. O que se vê aqui é o esboço de um futuro existencialismo sartreano, pois a primeira obra do autor será publicada apenas em 1936 (*L’imagination*).

indivíduo, em sua existência, está mais voltado a compreender o *imóvel*, pois lhe é mais fácil amar aquilo o que não muda.

Procura-se uma estabilidade no mundo, o homem quer evitar a *tensão*, ele quer sustentar-se pela descoberta (ou pela revelação) de Idéias imutáveis: ele quer a segurança de uma essência. Porém, para Sartre, o que há no mundo é absolutamente contrário a essa fascinação humana pela estabilidade: “para o presente, não há realidade senão na mudança.” (SARTRE, 1990, p. 338). Não seria esta – a mudança – a matéria prima da qual a estética se beneficia? Uma peça de teatro, por exemplo, por meio da divisão em atos, por uma determinada estrutura, pela montagem e pelos artifícios de cena, torna possível falar de uma *unidade* diante dessa diversidade de percepções. Pergunta Sartre: “Não há nenhum charme na fluidez do caleidoscópio?” (SARTRE, 1990, p. 389).

Com isso, pode-se compreender o cinema como *mobilidade estética*, uma mobilidade que incomoda e desconcerta na medida em que estabelece no observador uma ligação ativa entre passado-presente (conscientizando-o de uma percepção da temporalidade) e mergulha o sujeito na *tensão* entre a dimensão interna (subjetividade) e externa (mundo) que compõem sua existência. Essa mudança temporal tornada explícita pelo cinema *encanta* os sentidos, uma mudança que não é caótica, mas segue um ritmo e se constitui como uma ligação dinâmica com o movimento de suas diversas partes, ou melhor, como uma *ligação movente*.

É nesse aspecto que Sartre começa a estabelecer um paralelo entre Bergson e o cinema: “eu gostaria de fazer entender que um filme, com seu cortejo de sons, é uma consciência como a nossa” (SARTRE, 1990, p. 389). Sendo assim, ele entende que a essência do filme encontra-se na *mobilidade* e na *duração*, possibilitando-lhe ir além da compreensão do cinema como *arte mecânica*³, atribuindo-lhe toda uma concepção estética por meio da *arte do movimento*. Como a argumentação é apresentada do ponto de vista filosófico, Sartre apropria-se do conceito de duração em Bergson para sustentar sua tese. Grosso modo, a duração, do ponto de vista bergsoniano, é a sucessão dos estados de consciência quando o *Eu* se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores. Há

³ A organização rítmica das imagens permite a *transfiguração* do real, ou melhor, a recriação imaginária do mundo. O cinema possibilita ao sujeito *encantar* seus sentidos e perceber a importância da ação humana (criativa) e a interação do homem com o mundo. Para Bergson, por exemplo, a alma humana tem, de fato, uma potência criadora, uma faculdade de introduzir no mundo alguma coisa de indeterminado, de imprevisível e de absolutamente novo: o mundo não é um mero *mecanismo*. “O espírito é o poder de engrandecer continuamente o mundo, de engrandecê-lo moralmente” (BERGSON, 1972, p. 1204). Assim, o cinema não poderia ser considerado apenas como *arte mecânica*.

uma justaposição entre estados passados com o estado atual, organizados pela memória e, conseqüentemente, constituindo uma unidade (um conjunto).

A *duração* em Bergson, segundo Francotte⁴, dar-se-á em dois sentidos diferentes e complementares: o primeiro mostra estados qualitativos da consciência em que o objeto transforma o homem, lança-o em direção a um destino, às novidades imprevisíveis. Alguns conceitos jamais poderão passar despercebidos ou como meramente secundários, pois eles oferecem sentido e amplitude à *duração*. Ela é captada ao percorrer da obra bergsoniana como *memória, intuição, criação, evolução, élan, movimento, imprevisibilidade, continuidade, emoção*. Outro conceito bergsoniano que acompanha o de duração é o de *intuição*. Estes conceitos estão intimamente ligados de forma que a duração se apreende a partir da intuição, que se inscreve na primeira, tomando uma dimensão mais ampla.⁵ Pela intuição a memória pode captar uma multiplicidade de momentos da duração. “A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, contraído também em uma intuição única de momentos da duração” (BERGSON, 1959, p. 76).

Deste modo, a intuição é uma sucessão e não uma justaposição, ela é o prolongamento ininterrupto do passado em um presente, é, portanto, memória. O filme não seria algo diverso da concepção bergsoniana de *duração*, pois o próprio filme não é nada mais do que uma consciência, ou melhor, uma corrente (um fluxo) indivisível. O *todo*, que constitui um filme, é aquilo que confere uma unidade ao conjunto, é a possibilidade de comunicação entre as partes, de modo que haverá sempre um fio condutor que as interligará. O que deve ser ressaltado é que esse *todo* é sempre *aberto* por implicar constantemente em uma relação comunicante: a imagem mental produzida pelo espectador estará sempre em aberto.

