



Universidade da Beira Interior

Artes e Letras

**Cinema e Filosofia:
Da logopatia à *askhesis* filosófica**

Joana Cardoso

Dissertação apresentada para a obtenção do Grau de Mestre em

Ensino de Filosofia no Ensino Secundário

(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor José Maria Silva Rosa

Covilhã, Junho de 2011

Aos meus pais que são a âncora deste mar imenso. À irmã sempre presente ali e acolá...E ao namorado e amigo Pedro. Deixo, também, um agradecimento não menos sentido ao Professor Doutor José Rosa pelas suas palavras orientadoras e pela disponibilidade sem fim.

Resumo:

O presente trabalho tem como tema a relação do cinema com a filosofia. Nele pretende-se defender a tese de que o filme, ao imitar uma acção real possível está mais capacitado do que um texto tradicional para induzir nos alunos um certo estado de consciência. Para uma visão mais completa daquilo que se irá debater, começaremos por estudar o conceito imagem desde a sua origem até à sua actual apoteose. Será no segundo momento do nosso trabalho que defenderemos a importância de um elemento afectivo no acesso filosófico ao mundo, uma vez que existem certas dimensões da realidade que necessitam de ser apresentadas sensivelmente através de uma compreensão "logopática", racional e afectiva, de modo a que as possamos compreender plenamente. O cinema visto filosoficamente é ainda capaz de produzir conceitos - imagens que se distinguem estruturalmente dos conceitos - ideias produzidos pela filosofia escrita. É na tentativa de esclarecer esse novo tipo de conceitos que encontraremos os principais argumentos que adensam as utilidades do cinema.

Palavras-chaves: Cinema, Filosofia, Imagem, logopatia, conceitos-imagens

Abstract

The following essay has as theme the relation between cinema and philosophy. In it is intended to defend the thesis that the film because imitates a possible real action is more capable than a traditional text to induce students in a certain state of consciousness. For a more complete perspective about it we will start studying the image concept since its origin until its contemporary apotheosis. In the second moment we will defend the importance of an affective element in the philosophical access to the world because there are certain dimensions of reality which necessities to be presented by senses through a rational, affective and "logopatica" knowledge, to a fully understanding. The cinema in a philosophical perspective is capable to produce concepts - images which are structurally distinguish from concepts-ideas produced by the written philosophy. In an attempt to clarify this new type of concepts we will find the main arguments that thicken the utilities of the cinema.

Keywords: Cinema, Philosophy, Image, "logopatia", concepts-images

Índice

INTRODUÇÃO	1
ACERCA DA NOÇÃO DE IMAGEM	4
Breve questionário histórico	4
Elementos fixos que determinam a imagem	10
Da importância da Imagem-Tempo	17
Platão como o primeiro teórico do cinema.....	19
O CINEMA COMO UMA NOVA FORMA DE PENSAMENTO	21
Qual é o pensamento subjacente à visualização de Imagens?.....	21
O cinema como racionalidade logopática	23
Aplicação prática	30
CONCLUSÃO	34
BIBLIOGRAFIA	36
ANEXOS	37
Anexo 1 (Pré-Inquérito).....	38
Anexo 2 (Pós-Inquérito).....	40
Anexo 3 (Guião de exploração do filme).....	42

Introdução

A relação do cinema com o ensino da filosofia será o tema transversal de toda a dissertação. Entende-se que este é um assunto que urge nos dias de hoje, pela actualidade e utilidade pedagógica que o cinema transporta para as aulas de filosofia. Neste sentido defender-se-á a tese de que o filme, ao imitar uma acção real possível está mais capacitado do que um texto tradicional para induzir nos alunos um certo estado de consciência. Para uma compreensão mais alargada daquilo que aqui se intenta defender, ter-se-á que começar pelo estudo da imagem, uma vez ser esta o elemento base da linguagem cinematográfica. Como tal, o primeiro capítulo será «Acerca da noção de imagem», onde se fará um breve questionário histórico em torno da sua noção. Aqui ver-se-á o nascimento da imagem associado à morte nas antigas civilizações egípcias, gregas e romanas como uma espécie de prolongamento da vida. Também aqui se descreverá o desenvolvimento da fotografia, tal como a actual apoteose do cinema. Num segundo ponto teremos, através de Justo Villafañe, a natureza da imagem fixa como uma modelização da realidade, passando para o estudo dos «Elementos fixos que a determinam» como o ponto, a forma, a textura e a cor. Será num terceiro momento, que nos dedicaremos sobre a imagem cinematográfica, ou seja, a imagem-tempo. Para o efeito, teremos o contributo da obra de Gilles Deleuze «Cinema - A imagem - movimento». Através desta obra resgataremos um dos aspectos mais inquietantes do cinema do pós- classicismo, que é ele a sua capacidade de incorporar o passado, o presente e o futuro numa coexistência sem igual. Será exactamente esta coexistência temporal, e não apenas uma simples história da narrativa, que nos permitirá provocar no aluno atitudes de espanto, interrogação e inquietação que espicaçam a actividade filosófica. Após este itinerário sobre a história e os elementos que compõe a imagem, quer fixa quer cinematográfica, é importante reconhecer, num quarto ponto, que a tradição filosófica manifestava um certo preconceito contra o uso da imagem, por considerarem que esta diz respeito ao campo da acção e da aparência e não da reflexão e do debate. «*Em essência pensa-se que as imagens são concretas e particulares, enquanto que a filosofia se liga ao abstracto e ao universal*»¹. Este preconceito está bem presente no filósofo grego Platão, que no seu livro «A república» descreve-nos o conhecido mito da caverna. A partir desta alegoria, Platão procura sustentar a tese de que a experiência sensível apenas nos dá acesso as sombras e que a verdadeira natureza da realidade apenas pode ser alcançada através da razão. Perante isto, parece-nos que uso da imagem não é caminho para o acesso

¹ Christopher FALZON, *Philosophy goes to the movies: An introduction to philosophy*, Nova Iorque, Editora Routledge, 2002, p. 3

filosófico. O panorama parece complicar-se quando consideramos imagens cinematográficas, uma vez que o cinema moderno apresenta muitas similitudes com a caverna de Platão. Assim colocadas as coisas, parece-nos que os filmes em nada ajudariam na compreensão filosófica do mundo. Todavia, Christopher Falzon na sua obra «Filosofia vai ao cinema», advoga que existe uma outra forma de interpretar a caverna de Platão. Dizendo que também Platão faz uso de uma imagem para reforçar a sua posição filosófica. Desta forma, «a imagem que Platão está a usar não é uma ilusão ou mera aparência de que temos de afastar os nossos olhos em ordem de começar filosofar. Em vez disso, desempenha um papel positivo no seu discurso filosófico, como ilustração ou iluminação da sua posição; servindo assim como plataforma para a compreensão do seu pensamento filosófico»².

O segundo capítulo, cujo título é «O cinema como uma nova forma de pensamento», começa por questionar o tipo de pensamento subjacente à visualização de imagens. Para tal, estudaremos o autor Ernst Cassirer que advoga que o homem deve ser definido não como animal racional, mas como animal simbólico, uma vez que já não interage directamente com a natureza, mas através da mediação do símbolo. Seguidamente, abordar-se-á o «cinema como racionalidade logopática». Aqui pretende-se sustentar a tese já anteriormente referida, a saber, o cinema ao dramatizar a estrutura de uma acção real possível, levará mais facilmente os alunos à compreensão de determinados problemas filosóficos do que os tradicionais textos de filosofia. Para tal, apoiar-me-ei na obra de Julio Cabrera «O cinema pensa», que defende a importância de um elemento afectivo no acesso filosófico ao mundo. Este autor considera que algumas dimensões da realidade, necessitam de ser apresentadas sensivelmente através de uma compreensão “logopática”, racional e afectiva, de modo a que as possamos compreender plenamente. Dizendo Julio Cabrera que «O emocional não desaloja o racional: redefine-o»³. O autor afirma ainda que o cinema visto de modo filosófico, e não apenas como uma simples experiência estética, leva-nos à construção de conceitos - imagens que se diferenciam dos conceitos - ideias utilizados pela filosofia escrita. Por fim, procurar-se-á provar empiricamente o que aqui vem a ser defendido. Para esse efeito, será projectado o filme “Dead man Walking” onde se fará acompanhar por um inquirido antes e outro após a sua visualização, tal como um guião de exploração. Com isto, pretende-se analisar se o aluno a partir do filme conseguiu compreender a pluralidade de questões que enredam o tema da pena de morte, uma vez que é este o assunto abordado pelo filme, e também se estes manifestam uma atitude mais fundamentada, se questionam o objectivo último que leva as pessoas a defenderem ou a refutarem a utilização da pena capital, o sentido que esta trará ou retirará às famílias das vítimas e à família do condenado, se entenderam que a

² Christopher FALZON, *Philosophy goes to the movies: An introduction to philosophy*, p. 4

³ Julio CABRERA, *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, 1ª edição, Editora Gedisa, Barcelona, 1999, p. 16

condenação de um homem à pena de morte não é um caso isolado e que envolve e condiciona a vida de outros como os seus irmãos, pais, etc.