Ora, será exatamente isso o que se observará na (futura) psicanálise existencial. Para Sartre, o homem será uma totalidade concreta dos fenômenos psíquicos e não uma mera somatória de vividos. Essa concepção do homem como totalidade somente será possível pela *contingência*. Deve-se compreendê-lo como uma totalidade (um absoluto) resultante de relações horizontais (cultura, sociedade, política) e nunca de relações verticais (do homem com “verdades” reveladas por Deus). Para o filósofo, não haverá essência humana ou um *a priori*, isto é, não haverá uma Natureza Humana (ou um modelo de homem) a ser seguida e nenhuma essência a ser atualizada. O *todo* será a *contingência do todo*, uma *totalidade*

⁴ Sobre estes diferentes sentidos da duração em Bergson, ver FRANCOTTE (2004, p. 15-18, p. 216-217).

⁵ É o que se vê em *Mélanges* quando Bergson trabalha a idéia da “*l'intuition de la durée*” (BERGSON, 1972, p.1148).

destotalizada - termo que aparecerá pela primeira vez em *L'être et le néant*, publicado em 1943 - pela possibilidade da negação (dos dados, das escolhas, das situações, nunca se configurando como eternas e imutáveis).⁶

Pode-se considerar o filme “como um rolo de imóveis lâminas” (SARTRE, 1990, p. 390), mas que não representam o filme, do mesmo modo que “a água do reservatório não é a água corrente” (SARTRE, 1990, p.390). Pela *estética do movimento*, o filme é apreendido como uma organização de estados e como *fuga* e *escoamento* incessantes desses estados (é o movimento, o fluxo, a constante sucessão de cenas). Essa *fugacidade* – e o *escoamento* desses estados - seria, para Sartre, “insaciável como nosso Eu [*Moi*]” (SARTRE, 1990, p.390). Porém, esse Eu (*Moi*) encontrará obstáculos em seu caminho e, para dar sustentação aos seus argumentos, o filósofo recorrerá a Bergson:

A idéia é uma apreensão do pensamento; ela nasce quando o pensamento, no lugar de continuar seu caminho, faz uma pausa em que reflete sobre si mesmo: assim como o calor surge na bala que encontra o obstáculo. (BERGSON, 1959a, p. 848).⁷

Há uma fluidez de imagens captadas pelo sujeito, mas que, pela própria estrutura do Eu (*Moi*), tende a realizar uma cessação desse movimento: “a corrente se solidifica em uma idéia.” (SARTRE, 1990, p. 390).⁸

O Eu (*Moi*) é o Ego como unidade dos estados e das qualidades que aparecem à consciência reflexiva. O “estado” jamais poderá ser substancializado na consciência e o sujeito nunca será visto como *coisa*, uma inércia ou um escravo de seu caráter. O psíquico não é uma substância, mas “é o objeto transcendente da consciência reflexiva” (SARTRE, 2003, p.54). O “Eu” pode existir como livre, pois o homem não é uma pedra, uma cadeira ou uma mesa. O Ego será a totalidade *infinita* dos estados e das ações e nunca se reduzirá a um estado ou a uma ação. O Ego é *atualização*, é o posicionar suas qualidades numa verdadeira criação contínua, é invenção e não revelação (é *movimento insaciável*). Ele está totalmente

⁶ O movimento é a expressão da condição humana, do ato de decidir em meio às incertezas, das escolhas entre uma infinidade de possíveis, da faticidade e da contingência do mundo. O homem deve assumir a coragem de reconhecer que sua ação é finita sobre objetos finitos e com abertura sobre o finito, aceitando que a base de seu ser encontra-se essencialmente em risco, consigo e em sua relação com os outros. O *todo* estará sempre *aberto*, o homem está condenado a perpetuamente inventar (verdades, normas, conceitos, valores, significados): ele está condenado à liberdade.

⁷ Esta citação foi utilizada pelo próprio Sartre (1990, p. 390).

⁸ Para o leitor que desejar entender melhor o processo envolvido na passagem de um estado transitivo (movimento) para um outro estado posterior - substancializado (estático) -, precisará recorrer a alguns conceitos de Sartre desenvolvidos apenas em 1937 (em *La transcendence de l'ego*) e em 1943 (em *L'être et le néant*). Por hora, o que será exposto a seguir é o suficiente para aquilo que se pretende fundamentar neste artigo.

comprometido com aquilo que produz, pois a ação (ou o estado) se volta sobre o ego para qualificá-lo. Não há barreiras ou limites que dissimule a consciência de si mesma, ela sempre perceberá a fatalidade de sua espontaneidade, ela sempre se angustiará: o homem desejará substancializar-se para fugir dessa angústia, sem jamais conseguir.

O “Eu” deverá ser compreendido como objeto constituído. Falar de uma totalidade do ser para a consciência é falar de seu próprio *nada de ser*, é compreender o homem enquanto totalidade nunca acabada. Sendo o Ego, juntamente com seus estados e suas ações, objetos da consciência⁹, a consciência não poderá ser mascarada de sua espontaneidade. Não haverá uma unidade ideal e imutável (de estados e de ações que constituam o *Ego*), nem uma totalidade que elimine a dimensão da angústia ao ser humano: sua liberdade lhe será inalienável. O sujeito encontra-se diante de um paradoxo: o “Eu”, ao mesmo tempo em que procura fundamento (substancializar-se), deseja-se livre. A consciência jamais será *determinada* pelo instante precedente, ela é *livre relação* com seus estados. Sartre não poderá admitir uma ação mecânica do meio ou da *psique* sobre o sujeito, isso porque o homem não poderá justificar suas ações por meio de esquemas causal-deterministas: a liberdade será o fundamento da condição humana. Do mesmo modo, essa liberdade será o fundamento da relação (criativa) do espectador com a imagem-movimento no cinema.

2. A “estética do cinema” como *relação*: a *significação* do mundo e a liberdade do ato criativo

O fundamental para Sartre é mostrar que a relação do sujeito com o seu futuro jamais será estática e muito menos dada e, na construção da subjetividade, não haverá lugar para uma *ἔξις* (um *caráter*, uma natureza humana). Aquilo o que o indivíduo reflete sobre si projetando-o no futuro – tentando garantir a substancialidade de sua vivência psíquica presente -, será um malogro: “o conjunto psíquico organizado com seu futuro permanece sempre *provável*”¹⁰(SARTRE, 2001, p. 199). O homem jamais poderá coincidir consigo mesmo, jamais existirá à maneira das coisas. O sujeito não é aqui um ser diminuído, menosprezado, mas um ser *provocado* e solicitado pelo mundo, pelo seu engajamento. No entanto, é preciso reconhecer que a tentação ao absoluto permanece provocando o homem como tentativa de fugir do mundo: é mais fácil ele aceitar-se como criatura (como substância, como

⁹ Sobre este tema, ver SARTRE (2003, p. 77).

¹⁰ Não poderia ser de outra forma, pois o sujeito, segundo Sartre, é sempre uma *totalidade destotalizada*.

estabilidade) do que como criador (como movimento, como pura gratuidade e pura faticidade). A *imagem* que o sujeito produz de si mesmo pode levá-lo à crença de um *absoluto* e essa estrutura, como o próprio Sartre procura demonstrar no artigo, manter-se-á no cinema - compreendido como a *arte do movimento*.

Pelo cinema, as músicas, os atores, as imagens, as luzes, os gestos precisos, penetram no sujeito como a idéia na consciência (motivada e produzida pelo “Eu”). O observador fascina-se diante desse espetáculo produzido pelas mãos do escritor, ele se “escraviza” diante daquelas imagens projetadas na tela, elas adquirem o caráter de *idéias*, tornam-se *Ser*: “nós não podemos mais fazer contra-sensos, isto é, opor nosso Eu [*Moi*] às ações de fora, o cineasta nos conduz onde ele quer pela mão” (SARTRE, 1990. p. 391). Do mesmo modo, Deleuze compreende o cinema como auto-movimento ou movimento automático que o possibilita falar de uma *estética do movimento* como um dado da imagem, ou seja, com o movimento, a imagem torna-se autônoma, ela deixa de ser *abstração* e confunde-se com a realidade: o movimento passa a “*produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso cerebral*” (DELEUZE, 2007, p. 188; grifo do autor).

Para Deleuze é esse *choque* que o cinema provoca no espectador que desperta o “pensador” que há em cada um. A imagem movimento é uma potência capaz de provocar no sujeito a capacidade de pensar, uma capacidade potencializada por esse choque que o desperta enquanto ser subjetivo e coletivo: o cinema é “a arte das massas” (DELEUZE, 2007, p. 190). Essa fascinação do observador diante do espetáculo produzido pelo cineasta não deve ser compreendida apenas como fenômeno individual, é preciso também perceber o cinema como potencialidade de influenciar agrupamentos humanos. A *estética do movimento* não se efetiva no plano de um “Mundo das Idéias”, mas concretiza-se nas relações humanas. Observa-se que a *abstração* de um filme realizada pelo observador (pertencente a um contexto específico, a uma cultura, país ou sociedade), ao ser internalizada (subjetivada), “recebe uma tez nova, um novo princípio de individuação” (SARTRE, 1990, p. 393). Neste sentido, Sartre também pretende mostrar que “o cinema anima e colore o discurso, ele renova os símbolos, enobrece as metáforas” (SARTRE, 1990, p. 394). Há aqui um *simbolismo cotidiano* que é constantemente *(re)significado* pela dimensão ativa do observador (que está diante de uma pluralidade de observadores): observar o filme transforma-se em ato criativo.¹¹

¹¹ É claro que também há o cinema que reproduz as contradições existentes em outras artes, isto é, àquelas voltadas às finalidades comerciais que nada – ou muito pouco – acrescentam no espectador.

O cinema é uma arte *antropomórfica* e sua simbologia (como na cena final - da demolição - do filme “*Ensaio de Orquestra*” de Fellini) permanece um quadro *vazio* que é preenchido pelo espectador. O *signo* – que tem como matéria prima a cena, o objeto, a iluminação, o foco, o cenário, o ritmo, a disposição dos personagens, o artifício da posição da câmera - recebe seu devido valor de expressão pela consciência daquele que se afeta diante de toda essa *estética do movimento*. O enquadramento de uma câmera compreende tudo aquilo que está presente na imagem (cenários, personagens, acessórios) que, segundo Deleuze, constituem um sistema informativo. O enquadramento tem função de registrar informações sonoras e visuais, uma espécie de *pedagogia da imagem*, isto é, “uma construção dinâmica em ação, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos personagens e dos objetos que o preenchem” (DELEUZE, 1985, p. 23).