Acerca da noção de Imagem

Breve questionário histórico

A pesar do seu triunfo apoteótico na contemporaneidade, é no passado que a imagem reencontra a sua origem. Prova disto, temos, por exemplo, as pinturas rupestres nas cavernas da era do Paleolítico Superior, a Vénus de Willendorf que representava os corpos femininos, as grutas de Lascaux, os cromeleques, os dólmens e os menires do neolítico, os defuntos pintados de variadas cores na idade do bronze, as pinturas de santos e divindades na idade média. Tudo isto revela-nos a necessidade que os nossos congéneres sempre tiveram de se perpetuarem no tempo através de figuras visíveis. Estas marcas seriam como provas visíveis da luta constante do homem perante a morte, ou seja, perante a nadificação dos seus corpos e das suas gentes. Neste sentido, Régis Debray defende que o nascimento da imagem se dá exactamente pela morte, isto por reflexo, tal como já fora referido, da sua inconformidade perante a finitude da condição humana. Assim, a imagem, como o «*terror domesticado*»⁴ e como esperança de vida eterna « (...) *atestaria (...) o triunfo da vida, mas um triunfo conquistado sobre a morte e merecido através dela.*»⁵ Fruto disto, encontramos nos rituais funerários das civilizações antigas, o uso da imagem como evocação de uma vida perene. Vejamos o caso da civilização egípcia, onde o culto pelos seus antepassados lhes exigia que estes permanecessem em imagem. Neste sentido, aprimoravam-se avidamente no arranjo dos sepulcros onde reconstituíam o meio quotidiano. Este deveria assegurar um corpo para residir, quer fosse o cadáver mumificado ou a estátua do falecido. É curioso porque a designação egípcia para escultor era nada mais do que «aquele que mantém vivo». Na antiguidade grega, os rituais fúnebres também ficavam marcados pelo seu recurso à imagem, uma vez que após a incineração dos corpos dos heróis, utilizavam uma imagem evocatória onde o morto gozava de uma vida plena. Nos gregos a vontade de “ver” era notória ao ponto de Régis Debray afirmar que «(...) *viver, para um Grego antigo, não era, como para nós, respirar, mas ver, e morrer era perder a visão.*»⁶ Um exemplo ilustrativo disto é o mito de Édipo. Este que matará o pai e que sem o saber casa com a mãe, ao saber a verdade decide,

⁴ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard, Paris, 1992, p. 6

⁵ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, p. 10

⁶ *Idem*, p. 9

ao invés de morrer, arrancar os seus olhos, visto que não poder ver era considerado para os Gregos o maior castigo.

Já nos costumes fúnebres da sociedade arcaica de Roma, Régis Debray, designa por «*queda dos corpos e ascensão dos duplos*»⁷, na medida em que após o enterro do cadáver todo o ritual funerário se centra em torno da sua imagem. Esta consistia «*numa máscara que reproduzia com notável fidelidade a tez e as feições do morto. Nos dias de festas religiosas públicas essas imagens são expostas e ornamentadas cuidadosamente, e quando alguma pessoa importante da família morre, os parentes levam-nas para o funeral (...)*»⁸ Juntamente com o funeral daquele que partia, desfilavam as imagens de outros homens ilustres onde eram reavivadas as memórias dos seus feitos em vida. Esta cerimónia suscitava a vontade dos mais jovens, de um dia também terem os seus rostos lembrados de forma tão pomposa e solene. Mas, «*quem não se sentiria estimulado pela visão das imagens de homens famosos por suas qualidades excepcionais, todos reunidos como se estivessem vivos e respirando?*»⁹ Era certamente o sonho mais tenro daqueles homens, todavia, apenas os aristocratas tinham direito a preservar a sua imagem (*ius imaginum*). Só anos mais tarde, na era republicana, é que este direito se estendeu a todos os outros cidadãos. Todos estes rituais funerários das civilizações antigas revelam o medo da morte e a esperança que o homem depositava na imagem como prolongamento da vida.

Apesar da sua arcaica utilização, o culto da imagem parece não ter sido uma prática aceite pelo cristianismo. Vejamos a seguinte passagem presente no Antigo Testamento: «*Não farás para ti imagens esculpidas nem qualquer imagem do que existe no alto dos céus, ou do que existe em baixo, na terra, ou do que existe nas águas, por debaixo da terra. Não te prostrarás diante delas e não lhe prestarás culto*»¹⁰. Esta aparente proibição advém do receio de idolatria (*eidola-latreia*) que o povo pagão prestava às suas imagens, uma vez que estas eram consideradas como os próprios Deuses. Este conceito, idolatria, contém uma significação negativa no mundo cristão uma vez que se entendia como adoração e prestação de divindade a objectos que se tornavam em falsos deuses. Perante isto, foram inúmeros os testemunhos que se opuseram à sua adoração (*latreia*) como é o caso de Orígenes que afirmava que «*os mais ignorantes que não se envergonham de dirigir-se a objectos sem vida (...) e ainda que alguns possam dizer que estes objectos não são deuses mas tão-só imitações deles e símbolos, contudo se necessita ser ignorante e escravo para supor que as mãos vis de uns artesãos possam modelar a semelhança da Divindade; vos asseguramos que o mais*

⁷ *Idem*, p. 11

⁸ «*Ius imaginum*»: Políbio, *Histórias*, VI, 53-54 (trad. de Mário da Gama Kury, Brasília, Universidade de Brasília, 1985). http://letrasartes.blogspot.com/2008_06_13_archive.html, p. 4

⁹ «*Ius imaginum*»: Políbio, *Histórias*, VI, 53-54 (trad. de Mário da Gama Kury, Brasília, Universidade de Brasília, 1985). http://letrasartes.blogspot.com/2008_06_13_archive.html, p. 5

¹⁰ <http://www.portalcatico.org.br/main.asp?View=%7B55ED7BE7-E084-4A85-9A4E-E58A906564C5%7D&Team=¶ms=itemID=%7BAD1BFB17-CD15-44FB-A927-6278A07EBB68%7D%3B&UIPartUID=%7B2C3D990E-0856-4F0C-AFA8-9B4E9C30CA74%7D>, visitado em 8 de Maio de 2011

*humilde dos nossos se vê livre de tamanha ignorância e falta de discernimento.»*¹¹ De igual tom afirmava Lactâncio que onde houvesse imagem não haveria religião «(...) porque a religião consiste de coisas divinas, e não há nada divino a não ser nas coisas celestiais, segue-se que as imagens se acham fora da esfera da religião, porque não pode haver nada de celestial no que se faz da terra (...) não há religião nas imagens, mas uma simples imitação de religião»¹². Apesar destes argumentos e do receio de idolatria, a Bíblia apresenta-nos outras passagens onde é pedido que se produzam imagens. Ora vejamos: «(...) durante a travessia do deserto, o povo foi vítima de serpentes, que matavam muita gente. Então o Senhor ordenou a Moisés que fizesse uma serpente de bronze e a colocasse sobre uma haste; todo aquele que, mordido, a contemplasse, seria salvo.»¹³ Aparentemente, tal como já tem vindo a ser referido, a Bíblia proibia o uso de imagens, contudo, não se poderá fazer uma leitura tão linear, pois se assim fosse arriscar-nos-íamos a dizer que a Bíblia se contraria. O que se sucede realmente é que o problema não reside na imagem em si mesma, mas no uso que dela fazemos. Assim, será incorrecto e reprovável a adoração das imagens como se de Deuses se tratassem. Mas se pelo contrário esta for utilizada como recordação ou até mesmo como meio didáctico, não haverá qualquer inconveniente. Aliás, a imagem tem vindo a ser considerada a bíblia dos iletrados, afirmando neste sentido São João Damasceno, o último dos Santos Padre orientais, que «o que a Bíblia é para os que sabem ler, a imagem o é para os iletrados»¹⁴. No entanto, o argumento mais importante a favor do uso da imagem, residia na doutrina da encarnação. Esta defendia que, «as imagens [não seriam apenas] “sermões silenciosos”, “livros para os iletrados”, “memoriais dos mistérios de Deus”, mas sinais da santificação da própria matéria uma vez que nela o Verbo se fez carne. Assim, porque o invisível se tornou visível, este torna-se legitimamente via para o invisível, e a imaginação criadora encontra assim um lugar teológico e mesmo místico»¹⁵. É então a partir da Encarnação do Verbo como imagem de Deus, que decorreu a permissão e a recomendação de representar a Santa Humanidade de Cristo: como Bom Pastor, Crucificado, Última Ceia, etc.

Com o passar do tempo o recurso à imagem assume diversas finalidades. Por exemplo no Renascimento, surgido entre os séculos XIV a XVI, a imagem que provinha dos quadros e das esculturas tinha como intenção a representação do real. Marcada pelo antropocentrismo que reinava na época, os artistas procuravam através de novas técnicas pintar e talhar a

¹¹ Fernando D. Savarí, “O culto às imagens”, “ <http://pt.scribd.com/doc/30535133/O-CULTO-AS-IMAGENS> ”, visitado em 8 de Maio de 2011.