O cinema, portanto, se impõe ao sujeito como símbolo (aberto e não fechado), exige-lhe uma postura: o espectador não se reduz a um observador passivo e escravo desalmado nas mãos de seu senhor (do cineasta). É possível conscientizar-se de que “somos nós que temos a alegria de descobrir o símbolo, força misteriosa das coisas e do cinema” (SARTRE, 1990, p. 394). Sartre coloca o espectador como artista, como construtor do símbolo, não apenas para si, mas para toda uma comunidade: conceituar, valorizar, negar, afirmar, nomear é, ao mesmo tempo, generalizar (universalizar).¹²

O símbolo é elaborado a partir da construção de uma “temporalidade”, pela sucessão de imagens que constituem um determinado *ritmo*. Tudo adquire diferente sentido e significado no filme (nada é estático) e a natureza assume, diante do espectador, uma nova categoria: o mar que se vê não é meramente um componente da natureza, mas “é um verdadeiro mar que separa os amantes” (SARTRE, 1990, p. 397). O cineasta não se limita a

¹² Sartre não abandonará a idéia do sujeito (livre) como construtor de símbolos, a imagem do homem interiorizando e *reexternalizando* conceitos, normas e valores permanecerá em sua filosofia. Para ele, é o sujeito que faz a História (objetiva e subjetiva). Esse homem se caracterizará pelo ato de criar a si e ao mundo livremente, uma criação que se dará através de significações, símbolos e idéias, numa ação concreta com o outro e em situação. O homem é o ser que, pela abstração, pela imaginação e por meio de idéias, tem de dar um sentido a si mesmo e ao mundo e um sentido que se volta para si. Não dá para escapar dessa profunda responsabilidade à que o homem está condenado, isto é, oferecer e atribuir significados às coisas sensíveis. O homem é um ser *significante*, criador de signos. O valor, portanto, é algo que só pertence ao homem, só entra no mundo pela consciência humana. E se o homem existe no mundo com outros homens, ele não está só nessa tarefa de *significação* e *valoração* do mundo. Ele não pode fugir do dever ontológico de dar sentido ao ser, um sentido que se realizará na ação humana como resultante de uma liberdade diante de outras liberdades. O homem se relaciona com o objeto, com o mundo numa relação permeada por estruturas práticas de uma humanidade *engajada* dentro de uma rede de significações que não existe *a priori* na consciência: o sentido e o significado do mundo vêm pelo homem ao mesmo tempo em que ambos o condicionam. Enfim, doar sentido à coisa é manter ou fazer surgir uma relação nova, pois o homem é criador e inventor dentro de uma pluralidade de consciências. Ao afirmar que *temos a alegria de descobrir o símbolo* - e isso enquanto tarefa “universalizante” -, Sartre oferece ao leitor os primeiros passos de uma filosofia que encontrará seu ponto máximo em *L'êtré et le néant*.

reproduzir a realidade, ao contrário, ele constantemente a abstrai para a realização de seu projeto. Sendo ele sempre dirigido aos homens, o cinema recoloca o humano no centro de suas preocupações. Diz Sartre: “O cinema restitui a antiga e poética crença à antropocentria [*anthropocentrie*], única fonte de arte” (SARTRE, 1990, p. 397). Assim, a relação do sujeito com o cinema é absolutamente dinâmica (é movimento, fluidez, ato criativo), do mesmo modo que o *mundo* deve ser visto como *criação* humana. A natureza é trabalhada (modificada, formada, transformada) pelos homens, ao mesmo tempo em que ela os transforma a seu modo: o homem é recolocado no centro do universo.¹³

Experienciar essa *estética do movimento* no cinema mergulha o sujeito na mais pura subjetividade: o mundo objetivo só é compreendido por meio da *representação*. Apenas há compreensão daquilo que se vê a partir do conhecimento abstrato que o espectador constrói sobre o filme. É assim que a observação transforma-se em idéia e a percepção (a captação da luz pelo globo ocular e dos sons pelos tímpanos) é transcendida: os sentidos possibilitam realizar a experiência estética. Diz-nos Sartre: “de repente os julgamentos se transformam, prolongam-se imensamente, os contornos, por toda parte, formam algumas manchas de luz, é