¹² *Ibidem*

¹³ <http://www.portalcatico.org.br/main.asp?View=%7B55ED7BE7-E084-4A85-9A4E-E58A906564C5%7D&Team=¶ms=itemID=%7BAD1BFB17-CD15-44FB-A927-6278A07EBB68%7D%3B&UIPartUID=%7B2C3D990E-0856-4F0C-AFA8-9B4E9C30CA74%7D>, visitado em 8 de Maio de 2011

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ José Maria Silva Rosa, *A conversão da Imaginação nas Confissões de Santo Agostinho*, Brepols Publishers, Turnhout, 2006, p. 5

pedra, de modo a transmitir mais fidedignamente a realidade. Era também através da arte que se procurava transmitir e difundir novos valores e estilos de vida.

Como já fora referido, o ser humano depositava na imagem a vontade de reproduzir o real tal como o desejo de perpetuar a sua existência. Neste sentido, não se limitou às paredes das grutas nem tampouco às telas, e lançou-se na investigação de técnicas que permitissem aperfeiçoar a construção e a produção de imagens. É então no século XIX que surge a fotografia, que constituiu uma verdadeira revolução na comunicação visual. Vários foram os nomes que se associaram à sua invenção, isto devido às diversas observações e inventos que ocorreram em diferentes momentos. Contudo, é em Aristóteles no século IV a.C., que encontramos a primeira grande descoberta da fotografia: a câmara escura. «*O filósofo descreve-nos a observação de um eclipse solar num compartimento escuro, no qual a parede contém um furo para que a imagem do eclipse se forme na parede oposta*»¹⁶. Mais tarde, a câmara escura viria a ser novamente descrita, desta vez por Al Hazen no século XI, Roger Bacon no século XIII e também por Leonardo da Vinci, em 1515. No entanto, só em 1826 é que obtemos a primeira fotografia permanente. Esta foi produzida por Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833), numa placa de estanho que se encontrava envolvida num derivado de petróleo designado por betume judaico. Este processo ficou conhecido por Heliografia (escrita da luz), e tinha como maiores inconvenientes as longas oito horas de exposição ao sol e a pouca qualidade da imagem. Após a morte de Niépce em 1833, foi Daguerre quem aperfeiçoou o seu método. Este conseguiu fixar de forma mais duradoura a imagem como também reduzir as oito horas de exposição ao sol para apenas alguns minutos. Este procedimento ficou designado por “Daguerreótipo”, sendo apresentado em 1839 à Academia das ciências. «*A notícia desta invenção difunde-se em França e na Europa, desencadeando entusiasmo e cepticismo: um jornal alemão fala mesmo de “blasfémia contra Deus”.*»¹⁷ Esta passagem mostra-nos as divergentes opiniões que surgiram após a invenção da fotografia, visto que algumas pessoas entendiam que esta ia contra alguns princípios divinos. Porém, a evolução dos processos fotográficos não ficaram por aqui. Em 1840, William Talbot resolve empenhar-se no aperfeiçoamento das técnicas apresentadas pelos seus antecessores. Ao que conseguiu fixar as imagens através de um processo chamado “calótipo”, do grego *Kalos* (beleza). Este processo possibilitou a conservação de um negativo que veio, por sua vez, permitir a multiplicação de imagens, coisa que não era possível anteriormente. O desejo de obter imagens com melhor qualidade e mais rapidez fizeram com que os estudos dos processos fotográficos continuassem. Assim sendo, em 1888 apareceu, pela mão de George Eastman, os chamados rolos substituíveis. Porém, fora em 1901 que o mundo tivera o privilégio de ter em sua posse as primeiras máquinas fotográficas, construídas pela Kodac. Hoje, e já esquecidos

¹⁶ Pierre - Jean Amar, *História da fotografia*. Lisboa, Edições 70, 2007, p. 12

¹⁷ *Idem*, p. 20

das dificuldades que os nossos antepassados tiveram em fixar uma simples imagem, usamos máquinas digitais que nos dão um registo do mundo de modo precioso e quase mágico.

Também no século XIX, o homem abre com o cinema uma nova página na história da imagem. Desta vez, não se limitando à captação fixa do mundo mas incorporando o seu próprio movimento. Foi no ano de 1895, sob a audácia dos irmãos Lumière, que pela primeira vez o mundo se viu em movimento numa tela em branco. Tal façanha suscitou nos seus primeiros espectadores admiração ao verem «(...) *as folhas das árvores mexerem sob o efeito da brisa, ou um comboio avançar para eles*»¹⁸. Estas imagens em movimento, que constituíam a maior novidade e fascínio do cinema, serão estudadas mais à frente no presente trabalho. Para já, é importante realçar que este movimento das imagens foi efectuado, pela primeira vez, através de um aparelho portátil chamado cinematógrafo. Este usava diversos negativos de fotografias que ao serem movimentados por uma manivela, causavam nos espectadores um sentimento de realidade. Fruto disto, na primeira projecção pública, feita pelos irmãos Lumière, houve quem quisesse fugir da sala por medo que o comboio que caminhava na tela os abalroasse. Neste sentido, poder-se-á dizer que os espectadores estranharam, mas depois entranharam esta arte que florescia diante dos seus olhos. Assim, apesar da curta duração, das técnicas rudimentares e da simplicidade da história, o filme “ *L’arrivée d’un train à la ciotat*” trouxe, para o salão do Grand Café, o embrião daquilo que viria a ser um dos maiores legados culturais do nosso tempo. No entanto, o mundo cinematográfico não se prendeu aos Lumière e evoluiu sob a alçada de outros nomes sonantes na sétima arte. É o caso do mágico ilusionista George Méliès que, em 1896, transportou para a simples narração quotidiana dos filmes lumièreanos a imaginação e a ficção. Apesar dos contratempos financeiros que o obrigaram a terminar o percurso cinematográfico, George Méliès ficará para sempre conhecido como «*o primeiro grande poeta e mágico do ecrã, um visionário com uma imaginação prodigiosa, o efectivo criador do cinema fantástico*»¹⁹. Nas duas primeiras décadas do século XX, outro nome surgiu: David W. Griffith. Este fora considerado um dos pioneiros de Hollywood, tal como o responsável pelo desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Em 1926 com o realizador Warner Brothers, o cinema dá mais um passo na evolução. Desta vez com a incorporação do som nas suas películas, pois até então o cinema era acompanhado por música ao vivo e por pequenos diálogos escritos entre as cenas. Actualmente, o cinema parece-nos incompatível e irreconhecível com o seu passado primitivo, pois foram enormes os avanços que nele se operaram ao longo dos tempos. Desde efeitos especiais, filmes em 3D até à recente novidade do cinema imersivo. Este último consiste, como o próprio nome indica, numa imersão do espectador na própria cena. Isto é possível através do som e das imagens em movimento que ocupam por completo os seus

¹⁸ Marcel MARTIN, *A linguagem cinematográfica*, Prelo editora, Lisboa, 1971, p. 18.

¹⁹ Gaston HAUSTRATE, *O guião do cinema, Iniciação à história e estética do cinema*, Editora Pergaminho, Lisboa, 1991, p. 15

360°x180°. Há, também, quem designe esta nova área do cinema por “cinema em toda a cúpula”. O número de salas tem aumentado, sendo actualmente muito utilizadas em plenários, museus e parques temáticos. Traçados alguns dos passos inerentes à evolução do cinema, eis que nos surge no século XXI uma visão radicalmente nova acerca da sua origem. Esta novidade prende-se com a tese de que o cinema não terá como primeira assinatura os eventos Lumièrianos, mas uma origem pré-histórica. Assim, *«os artistas da pré-história não só teriam inventado a pintura e a gravura há mais de 30 mil anos, como também saberiam representar o movimento e conheceriam a técnica da animação»*.²⁰ Esta hipótese foi defendida e estudada pelo cientista Marc Azéma, um dos investigadores da gruta de Chauvet situada em França. Todavia, esta intuição surgira já há vinte anos atrás, quando Azéma estudava um osso com uma escultura de três leões em pose de corrida. Este ao mostrar *«três posições sucessivas, justapostas e orientadas na mesma direcção»*²¹ pareciam representar os movimentos de caça. Entusiasmado com esta sua descoberta, Marc Azéma partiu em busca de novos indícios que comprovassem a sua hipótese. Para tal, decidiu analisar no computador as fotografias que tirara nas grutas, de forma a perceber como é que as imagens eram animadas. Desta análise confirmou, paulatinamente, a sua primeira intuição: *«41 por cento dos animais representados na arte rupestre em França eram reproduzidos numa situação activa correspondente a um comportamento bem determinado, como a emboscada, a precópula ou a submissão. Através dessas acções, os pintores produziram verdadeiros documentários sobre os animais nas paredes das grutas, numa sucessão de painéis e com um sentido de leitura, como na banda desenhada.»*²² Como exemplo desta sua descoberta, o cientista descreve-nos a seguinte cena de caça: *«Há vários leões que estão emboscados no lado esquerdo, com as orelhas inclinadas para trás e a cabeça baixa, para não serem vistos (...). Do lado direito, é o ataque: a horda de leões aparece junto de uma manada de bisontes que tentam fugir. O que é surpreendente é que os dezasseis felídeos atacantes aparecem em dois níveis paralelos, que evocam dois planos diferentes. O conjunto das figuras aparecem como uma vista panorâmica. Parece uma linguagem cinematográfica primitiva...»*.²³ Dando continuidade às suas pesquisas decidiu colocar algumas imagens semelhantes, sobrepostas umas às outras, para que pudesse reconstituir o movimento do animal. Ao que verificou que alguns animais são representados com um maior número de patas, cabeças e caudas, de maneira a causar a sensação de movimento. Curiosamente, foi em território português, no Vale do Côa, que esta técnica foi aperfeiçoada. Apesar das inúmeras observações efectuadas era necessário fazer-se uma prova empírica indiscutível. Prova essa que foi dada em 2007 pelos cientistas Marc Azéma e Florent Rivière, através da descoberta de objectos circulares que causavam a ilusão de movimento. Estes objectos eram feitos em osso e apresentavam em ambos os lados figuras

²⁰ *Cinema pré-histórico*. Superinteressante. Nr 158, Junho de 2011, P. 20

²¹ *Cinema pré-histórico*. Superinteressante. P, 20

²² *Ibidem*, p. 21

²³ *Ibidem*, p. 21

de animais em posições diferentes. Para poder comprovar empiricamente esta hipótese os cientistas colocaram no furo central do objecto um tendão, onde seguidamente fizeram girar a grande velocidade. Após tal experimento verificaram que «*o movimento circular provoca a sobreposição das duas imagens na retina, e o animal cai e levanta-se numa fracção de segundo (ou vice-versa).*»²⁴ Perante isto, crê-se que os homens do paleolítico tentaram, através dos seus meios rudimentares, mostrar a sua paixão pelo movimento da imagem que, trinta mil anos mais tarde, assumiria um cunho apoteótico.

Todo este itinerário imagético que se inicia nas grutas do neolítico até ao actual aforismo das salas de cinema, revela-nos o arcaísmo da imagem e o seu crescente florescimento ao longo dos tempos. Apesar das diferentes razões que nos levaram a figurar, a verdade é que sempre nos servimos da imagem, independentemente dos meios mais ou menos primitivos que possuíamos. Hoje, munidos de instrumentos e técnicas avançadas, consumismo desenfreadamente imagens. Esta atitude tem aniquilado a possibilidade de elegermos uma imagem do nosso tempo, uma vez que tudo é visível e o visível é tudo.

Elementos fixos que determinam uma imagem

«(...) Enquanto a propagação da palavra humana começou a adquirir dimensões galácticas já no século XV de Gutenberg, a galáxia imagética teria de esperar até ao século XX para se desenvolver»²⁵. Todavia, instalada, a era imagética proliferou de tal forma que se tornou num fenómeno ímpar. O homem actual consome, cria e transforma a imagem de forma desenfreada e sem limites. Mas afinal o que é uma imagem? Que vinco imagético é este que se tornou, pode dizer-se, no novo *ópio do povo*?

É perante estas questões que vamos procurar estudar, em primeiro lugar, a natureza da imagem, e num segundo momento os elementos fixos que a determinam. No que toca ao primeiro ponto - natureza da imagem- a tarefa não se apresenta como uma empreitada fácil, pois «*Poucos fenómenos humanos possuem a variedade que o universo da imagem apresenta. A multiplicidade dos seus usos, os meios que a produzem, as funções que satisfazem, tornam a imagem um macrocosmos dificilmente abordado a partir de uma só perspectiva científica*»²⁶. Diante desta multiplicidade, procuraremos, através de um dos actuais

²⁴ *Ibidem*, p. 25

²⁵ L. SANTAELLA & W. NÖTH, *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 13.

²⁶ Justo VILLAFANE, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Edición Pirámide, 1992, p. 27

estudiosos da imagem, Justo Villafañe, desvendar a natureza da imagem, ou seja, o que subjaz por detrás de toda a sua pluralidade.

Neste sentido, o autor lança a seguinte questão: *«O que diferencia a fotografia de uma criança, a imagem natural que dela mesmas obtemos mediante a percepção directa, a recordação da sua fisionomia quando está ausente, um retrato seu, os seus movimentos gravados num vídeo?»*²⁷. Ao que considerou que um dos factores de diferenciação é a *natureza do suporte*. Por exemplo na imagem natural o nosso suporte seria a retina.

Contudo, admite que independentemente de todas as características que possam servir de distinção, há um aspecto que lhes permanece comum: todas elas são modelos da realidade. Perante isto, o autor, identifica três aspectos que são indissociáveis a todas elas: uma selecção da realidade, os elementos que a configuram e uma sintaxe (por ele entendida como uma manifestação de ordem). Afirmando que *«Todo o fenómeno que admita reduzir-se desta maneira, sem alterar a sua natureza, pode considerar-se uma imagem»*²⁸.

Apresentados os elementos essenciais da imagem, Villafañe considera que o estudo da sua natureza pode reduzir-se aos dois principais processos que a envolvem: a percepção e a representação. De forma a explicitar a sua ideia divide a «modelização icónica da realidade» em duas partes: a primeira consiste no «Processo de criação icónica» e a segunda no «Processo de apreciação icónica». Relativamente à primeira parte, o autor diz que a obtenção de determinada imagem começa pela percepção que o emissor faz do objecto real e de onde extrairá os traços mais relevantes que o estruturam, ao que designou de «esquema pré-icónico». *«Este esquema pré-icónico supõe, de alguma maneira, o princípio da representação, cujo processo culminará na materialização da imagem.»*²⁹ Por outras palavras, após a percepção do objecto real o emissor representará os elementos icónicos, que substituem os elementos reais, para que de seguida se dê a materialização da imagem. Todavia, *«Esta segunda operação modelizadora obtida através da representação, só é possível graças às estruturas equivalentes que a imagem possui com qualquer situação da realidade. No entanto, não apenas os elementos icónicos são modelizadores dos elementos reais que substituem, como também a relação de ordem que impera no tempo e no espaço da realidade, podem ser traduzidas mediante relações de ordem visual, tornando possível uma representação inalterada das estruturas sensíveis da realidade.»*³⁰

Na segunda parte da «modelización icónica da realidade», o observador começa novamente pela percepção. Examina e selecciona os elementos icónicos que representam os elementos reais e a partir daqui poderá obter dois resultados possíveis: o observador a partir da imagem consegue estabelecer uma conexão com a realidade objectiva ou então tal

²⁷ *Idem*, p. 29

²⁸ J. VILLAFANE, *Introducción...*, p.30

²⁹ J. VILLAFANE, *Introducción...*, p. 31

³⁰ *Idem*, p. 35

conexão não se efectuará. Admitindo Villafañe que a segunda hipótese é a mais frequente, visto que a imagem possui um grande nível de abstracção.

No entanto, existem três diferentes formas de modelização da realidade, que são elas: a representativa, a simbólica e a convencional. Relativamente à primeira, a representativa, o autor define-a como «*a imagem substitui a realidade de forma analógica*»³¹. Ou seja, a modelização representativa consiste em retirar aspectos genéricos e pertinentes da realidade, o que exigirá um maior grau de abstracção e um menor grau de iconicidade. Na modelização simbólica, as imagens atribuem uma figura visual a uma ideia ou conceito, exigindo, assim, um menor grau de abstracção do que a própria realidade. Vejamos o exemplo apresentado por Villafañe: «*A pomba de Picasso possui uma forma visual, um significado simbólico: a paz. Neste caso a imagem outorgou uma configuração visual particular a um conceito abstracto.*»³² Assim, na imagem em que a função icónica é a simbólica o grau de iconicidade é maior e o de abstracção é menor. Usando o exemplo acima apresentado, o conceito paz exige uma maior abstracção do que o símbolo visual que o representa. Por último, a modelização convencional, «*a imagem não funciona como um signo analógico*»³³. Diferenciando-se esta das outras funções icónicas (representativa e simbólica) por não possuir qualquer correspondência com a realidade. A título de exemplo temos os sinais de trânsito.

Posto isto, poder-se-á concluir, de acordo com Villafañe, que toda a imagem tem como referência a realidade, independentemente do seu grau de iconicidade ou de abstracção. Por conseguinte, é necessário reforçar que a imagem, apesar de ser um modelo da realidade, não é, contudo, a realidade em si mesma. Alias, Platão, como ainda veremos mais à frente, n' *A República*, deixara bem claro este aspecto ao definir a imagem como «*(...) primeiramente [as] sombras depois [os] reflexos que se vêem nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes, e a todas as representações semelhantes*»³⁴. Assim, o filósofo entende que toda a imagem seria a cópia das "coisas" e que com elas estabeleceria apenas uma relação de semelhança (*per similitudinem*).