¹³ “Enfim, idealista discreto, o filme nos dá a *sensação do Conjunto*” (SARTRE, 1990, p.397). Mais uma vez é possível visualizar aqui as bases de uma filosofia sartreana posterior. O homem, para Sartre, se realiza no mundo pela criação de um mundo absolutamente humano (não há mais verdades divinamente reveladas, eternas e imutáveis) e ele não pode tornar-se *inessencial* diante desse mundo que o cerca (cultura, sociedade, normas, valores, sentidos, significados, conceitos, símbolos, família, posição geográfica): a liberdade humana jamais poderá ser suprimida. O problema para Sartre é quando uma pessoa considera-se *inessencial* (secundária, inferior, passiva) em relação às estruturas objetivas do mundo. Escolher é adotar um possível dentre uma infinidade de possíveis de maneira que as significações do mundo apareçam como correlatos dessa opção, mas jamais de forma determinativa. O homem sartreano é *negatividade concreta* e pura potência de ser sempre outra coisa daquilo que se é, de ser pura indeterminação e total disponibilidade no ato de engajar-se no mundo. A escolha é sempre *inessencial* (provisória) diante do homem considerado *essencial* (de uma liberdade colocada em primeiro plano). Doar sentido à coisa é manter ou fazer surgir uma relação nova, pois o homem é criador e inventor. Com isso, Sartre quer colocar a *inessencialidade* do Universo diante da essencialidade das relações entre as consciências, ele quer “afirmar o homem como essencial.” (SARTRE, 1983, p. 382). Oferecer sentido ao mundo é fazer existir o mundo para o outro também, é conferir ao mundo um sentido humano (humanizar o mundo), é estabelecer uma reciprocidade de reconhecimento ao tratar o outro em liberdade diante do ato criativo. Ora, reconhecer que o sujeito não é o centro do universo é perceber que “*eu não sou mais o mestre da situação*” (SARTRE, 2001, p. 304) e “a aparição, entre os objetos de *meu* universo, de um elemento de desintegração desse universo” (SARTRE, 2001, p. 294) é o que Sartre chama de “a aparição de *um* homem em meu universo.” (SARTRE, 2001, p. 294). Na medida em que ele estabelece o reconhecimento do outro por meio da relação *interhumana* na construção do sentido e do significado do mundo, ele rompe com qualquer postura narcisista de uma possível fascinação do mundo. O homem deve afirmar sua *negatividade* (incompletude, gratuidade, ignorância) e seu poder criador. Ele é liberdade que se reconhece pela destruição criadora do mundo. Do mesmo modo que a natureza “cria” o homem e por ela é “criado”, a História – conceito que será amplamente trabalhado posteriormente por Sartre - torna-se histórica enquanto ocasião passiva e ativa, sendo perpetuamente um jogo entre aquilo que vem “de fora” (o sujeito encontra-se dentro de um contexto desde já pronto, como normas, leis, valores) e “de dentro” (este contexto se torna objeto de reflexão na consciência do indivíduo). A História, como a natureza, é tão objetiva quanto subjetiva, ela é resultado da relação do homem no mundo concreto e do homem na dimensão dos valores, símbolos, significados e conceitos: o homem *faz* a História ao mesmo tempo em que é *feito* por ela. “O homem se cria por intermédio de sua ação sobre o mundo.” (SARTRE, 1983, p. 129).

um quadro de alucinação” (SARTRE, 1990, p. 398). O filme “afeta” profundamente o sujeito, o alucina, o perturba; ele vivencia uma experiência sem jamais perder a consciência de ser um *espectador*. Este é um ser concreto que conhece por abstração e entrega-se ao filme mantendo-se distante dele.¹⁴ Construir uma imagem é “descobrir a potência descritiva das cores e dos sons, na medida em que substituem, suprimem e recriam o próprio objeto” (DELEUZE, 2007, p. 38). A imagem cinematográfica é imagem-movimento e um movimento que se realizará numa duração concreta.

A cena observada pelo sujeito apresenta situações fictícias, não são vividas “verdadeiramente” pelo sujeito (ele é um espectador). Mas isso não quer dizer que ele não seja *afetado* pelo filme, ao contrário, cria-se um vínculo sensorial com os objetos que compõem a cena – que constituem uma determinada situação. O observador entra em contato com o “objeto” que lhe é passado (uma determinada cena, por exemplo) ao abstraí-lo. É nesse momento que a cena lhe desperta uma determinada emoção (ou uma determinada afetividade): “é através desse vínculo interno entre o objeto e a emoção que se dará o encadeamento exterior entre a situação fictícia e a ação simulada” (DELEUZE, 1985, p. 198). Segundo Deleuze, a ação, a percepção e a afecção devem ser enquadradas em um tecido de relações que constituem a imagem mental.

¹⁴ Apenas é possível falar de existência humana em Sartre a partir de conceitos, teorias e crenças que têm como base a contingência radical da existência como tal: o único ser cuja existência coincidiria plenamente com sua essência é Deus. A linguagem, as teorias, os conceitos e as crenças são as referências humanas de relação com o mundo, é a maneira como o homem compreende o mundo, de como ele se conduz nesse mundo e o interpreta. A História, nos dirá Sartre, é *representação*, ela mesma é um fator histórico, “ela é isso e mais a ação de representação que eles têm dela.” (SARTRE, 1983, p. 27). A linguagem, por exemplo, desvenda o mundo e engaja o indivíduo em um determinado contexto (social, histórico, econômico, religioso, político); é o que se poderia chamar de historicidade dos significados. O que seria o futuro senão uma representação? Essa abstração (ou representação) do mundo expressa o esforço do existencialismo em colocar o homem no domínio do que ele é (“antropocentria”) e lhe conferir a total responsabilidade de sua existência (e a do outro) e da compreensão do que se entende por Homem. “Quando eu afirmo ‘o livro está sobre a mesa’, é bem entendido que o *ser* não vem de mim. Senão isso seria uma *imaginação*. Entretanto, não se trata mais de uma simples intuição negativa (eu não sou esse livro). Eu retomo, ao meu modo, o ser considerado, isso quer dizer que eu o considero como falta de fundamento. Eu lhe dou então o fundamento de ser retomado e criado por mim. De uma só vez, tornando-se meu, ele me representa simbolicamente como um eu que o funda. Ele me empresta seu ser e eu lhe empresto minha liberdade.” (SARTRE, 1983, p. 166). O espectador não é o filme que ele vê (ele é *relação*) e é claro que há um filme sendo projetado diante dele, isto é, a projeção das imagens na tela não são apenas fruto de sua imaginação, mas são *pura falta de fundamento* que serão penetradas, por todos os lados, por sua liberdade criativa. O sujeito *afirmará* algo sobre o filme através de sua liberdade e uma afirmação que será colocada “em perigo” perante outras consciências: ele não está só ao significar o mundo. Para Sartre, é a imaginação que permite ao sujeito uma fuga constante (ou um constante distanciar-se do real) que caracteriza sua liberdade diante do objeto visado. Portanto, “ser o filme ao modo de não sê-lo” permite ao indivíduo descobrir a existência como contingência, um *fazer existir o presente*, não como necessidade (ou determinismo), mas como pura gratuidade. Esse distanciamento é a relação concreta de sua capacidade *produtora* na criação de valores, significados e sentidos. “A relação em bruto da *distância* aos objetos jamais pode deixar-se captar à parte das significações e dos símbolos que são a nossa maneira mesma de constituí-la.” (SARTRE, 2001, p. 539). Sartre quer nos mostrar que o homem é o ser que, pela abstração, pela imaginação e por meio de idéias, tem de dar um sentido às coisas, um sentido que se volta para si mesmo e se realiza concretamente.