Apresentada a sua natureza, a nossa questão inicial ainda permanece: qual a definição de imagem? Diante da sua variedade icónica torna-se difícil uma definição estanque, como já aqui fora referido. Como tal, poderemos apenas classifica-la e posteriormente defini-la mediante alguns critérios, tais como: o nível de realidade, a materialidade das imagens e a sua estrutura. No que diz respeito ao nível de realidade, entendemos como o grau de semelhança/diferença que determinada imagem tem com o objecto que representa. Para tal, criaram-se escalas de iconicidade que mostram todos os possíveis níveis de realidade. A utilidade destas escalas prender-se-ão com a sua capacidade

³¹ *Idem*, p. 36

³² *Idem*, p. 37

³³ *Idem*, p. 38

³⁴ PLATÃO, *A República*, 511 a-b, [Livros VI], Lisboa, FCG, 1987.

de distinguir cada categoria icónica, com formulações precisas e particulares, e que, simultaneamente, abarque na sua classificação o maior número de imagens. Por outras palavras, uma escala ser-nos-á mais eficaz quando num menor número de níveis conseguir classificar o maior número de imagens.

Porém, as imagens não diferem somente no seu grau de iconicidade, mas também na sua materialidade diversa (tela, papel, retina, suporte fotoquímico etc). Neste sentido, o autor apresenta-nos quatro tipos de imagens, a saber: imagens mentais, naturais, criadas e registadas. Quanto às imagens mentais, o seu conteúdo é de natureza psíquica e encontra-se interiorizado, dispensando a presença de um estímulo físico para surgir tal como a existência de um suporte físico.

Contudo, apesar da sua longa tradição, a expressão «imagem mental» não apresenta unanimidade no quadro filosófico. Husserl e Sartre são exemplo disso, uma vez que consideravam que a expressão «imagem mental» implicava o postulado da imanência. Metaforicamente, a imagem estaria no interior da consciência tal como um quadro no interior de uma sala. Neste sentido, os autores defendem que «*a imagem não é uma representação interna que se interpõe entre a consciência e o mundo, mas uma intenção ou modalidade específica de a consciência se situar perante o mundo numa vivência específica*»³⁵. Sendo fenomenologicamente mais correcto falarmos de consciência imaginativa, dado que para estes autores a imagem como representação interna não existe³⁶.

Relativamente ao segundo tipo de imagens - imagens naturais - Justo Villafañe, considera todas aquelas que o sujeito extrai da percepção da realidade que o rodeia, tendo como suporte a retina. Assim, caso o sujeito que percebe não apresente anomalias a nível visual, ele obterá uma imagem da realidade cujo grau de iconicidade é bastante elevado. Seguidamente, temos as imagens criadas, que se distinguem de forma significativa de todas as outras pelo facto de usarem sistemas de registo. Estes registos podem ser de três tipos: registo por adição, em que são acrescentados novos elementos ao suporte (como é o caso das pinceladas na tela); por modelação, onde a acção directa sobre o suporte gera a própria imagem (peça de escultura); e por fim o registo por transformação, que implica uma alteração profunda na materialidade do suporte (como exemplo, o autor fala-nos das emulsões fotossensíveis quando são expostas à luz). As imagens criadas surgem na maioria das vezes através do sistema de registo por adição, embora também possam ser registadas por modelação. Ainda neste tipo de imagens é importante realçarmos a sua intenção comunicativa que não se verificava nas imagens mentais e naturais. O resultado visual das imagens criadas deve-se não só à mediação feita pelo sujeito, como pelo seu material (tela, pedra etc). Por fim, as imagens registadas, cujas características mais relevantes são o seu

³⁵ M. Manuela SARAIVA, "Imagem", in *Logos Enciclopédia Luso - Brasileira de Filosofia*, vol.2, Editorial Verbo, Lisboa / São Paulo, 1992, col.1329.

³⁶ *Ibidem*.

registo por transformação e o seu elevado grau de iconicidade. A título de exemplo, temos a fotografia.

Analisados os critérios de iconicidade e de materialidade da imagem, resta-nos um outro elemento: a sua estrutura. Esta será a responsável pelo carácter unitário da imagem ao atribuir uma ordem sintáctica aos seus elementos constitutivos. Neste sentido o autor afirma que *«De igual maneira que a imagem possui componentes materiais (suporte, etc), também contém elementos formais - que por vezes são coincidentes com os anteriores - organizados em estruturas e responsáveis pela significação plástica da imagem.»*³⁷ Esses elementos estruturais podem ser de três tipos: espacial, temporal e relacional. No que toca ao critério espacial, Villafañe tem em conta dois critérios: a dinâmica objectiva da imagem, que nos permitirá classificar as imagens em fixas e móveis e, a natureza das dimensões físicas do suporte, que contem dois espaços possíveis, o bidimensional e o tridimensional. Passando para a estrutura temporal da imagem, o autor considera que existem duas alternativas possíveis: a simultaneidade e a sequência temporal que, por sua vez, originam imagens isoladas e sequenciais. Por fim, temos a estrutura relacional que são constituídas por elementos escalares (tamanho, escala, formato e proporção). Este tipo de estruturas não nos permitiram, ao contrário das estruturas anteriores, estabelecer categorias significativas, visto que não faria sentido categorizar as imagens em função do seu tamanho.

Dediquemo-nos agora sobre os elementos fixos que determinam a imagem. Para tal, começaremos pelo estudo do ponto. Este, considerado o elemento icónico mais simples, transcende a própria materialidade na medida em que é capaz de ser representado com nitidez através das artes visuais, da música e da poesia. Assim sendo, não necessitará de representação gráfica para que a sua influência plástica se faça notar. Relativamente às propriedades que o definem como elemento plástico temos: a dimensão, a forma e a cor. No que refere à dimensão, o autor diz que este é um factor relativo, pois dependerá da distância a que se encontra. Ainda a este respeito, Kandinsky considera que devemos ter em conta duas condições: *«a relação entre as dimensões do ponto e da superfície da base e a relação dessas mesmas dimensões com outras formas nessa mesma superfície»*,³⁸ porque aquilo *«que pode ser considerado como ponto numa superfície totalmente vazia dever ser designado como superfície se na mesma superfície de base lhe juntarmos uma linha fina»*³⁹. Quanto à forma e à cor que o ponto possa tomar, é a sua capacidade de variação que mais se realça, sendo seu exemplo a pintura puntilista. Contudo, é assinalada como característica mais importante do ponto a sua natureza dinâmica que, dependendo da sua colocação no plano, poderá criar *«tensões visuais»*. Todavia, a cor também pode fornecer esse dinamismo devido à sua capacidade de efectuar contraste com o plano. Outro elemento morfológico da imagem é a

³⁷ Justo VILLAFañE, *Introducción a la teoría de la imagen*, p.50.

³⁸ Wassily KANDINSKY, *Ponto, Linha, Plano. Contribuição para a análise dos elementos picturais*, Lisboa, Edições 70, 1996, p. 38

³⁹ KANDINSKY, *op cit.*, p. 38

linha. Esta apresenta-se como elemento visual de primeira ordem e com utilizações diversas na comunicação visual. Entre as significações plásticas que esta possa apresentar, destacam-se as cinco principais, como a capacidade de criar vectores de direcção. Esta característica comporta uma capacidade dinamizadora que nenhum outro elemento morfológico opera de forma tão simples e notável. Uma outra característica é o seu poder de separar diferentes planos, objectos e formas. Sendo a linha de contorno a que mais se destaca, pela capacidade de distinguir diferentes áreas de intensidade visual. A linha é também um elemento capaz de dar volume aos objectos bidimensionais através do sombreado. Uma quarta característica é a sua faculdade de representar a terceira dimensão. Por último, «a linha é um elemento plástico com força suficiente para veicular as características estruturais (forma, proporção, etc.) de qualquer objecto»⁴⁰. Justo Villafañe apresenta-nos também os três tipos de linha: a linha objectual, linha de sombreado e a linha de contorno. Relativamente ao primeiro tipo - linha objectual - o autor entende que esta constitui a própria materialidade da imagem sendo seu exemplo os pictogramas. A linha de sombreado, que aqui já fora referida, permite dar volume e profundidade aos objectos. Quanto à linha de contorno, que fora muito utilizada pelos artistas pré-renascentistas, era vista como um elemento de segurança, uma vez que «*garantia a permanência da massa cromática no lugar de onde deveria estar*»⁴¹. Seguidamente falaremos do plano também considerado como um dos elementos morfológicos da imagem. Este é um «*elemento bidimensional limitado por linhas e outros planos*»⁴² e uma forma idónea de «*limitar e fragmentar o espaço plástico da imagem*»⁴³. A textura, como elemento plástico, poderá conter simultaneamente qualidades tácteis e ópticas. Todavia, poder-se-ão considerar também por superfícies texturadas aquelas que afectam apenas a visão. A textura possui ainda duas dimensões básicas que são elas: a perceptiva e a plástica. Relativamente à primeira, é importante notar a importância que a textura e a luz assumem como estímulo visual. Quanto à dimensão plástica, entende-se pelo aspecto superficial que muitos dos objectos e imagens apresenta. Um outro elemento morfológico de grande importância é a cor. Este elemento, como assinala Villafañe, apresenta-se como o mais complexo devido ao seu carácter ambíguo. Pois apesar de exercer funções plásticas, estas não serão as mesmas numa pintura a óleo ou numa fotografia, por exemplo. Assim sendo, far-se-á necessário responder em primeiro lugar à questão “o que é a cor?” para que seguidamente possamos esboçar um conjunto de funções plásticas exercidas por este elemento. Neste sentido, encontramos numa dimensão objectiva a definição de cor como energia luminosa que activa as células fotoreceptoras da retina. Já numa dimensão subjectiva, normalmente relacionadas com a experiência do observador, a cor comporta um conjunto de características, que são elas: qualidades térmicas, dinamismo (sensações cromáticas) e

⁴⁰ Justo VILLAFañE, *Introducción a la teoría de la imagen*, p. 105

⁴¹ Justo VILLAFañE, *Introducción a la teoría de la imagen*, p. 106

⁴² *Ibidem*, p. 108

⁴³ *Ibidem*, p. 108

propriedades sinestésicas (ligadas a determinados sons). Apresentadas as definições de cor, passemos ao estudo das suas principais funções plásticas. Temos, assim, como primeira função a sua «*capacidade de criar o espaço plástico da representação*»⁴⁴. Dependendo do seu modo de emprego, esta resultara numa representação plana ou em profundidade. Como segunda função plástica da cor, encontramos a «*articulação do espaço plástico de representação com os vários temas em que se organiza*»⁴⁵. Esta função permite-nos, através da organização de diferentes planos cromáticos, estabelecer relações plásticas que originam certas significações como ritmos e contrastes progressivos. Quanto à terceira função, Villafañe assinala a sua capacidade de criar ritmo dentro da imagem. Este por não possuir um suporte material tem de ser veiculados por elementos espaciais. Como quarta função plástica da cor encontramos o contraste. Tal função apresenta-se como característica dinâmica por excelência, uma vez que a sua capacidade de distinguir as diferentes formas e espaços da imagem, tornam-no imprescindível para a obtenção de conhecimento sobre o mundo a partir das suas aparências visuais. O contraste cromático pode ainda ser visto a dois níveis: um qualitativo e outro quantitativo. No que diz respeito ao nível qualitativo, este dependerá da tonalidade de cada cor, sendo o mais importante a grande variedade de contrastes que com ela se poderá obter. Já o nível quantitativo relacionar-se-á com as diferenças de intensidade que a cor possa transmitir. Esta intensidade aumentará em função da «*saturação, das zonas azuis do espectro, com a proximidade das cores e também se não existir linhas de contorno na figura*»⁴⁶. Como quinta função plástica da cor temos as manifestações sinestésicas. De forma a não reduzir esta função a todas as modalidades sensoriais considerar-se-á apenas as suas qualidades térmicas. Neste sentido, como indicou Kandinsky, há duas antinomias segundo as quais uma cor pode ser definida: quente/fria e claro/escuro. No que toca à primeira antinomia, considera-se que as cores quentes (entre o verde e o amarelo) provocam uma sensação de aproximação com o observador, ao contrário das cores frias (entre o verde e o azul) que transmitem a sensação de afastamento. A segunda antinomia - claro/escuro (branco e preto) - vem multiplicar as características anteriores, na medida em que a sensação de aproximação efectuada pelas cores quentes aumenta com a claridade, acontecendo o mesmo com as cores frias que podem causar uma sensação de afastamento total com o escuro. A sexta e última função plástica da cor diz respeito à sua capacidade de contribuir para a identificação visual de um objecto. Contudo, é importante ter em conta que a forma apresenta supremacia sobre a cor no que toca ao reconhecimento de um objecto. E é justamente a forma o último elemento morfológico da imagem aqui a ser estudado. Tal como fora referido no ponto anterior, a forma é o elemento plástico que mais notoriamente contribui para a identificação do objecto, uma vez que representa o aspecto visual e sensível

⁴⁴ *Ibidem*, p. 118

⁴⁵ *Ibidem*, p. 119

⁴⁶ *Ibidem*, p. 120

do objecto. Ainda sobre este elemento, Villafañe faz uma importante distinção entre a forma e a estrutura (ou “forma estrutural”). A primeira - a forma - refere-se às características cambiantes do objecto quando este, por exemplo, muda de posição. A segunda - a estrutura - apresenta as características que permanecem imutáveis e que são responsáveis pela identidade do objecto.

Da importância da imagem-tempo

Percorrido todo este itinerário histórico pela origem e actual apoteose imagética, não poderíamos deixar nos meandros do esquecimento a novidade que a imagem cinematográfica trouxera aos espectadores virgens de 1895. Esta qualidade totalmente nova que se fazia distinguir de todas as outras imagens era a capacidade de “automovimento”. Qualidade esta que causara o pânico daqueles que assistiam à chegada do comboio à estação de La Ciotat. Tomando conhecimento desta capacidade inovadora da imagem fílmica, Gilles Deleuze «(...) propôs fazer da imagem-movimento (...) uma das duas grandes modalidades do cinema»⁴⁷. Começemos pela primeira: Imagem-movimento. Este fora um conceito que Deleuze extraía do primeiro capítulo da obra “Matière et mémoire” escrita em 1896 por Henri Bergson. Segundo este último autor, o mundo material seria um conjunto de imagens em perpétuo movimento⁴⁸. Desta matéria-imagem Deleuze retirou a noção de imagem-movimento, atribuindo-lhe uma especificidade cinematográfica. De acordo com o autor, a imagem-movimento concretizar-se-ia no plano. Este era entendido como «*passar constante, fabrico e relação constante de imagens que, mal aparecem, desaparecem, fazer e desfazer permanente, potência de imagem.*»⁴⁹ O autor apresenta ainda três variedades da imagem-movimento, que são elas: a imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-acção. Relativamente ao primeiro tipo - imagem percepção - poderemos fornecer como exemplo uma cena onde o assassino observa as suas vítimas a chegar a casa. Imagine-se agora que a câmara filma o rosto do observador a contorcer-se de ódio - imagem - afecção. E por fim, a cena onde o homem em fúria pega no revólver e mata as suas presas - imagem-acção. Apesar da

⁴⁷ Jacques AUMONT, *A imagem*, Campinas São Paulo, Editora Papirus, 2002, p. 174

⁴⁸ Eduardo CORDEIRO, *Actos de cinema, Deleuze: cinema prático*, Universidade da Beira Interior, 2003, p.11

⁴⁹ Eduardo CORDEIRO, *Actos de cinema, Deleuze: cinema prático...*, p. 19

precisão com que esta subdivisão da imagem-movimento é apresentada, Deleuze diz-nos que estas não se encontram distribuídas de igual forma em cada filme, pois «em todo caso, um filme, pelo menos nas suas características mais simples, sempre apresenta a predominância de um tipo de imagem, podendo-se falar de uma montagem activa, perceptiva ou afectiva, de acordo com o tipo predominante».⁵⁰ Vejamos o caso do filme “Paixão de Joana d’Arc” onde a imagem-afecção é a imagem dominante. Não sendo, porém, os filmes constituídos/formados exclusivamente por um tipo de imagem (apesar da predominância que uma delas possa assumir, tal como já fora referido), mas pela combinação das três - imagem percepção; imagem acção e imagem afecção. A esta combinação o autor designa por montagem. Neste sentido, considera Deleuze que teria sido Griffith⁵¹ o inventor da montagem acção, Dreyer⁵² quem criara a montagem afecção e Vertov⁵³ a montagem perceptiva.

Contudo, a imagem-movimento dará lugar a uma imagem-tempo, para definir a imagem fílmica do pós- classicismo. Isto aconteceria como consequência da ruptura dos elos sensorio-motores, tal como pela «preocupação de explorar directamente o tempo, e não só o movimento, que era a característica inicial da imagem de filme»⁵⁴. Esta quebra dos elos sensorio-motores traduz a ruptura do vínculo que ligava as imagens umas às outras e que, por sua vez, fundavam a narratividade do cinema. A percepção desencadearia acção e esta prolongar-se-ia em afecção. Esta ruptura é fomentada, na época do pós-guerra, por factores de ordem social, económica e política e também por razões inerentes à literatura, arte e cinema. «A guerra e seus desdobramentos, a vacilação do “sonho americano” sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos géneros antigos...»⁵⁵ Posto isto, e incidindo-nos sobre a noção de imagem-tempo, que constitui, para Gilles Deleuze, a segunda grande modalidade do cinema, poder-se-á dizer que a ideia essencial desta nova noção é a de que « (...) o dispositivo cinematográfico não implica somente um tempo que escoar, uma cronologia na qual deslizamos como em perpétuo presente, mas também um tempo complexo, estratificado, no qual nos movemos em vários planos ao

⁵⁰ Gilles DELEUZE, *Cinema 1: A imagem - movimento*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 84

⁵¹ D. W. Griffith, nascido em 1875 nos Estados Unidos da América, foi um antigo director do cinema estadunidense e para muitos o criador da linguagem cinematográfica. O seu filme mais popular foi “O nascimento de uma nação” devido não só às suas inovações técnicas, mas também pelo seu conteúdo racista.