Portanto, o desenvolvimento técnico do cinema será o responsável por lançar o homem em experiências totalmente novas, colocando-o diante de uma tecnologia que estará cada vez mais capacitada de produzir ilusões: é o que Sartre chamará de “o charme do irreal” (SARTRE, 1990, p. 398), o “domínio do abstrato” (SARTRE, 1990, p. 398) ou “a estética das sensações lunimosas” (SARTRE, 1990, p. 399) – que não é estática, mas puro movimento. O espectador sofre as variações da luz e é aqui que se pode encontrar o valor de expressão do cinema. As nuances de claridade e música (pela percepção e abstração da luz e do som) configuram-se como a matéria-prima da estética do cinema e do seu potencial de produzir emoções. Essa “produção” de emoções e a relação que se estabelece entre o cinema e o espectador não são atemporais ou a-históricas e isso fica evidente no momento em que Sartre (1990, p. 403) articula a análise do cinema com a sociologia.

O cinema também representa um contexto histórico, ele é o *signal* de uma época e, além de função estética, constitui-se como “arte moralizadora” (SARTRE, 1990, p. 403) – uma arte direcionada a todos. A dimensão sociológica do cinema é sustentada por uma *estética do movimento* que visa à criação (formação) de vidas humanas: o cinema não é *contemplação* do belo. Nesse aspecto, “Cinema e moral estão ligados” (SARTRE, 1990, p. 404). As *potencialidades do cinema* também revelam (provocam) as *potencialidades humanas*. O filme não é *neutro*, não é criado apenas enquanto “arte pela arte”; os cenários, as luzes, os focos, os personagens, designam uma moral previamente estabelecida. Porém, jamais a consciência se desengaja de sua livre criação diante daquilo o que lhe é “imposto” como (aparentemente) acabado, pronto e finalizado: o espectador está (livremente) condenado a manter ou a aniquilar essa moralidade.¹⁵

¹⁵ O cinema, nas condições de arte industrial, pode colocar em risco seus objetivos e suas capacidades essenciais. Ele pode morrer, como diz Deleuze, quando cai na “mediocridade quantitativa” (DELEUZE, 2007, p. 199). A arte cinematográfica pode *mover* as massas com uma finalidade meramente propagandística e manipuladora – como a promoção do fascismo de Hitler durante a Segunda Guerra. A *estética do movimento* poderia realizar-se como instrumento de alienação entre as massas ao instalar-lhes uma ideologia da *potência do falso*: “o pensamento sofre uma estranha petrificação, que é como que sua impotência de funcionar, de ser, como que ser despossuído de si mesmo e do mundo.” (DELEUZE, 2007, p. 205). A finalidade dessa instauração do “falso” é estabelecer no sujeito (e na massa) a constante ruptura do vínculo com o mundo real, concreto e situado historicamente, isto é, desumanizar o mundo, descentralizar o homem de sua potência criadora (contrário da posição *antropocêntrica* sartreana): ele agora *contempla* o Mundo (criado pelo Estado, pela Política, por uma Ideologia, por Deus). “É o vínculo do homem com o mundo que se rompeu.” (DELEUZE, 2007, p. 207). É aqui que o *cinema da mediocridade quantitativa* entra como o herói que restabelecerá esse vínculo, um círculo vicioso que sustentará – como diria Nietzsche – uma “moral dos fracos”. Mas a perpetuação desse pensamento que desvincula o sujeito de uma produção do saber e da ação é inseparável da *escolha*. Romper com esse “círculo vicioso” é conscientizar o sujeito de sua responsabilidade em decidir (ou não) manter um modo de existência que perpetue esse *círculo*. É nesse aspecto que Deleuze recorre a Kierkegaard: “a escolha, repousando entre a escolha e a não-escolha (e todas as suas variantes), nos remete a uma relação absoluta com o fora, para além da consciência psicológica íntima, mas também para além do mundo exterior relativo, e é a única capaz de

3. Imagem-movimento e afecção: a dimensão do cinema enquanto relação *homem-mundo*

O filme tem um efeito sobre o sujeito, ele o faz pensar, ele é atingido pelo movimento das imagens e é afetado por uma temporalidade que lhe provoca e desperta sua capacidade reflexiva: o filme lhe afeta e ele pensa sobre esta afecção. O espectador vai além da sensação fisiológica (ver, ouvir) e passa a *pensar*; a “imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo” (DELEUZE, 2007, p. 192). Mas o cinema não afeta apenas sua dimensão racional, há um outro momento, aquele que vai do conceito ao afeto. Como diz Deleuze, é um movimento que dá ao processo intelectual sua *plenitude emocional*, sua *paixão*: são dois momentos inseparáveis e sem, necessariamente, uma ordem lógica. O *choque sensorial* conduz o indivíduo de uma simples captação das imagens ao pensamento consciente e ao choque afetivo. É através de ambos que o espectador produz um *saber*, uma imagem que se soma ao conceito (dois momentos possíveis pela *estética do movimento*).

Do mesmo modo que Sartre, o cinema, para Deleuze, tem a capacidade de expressar a relação do homem com o mundo, ou melhor, de “mostrar a reação do homem sobre a Natureza, ou a exteriorização do homem” (DELEUZE, 2007, p. 196). Ao *significar* o mundo (ao construir conceitualmente o mundo, significa-lo e traduzi-lo por meio de valores) o homem percebe-se como sujeito coletivo e, com a Natureza, estabelece uma relação objetiva (humana): a Natureza, o Mundo, são “humanizados”. Indivíduo e massa constituem uma

nos restituir tanto o mundo quanto o eu.” (DELEUZE, 2007, p. 214). Escolher um sentido, um significado e um valor ao filme é escolher o mesmo em relação ao mundo. “A questão não é mais: o cinema nos dá a ilusão do mundo? Mas: como o cinema nos restitui a crença no mundo?” (DELEUZE, 2007, p. 219). No instante em que alguém existe, ele já é, e não pode deixar de ser alguém envolvido entre *escolhas*: o homem está condenado à liberdade. Individual e coletivo comunicam-se entre si. Para Sartre, existir é estar no mundo, é viver suas escolhas e transcendê-las: eis o paradoxo que é a base da Liberdade. O homem não apenas escolhe aquilo que lhe é, desde já, dado, mas reflete (ou deveria refletir) sobre *si-mesmo* e se interrogar sobre sua natureza constitutiva, discernindo suas leis e seus imperativos e podendo reconhecer os fins que lhe são dados (pela sociedade, pela cultura, pelo outro) como seus próprios fins. Ele não é um puro conceito abstrato de criação, mas é um puro nada e escolha que age sobre si mesmo pelo intermédio do mundo. Assim, “cada indivíduo não está fechado em sua operação e nela não tem uma natureza originária em que ele encontraria o conteúdo e o fim daquilo que ele deve realizar. Em realidade, a escolha é escolha de criar para além do mundo em estado que não é ainda, que não é uma projeção, e que é, ao mesmo tempo, *eu mesmo*.” (SARTRE, 1983, p. 134). O sujeito se descobre sobre o mundo criado ou a criar. O objeto criado (leis, normas, valores) reflete não apenas um eu particular, mas um conjunto de pessoas que contribuíram para a unidade de seu ser. O objeto lhe remete a um *Nós* concreto em que seu *Eu* se ordena e se perde da mesma forma que no olhar do outro ele deve se perder para se reencontrar. O filme tem um efeito sobre o sujeito e, do mesmo modo que o mundo lhe exige uma postura responsável diante de sua significação, o sujeito não pode esquivar-se de sua responsabilidade em decidir.

unidade (mas não uma unidade abstrata das massas) que se constrói historicamente. O cinema, nos diz claramente Sartre, nos dá essa sensação de conjunto, de unidade e é nesse sentido que o cinema é essencialmente *antropocêntrico*. A natureza deixa de ser simples natureza e passa a ser “idealizada”, a existir em relação a um fim que é posto pelo homem: “o Oceano não é mais o Oceano, é obstáculo entre Héro e Léandre” (SARTRE, 1990, p. 397).

A natureza é moldada pelo homem que lhe dá um significado, um sentido e um valor. O cinema é uma “metáfora” dessa relação homem-mundo, pois a organização das imagens permite ao homem transcender o real e recriar uma imagem do mundo, atribuindo-lhe valor e sentido pela abstração que se faz dele. Apenas é possível *imaginar* quando o homem escapa do mundo, quando se distancia dele (aquilo o que se poderia chamar de *recuo nadificador*): somente uma consciência livre é capaz de produzir “objetos irreais” (abstratos). Para Sartre, é na relação consciência-mundo que surge o valor enquanto uma das estruturas imediatas da consciência: é pelo homem que o valor vem ao mundo. Diante da consciência o objeto torna-se *presença na ausência* sob o fundo da *nadificação* do mundo, ele é sempre dado como um correlativo do desejo. É o desejo que faz surgir o objeto como um ser para além do ser e é nesse aspecto que se deve entender a imaginação como o “momento da recuperação e da subjetividade” (SARTRE, 1983, p. 565): ao significar o mundo, o homem recupera-se a si mesmo pelo ato criativo.¹⁶