⁵² Carl Theodor Dreyer foi um cineasta Dinamarquês do ano de 1889. Após alguns anos como técnico de balões de ar quente, Dreyer assina contrato com a Nordisk Film onde passou a escrever roteiros. É em 1918 que realiza o seu primeiro filme “O presidente”. Uma das suas obras mais conhecidas é o filme “Joana d’Arc” realizado em 1928.

⁵³ Dziga Vertov é um cineasta, documentarista e jornalista Russo do ano de 1896. Vertov ficou conhecido como o pioneiro do cinema directo (ou cinema - verdade) que tinha por finalidade retratar a realidade tal e qual ela é. O filme “O Homem com uma câmara” foi um dos seus filmes mais importante pelo marco que deixara na história do cinema.

⁵⁴ Jacques AUMONT, *A imagem*, p. 174

⁵⁵ Gilles DELEUZE, *Cinema 1: A imagem - movimento*, p. 230

mesmo tempo, presente, passado(s), futuro(s).»⁵⁶ Por outras palavras diremos que no cinema moderno, o tempo cronológico será substituído pelo tempo onde presente, passado e futuro coexistem.

Platão como primeiro teórico do cinema

Recuando alguns séculos atrás encontramos na alegoria da caverna, presente no Livro VII *A República* de Platão, um protótipo daquilo que viria a ser a estrutura do cinema moderno. Para tal recordemos o seu interior: uma caverna escura constituída por alguns prisioneiros acorrentados, que desde a sua infância foram obrigados a permanecer no interior. As suas cabeças, direccionadas para a parede mais distante, são mantidas na mesma posição de modo a que não consigam ver nada para além da parede. Ainda no seu interior, por trás dos prisioneiros, existe uma fogueira. Entre esta e as costas dos prisioneiros encontra-se um caminho onde várias pessoas, algumas delas carregando modelos de animais, desfilam. As sombras destes são projectadas na parede e ao qual serão tudo aquilo que os prisioneiros conseguem ver, acreditando que estas são a única realidade, uma vez que não conhecem mais nada.

Feito o retrato, estabeleçamos curiosas semelhanças com o cinema. Assim vejamos: não se assemelharão os estranhos prisioneiros aos espectadores que se encontram imobilizados (de forma obrigatória no caso dos prisioneiros e voluntariamente no caso do espectador) numa sala - caverna escura? As sombras que eram tomadas como realidade não serão modernamente as imagens projectadas na tela? A este respeito Arlindo Machado, no seu livro *“Pré-cinema e Pós-cinema”*, advoga que é a imobilidade motora com que os prisioneiros - espectadores se encontram que contribui para uma confusão intelectual, levando-os a considerar as «*sombras dos objectos projectados na tela - parede pela própria realidade*»⁵⁷. Segundo Baudry, «*as duas situações são interdependentes: a paralisia da actividade motora e a impossibilidade de deslocamento são os factores que favorecem a confusão e inclinam os prisioneiros - espectadores a confundir a miragem com o “real”, pois não lhes é dado efectuar a prova de realidade*»⁵⁸.

⁵⁶ Jacques AUMONT, *A imagem*, p. 175

⁵⁷ Arlindo MACHADO. *Pré-cinema e Pós-cinema*. Papirus Editora: São Paulo, 1997, p. 45.

⁵⁸ *Ibidem*.

Apesar de Freud não ter tecido qualquer comentário sobre o cinema, este último conceito - prova da realidade - fora introduzido por ele a propósito do sonho. Segundo o psicanalista, quando estamos a dormir não conseguimos distinguir o sonho da realidade, uma vez que o nosso sistema motor está paralisado, ou seja, só efectuamos a distinção entre as "representações mentais" e a "percepção" por permeio da acção motora. *«Uma percepção que uma acção pode fazer desaparecer é reconhecida como exterior, como realidade; se a acção não modifica a percepção é porque esta vem do interior do corpo e, portanto não é real»*⁵⁹. Assim sendo, quando na sala de cinema o espectador, imobilizado na escuridão, se focaliza apenas na projecção de imagens, a sua prova de realidade fica pendente e, como tal, toma as representações por realidade, sucedendo o mesmo com os prisioneiros da alegoria da caverna que se encontravam acorrentados. As semelhanças que sedimentam a actualidade da alegoria da caverna, com o mundo cinematográfico, não ficam por aqui. Também não ignorará o espectador a cabine de projecção, e, acima de tudo, que esta vem do mundo exterior, onde estão presentes as verdadeiras coisas? Entendamos a cabine como a fogueira da caverna, que faz recair e conseqüentemente projectar a sombra dos verdadeiros objectos na parede. Traçadas as similitudes da caverna platónica com o cinema, parece-nos que uso da imagem não é caminho para o acesso filosófico, visto que a tese de Platão é a de que experiência sensível apenas nos leva às sombras, ou seja ao mundo das aparências. E que para alcançarmos a verdadeira realidade teremos de nos desprender do sensível e usar apenas a razão. Todavia, Christopher Falzon na sua obra "Filosofia vai ao cinema", advoga que existe uma outra forma de interpretar aquilo que a caverna de Platão nos pode dizer. Dizendo assim que *«com este mito, o próprio Platão faz uso da imagem vivida para ilustrar a sua própria posição filosófica, para conferir um sentido àquilo que ele quer dizer.»*⁶⁰ Desta forma, *«a imagem que Platão está a usar não é uma ilusão ou mera aparência de que temos de afastar os nossos olhos em ordem de começar filosofar. Em vez disso, desempenha um papel positivo no seu discurso filosófico, como ilustração ou iluminação da sua posição; e então serve como plataforma para a compreensão do seu pensamento filosófico»*⁶¹.

⁵⁹ Arlindo MACHADO, *Op Cit.*, p. 67

⁶⁰ Christopher FALZON, *Philosophy goes to the movies: An introduction to philosophy*, Nova Iorque, Editora Routledge, 2002, p. 4

⁶¹ Christopher FALZON, *Philosophy goes to the movies: An introduction to philosophy*, p. 4

O cinema como uma nova forma de pensamento

Qual o pensamento subjacente à visualização de imagens?

Ao visualizamos uma imagem não extraímos um significado taxativo ou universal, pois a sua natureza assenta numa subjectividade, onde sentimentos, valores e modos de pensar são transmitidos. Quando analisamos uma obra de arte poderão fluir inúmeras interpretações que dependerão não só, por exemplo, de quem as observa, mas também do contexto em que esta se encontra. Tal disparidade de interpretações faz-se sentir de forma mais vincada nas obras de arte mais abstractas, mas o mesmo pode acontecer com a visualização de uma simples pedra. No mundo contemporâneo, num mundo criador de imagens, torna-se necessário caracterizar a forma de pensamento que está subjacente a esta criação, pois o homem, o artista, «em vez de descrever as coisas na sua verdadeira natureza, falsifica o aspecto das coisas»⁶².

Este facto deve-se, segundo Ernest Cassirer, à mudança antropológica do homem para se adaptar e relacionar com o meio, uma vez que já não interage directamente com a natureza, mas através de um novo elemento que é o símbolo; o homem «em vez de lidar com as próprias coisas, [...] está, [...] constantemente em conversa consigo mesmo. Envolveu-se tanto em formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos místicos ou ritos religiosos, que não pode ver ou conhecer seja o que for, excepto pela interposição deste meio artificial.»⁶³.

Assim o símbolo surge como o resultado da mediação da natureza subjectiva do sujeito e da natureza concreta da realidade. O sujeito não vê a natureza num estado bruto, mas embrenhada em sentido simbólico. Enquanto que, por exemplo, no reino animal a linguagem e o comportamento são reduzidos à descodificação de sinais, elementos que fazem parte do mundo físico, no mundo humano, a linguagem e o comportamento fazem «parte do mundo [...] do significado»⁶⁴. Ao contrário dos sinais que são signos previamente convencionados, estabelecidos e fixos, o pensamento simbólico é caracterizado pela universalidade e pela

⁶² Ernst CASSIRER, *Ensaio sobre o Homem*, Lisboa, Guimarães Editores, 1995, p. 33

⁶³ Ernst CASSIRER, *Ensaio sobre o Homem*, p. 123

⁶⁴ *Ibidem*, p.38

versatilidade de uma linguagem tanto emocional como proporcional: «A diferença entre linguagem proposicional e linguagem emocional é a verdadeira fronteira entre o mundo animal e o humano. [...] Em toda a literatura dedicada ao assunto, não parece haver uma única prova concludente do facto de que qualquer animal tenha alguma vez dado o passo decisivo da linguagem subjectiva para a objectiva, da afectiva para a proposicional»⁶⁵.