Ora, se a tarefa de *significação* do mundo não se realiza por um sujeito isolado de outras consciências – a necessidade da diversidade de consciências é condição de sua realização -, é preciso compreender a dimensão política do cinema enquanto a *arte das massas*. Havendo a pluralidade de consciências e o desejo do homem por um “mundo aberto” (SARTRE, 1983, p. 99), o apelo ao outro exige o “reconhecimento da diversidade” (SARTRE, 1983, p. 279) e do “risco” (SARTRE, 1983, p. 294). É possível, portanto, falar do prazer de uma experiência cinematográfica estética e política que é proporcionada ao sujeito: é deste modo que haverá um incessante apelo à liberdade do espectador. A finalidade do filme

¹⁶ A imaginação é a liberdade para Sartre. O objeto é presença na ausência sob o fundo da *nadificação* do mundo, ele é sempre dado como um correlativo noemático do desejo. É o desejo que faz surgir o objeto como um ser para além do ser. A “imaginação é [...] o momento da recuperação e da subjetividade” (SARTRE, 1983, p. 565). O objeto em imagem é objeto isolado do mundo e presente à subjetividade enquanto tal. A imaginação é o momento da “colocação em questão”, será o desejo que se conceberá e se colocará como produtor de uma presença-ausência, como produtor de significados e valores. É assim que a criação nasce da produção pelo parasi (consciência) dos imaginários. Para Claude Poulette, a afirmação sartreana, em *L'Imaginaire*, de que a imagem é o produto de uma atividade consciente derivada de uma vontade criadora, significa perceber que “A criação continuada de consciências imaginantes permite retomar a questão da essência da consciência: espontaneidade capaz de conservar o real à distância, a consciência não sustenta suas imagens senão dela mesma.” (POULETTE, 2001, p.125). Desse modo, a consciência é constituinte, isolante e *nadificante*.

não é mergulhar o indivíduo em uma experiência alucinatória e distanciá-lo do mundo concreto. O cinema, para Sartre, não escaparia das tarefas de um “imperativo do engajamento”, ao contrário, “ele confiaria a essa ‘arte das massas’ um papel fundamental de testemunho na luta contra a resignação” (NOUDEMANN et PHILIPPE, 2004, p. 90).

Para que haja uma dimensão política do cinema, segundo Deleuze (2007, p. 259), é necessário que a arte cinematográfica contribua para a “*invenção* de um povo” e não para a formação de uma *arte das massas* como sinônimo de assujeitamento. Para ele, ainda,

O diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador. (DELEUZE, 2007, p. 264).

O cinema do *choque*, do *soco*, poderia levar o espectador além das afecções fisiológicas e *lhe forçar o pensamento a pensar* e a perceber a impossibilidade de se viver sob a dominação, a sujeição ou a alienação. O que se quer é revelar o falso equilíbrio da ordem pré-estabelecida, a aparente harmonia institucional (normas, valores, conceitos, verdades) na qual o sujeito encontra-se mergulhado. O indivíduo não pode reduzir-se à inércia diante de um *sistema* (econômico, político, social, religioso, filosófico, cultural): o homem é, simultaneamente, produto e produtor do sistema. A arte o impulsionará à ação e não a uma experiência estética meramente contemplativa, estática: arte não é ópio.

4. Considerações finais

O cinema consiste em movimentos, processos de pensamento e de signos pré-significantes, exigindo, por sua própria natureza, um ponto de vista do espectador. Ele é dotado de virtudes *psicomecânicas*, isto é, um sistema de imagens e signos que “afetam” profundamente o espectador. Como quer Deleuze, é a maneira pela qual o sujeito é colocado em um universo estético que *lhe provoca o pensamento*, ou melhor, faz o pensamento pensar e pensar a si mesmo: é a possibilidade de colocar o mundo entre parêntesis. Mas, sendo uma arte essencialmente humana, traz consigo as contradições de toda e qualquer expressão artística: a arte subsumida pelo mercado. Não podemos nos esquecer do perigo que pode instaurar-se no interior do cinema, ou melhor, um cinema como expressão de um *movimento automático*, uma arte da reprodução com a finalidade de automatizar as massas e instaurar a

docilidade e a obediência à norma, ao Estado ou à Política para a manutenção e sustentação do poder: a massa se transforma num *sujeito assujeitado*. Sendo assim, uma nova questão se impõe: como entender (identificar e combater) uma evolução tecnológica e social que vise à formação (e à produção em série) de seres *autômatos*? Bem, talvez a resposta encontra-se no próprio cinema...

Referências Bibliográficas:

BERGSON, Henri. Matière et Mémoire. In: BERGSON, Henri. *Oeuvres*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

_____. L'Énergie spirituelle. In: BERGSON, Henri. *Oeuvres*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959a.

_____. *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Cinema: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FRANCOTTE, Sylvain. *Bergson: Durée et morale*. Paris: Bruylant-Academia, 2004.

NOUDELMAAN, François et PHILIPPE, Gilles (Sous la direction de). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2004.

POULETTE, Claude. *Sartre ou les Aventures du Sujet: Essai sur les paradoxes de l'identité dans l'œuvre philosophique du premier Sartre*. Paris: L'Harmattan, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*. Paris: Éditions Gallimard, 1983.

_____. Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international. In: CONTAT, M e RYBALKKA, M. *Écrits de jeunesse* (édition établie par). Paris: Gallimard, 1990.

_____. *L'existencialisme est un humanisme*. Présentation et notes par Arlette Elkaïm-Sartre. France: Folio/Essais (Gallimard), 1996.

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

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