Todavia, segundo o autor, a consciência desta mobilidade é algo tardia no ser humano. Nos povos primitivos, o símbolo ainda era considerado como uma propriedade das coisas, ou seja, um nome de um Deus seria uma parte integrante da sua natureza, sendo o sujeito completamente passivo na criação das imagens. A ideia de um pensamento reflexivo⁶⁶, a ideia de um pensamento capaz de reflectir acerca do significado das coisas, não pode negar a existência de um pensamento simbólico. O simbolismo, a reinterpretação da realidade de acordo com a subjectividade dos sujeitos, as suas emoções, cultura e paixões, é o pensamento que permite que os homens não fiquem pela satisfação das suas necessidades biológicas e dos seus interesses práticos. Sem o pensamento simbólico, o homem não tem acesso ao «mundo ideal que lhe é aberto de diferentes lados pela religião, a arte [ou] a filosofia».⁶⁷

Posto isto, faz-se necessário esclarecer a noção de símbolo para que possamos ter uma compreensão mais alargada do que aqui se está a defender: «do grego *sunbolovnvn* (*sun+bolón*, de *sun+ballw'* / *sun+ballô*, lançar juntamente, amontoar, reunir, aproximar objectos e ideias), o termo símbolo designava, na origem as duas metades em que se dividia um objecto (de cerâmica, madeira, ou metal), as quais, pela sua perfeita adaptação, permitiam mais tarde, o reconhecimento prático dos respectivos depositários [...]; O símbolo comporta também a ideia de separação e de reunião, evoca uma comunidade que se des-fez, [e] que ele é precisamente chamado a refazer.»⁶⁸. Recorrendo ainda a outros contributos sobre a noção de símbolo encontramos a definição proposta por André Lalande como sendo este um «signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber»⁶⁹. Jung, também a respeito da noção de símbolo, diz-nos que este é «a melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não conseguíamos designar inicialmente de uma maneira mais clara e mais característica»⁷⁰. No mesmo sentido assevera Gilbert Durand que o símbolo é «uma representação que faz aparecer um sentido

⁶⁵ *Ibidem*, p. 36

⁶⁶ «Herder, dá a toda a importância ao que ele chama reflexão. Reflexão ao pensamento reflexivo é capacidade para seleccionar, de toda a indiscriminada massa da corrente de fenómenos sensoriais flutuantes, certos elementos fixos, com fim de os isolar e concentrar a atenção sobre eles», in Ernst CASSIRER, *Ensaio sobre o Homem*, p. 44

⁶⁷ Ernst CASSIRER, *Ensaio sobre o Homem*, p. 45

⁶⁸ Manuel COSTA FREITAS, «Símbolo», in *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol.4, Verbo, Lisboa, [1991], cols.1132-1141.

⁶⁹ Gilbert DURAND, *A imaginação simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1995, p. 10

⁷⁰ Gilbert DURAND, *A imaginação simbólica*, p. 10

concreto, é a epifania de um mistério»⁷¹. Tal definição espelha a necessidade do símbolo dar corpo ao indizível, isto é, do significante não ter correspondência sensível com o significado. Fruto disto, encontramos nos símbolos (o significante) uma grande flexibilidade, na medida em que este pode encarnar, o invisível e o indizível, numa pomba branca, numa pedra erguida, numa imagem abstracta, etc. Na nossa cultura encontramos, assim, inúmeras representações simbólicas, como é o caso da linguagem, do mito, da arte, da religião, etc. Contudo, a imaginação, como elemento do processo cognitivo, não foi aceite com unanimidade no quadro filosófico.

O cinema como racionalidade logopática

De natureza abrangente e reflexiva, a filosofia procura, num infindável questionamento, compreender a totalidade das coisas e dos seres. Em prol deste seu desejo plural, não deverá ignorar as manifestações culturais, que afectam e transformam o seu "objecto" de estudo, mas incorpora-las na sua indagação. Assim, perante a actual apoteose do cinema que apaixonadamente envolve o homem contemporâneo, Julio Cabrera, autor da obra "*Cine: 100 años de filosofia*", considera que «*a filosofia não deverá assumir-se como algo perfeitamente definido antes do surgimento do cinema, mas como algo que poderá ser modificado através desse mesmo surgimento*»⁷². Essa redefinição deverá ser feita com a emergência de qualquer outro rasgo cultural, na medida em que a filosofia, por fruto da sua já referida natureza abrangente, «*se deixa golpear por todo o que o homem faz*»⁷³. Tal golpe, considera Julio Cabrera, já fora feito pelo cinema mesmo antes do seu reconhecimento oficial. Ao sentir, embora inconscientemente, esta afectação cinematográfica, a história do pensamento filosófico vê-se, segundo o autor, dividida em duas maneiras distintas de filosofar: o primeiro momento designa por pensamento apático e o segundo por pensamento pático (ou "cinematográfico"). O elemento chave que permite efectuar tal distinção é a utilização ou não utilização do *pathos* (palavra grega que significa sentimento, paixão, sensação, ânimo) como instrumento essencial no acesso ao mundo. Neste sentido, inclui na esfera dos pensadores apáticos os filósofos que enfrentavam o mundo de forma puramente racional, sem qualquer intervenção do elemento afectivo. Contudo, isto não quer dizer que

⁷¹ *Ibidem*, p. 12

⁷² Julio CABRERA, *Cine: 100 años de filosofia. Una introducción a la filosofia a través del análisis de películas*, 1ª edição, Editora Gedisa, Barcelona, 1999, p. 13

⁷³ *Ibidem*, p. 13

tais pensadores não tivessem em conta o papel da sensibilidade na razão filosófica. O que sucedia era que apenas a tomavam como objecto de estudo e não como caminho de acesso filosófico. A título de exemplo temos Descartes que, procurando construir a *Mathesis universalis*, considerava que esta não era possível a partir de juízos que tem como base os dados sensoriais. Todavia, tal posição filosófica não o privou de redigir um tratado sobre as paixões da alma. Relativamente aos pensadores páticos, consideram-se todos aqueles que reconheceram a importância do elemento afectivo, não somente como objecto de estudo, mas, e acima de tudo, como ferramenta de acesso ao conhecimento. Heidegger surge-nos como um excelente representante deste tipo de pensadores, uma vez que considerou que sentimentos como a angústia e o tédio permitiam ao homem reconduzir-se ao encontro da sua totalidade.

É no encontro com esta perspectiva “pática”, que revê no elemento afectivo um caminho de acesso aos problemas filosóficos, que alicerçamos as mais-valias do cinema nas aulas de filosofia. Isto é, considera-se que o cinema ao dramatizar a estrutura de uma acção real possível, levará mais facilmente os alunos à compreensão de determinados problemas filosóficos do que os tradicionais textos de filosofia. Provavelmente esta afirmação suscitará um tom de estranheza, uma vez que a tradição filosófica utilizava a escrita como meio de expressão. Contudo, não nos parece existir um «*vínculo interno e necessário entre a escrita e a problematização filosófica do mundo*»⁷⁴. Dado que o carácter abrangente e o questionamento radical que constitui as indagações filosóficas, não é incompatível com uma apresentação através de imagens. Aliás, talvez o cinema elimine as paredes da linguagem e nos permita aceder a certas dimensões da realidade. Esta dificuldade com que a linguagem escrita por vezes nos coloca, fora bem sentida por Heidegger quando este, através da língua alemã, se enredara em frases de difícil inteligibilidade. A este propósito, adverte-nos Julio Cabrera, que o cinema não se apresenta como uma espécie de escapatória daqueles raciocínios que carecendo de sentido tentam se expressar através de uma mensagem emocional. Mas, ao contrário disso, permitiria dar sentido cognitivo aos escritos difíceis de Heidegger, por exemplo, através de uma racionalidade logopática (logos + pathos) e não apenas lógica. Assim sendo, «*o cinema não seria, pois, uma espécie de claudicar entre algo que não tem nenhuma articulação racional e que, por conseguinte, proporcionaria um vínculo “puramente racional” (equivalente a um grito), mas outro tipo de articulação, que inclui uma componente emocional. O emocional não desaloja o racional: redefine-o.*»⁷⁵

Um outro aspecto que confluirá vantajosamente para o uso do cinema nas aulas de filosofia é a sua capacidade de, quando visto filosoficamente, produzir conceitos - imagens. Este tipo de conceitos visuais distinguem-se estruturalmente dos conceitos tradicionalmente usados pela filosofia escrita, a que Julio Cabrera designou por “conceitos - ideia”. Será na

⁷⁴ *Ibidem*, p. 15

⁷⁵ *Ibidem*, p. 16

tentativa de esclarecer este novo tipo de conceitos que encontraremos os principais argumentos que adensam as utilidades do cinema. Assim sendo, Julio Cabrera começa por considerar que «*um conceito - imagem instaura-se e funciona dentro de um contexto de uma experiência que faz falta ter, para poder entender e utilizar esse conceito*»⁷⁶. Quer o autor dizer que estes conceitos só serão entendidos plenamente quando dele tivermos experiência. Ou seja, poderemos falar sobre o conceito - imagem subjacente a um determinado filme, mas este apenas será entendido plenamente após a visualização do filme e a instauração da experiência que a ele lhe corresponde. Para tal, o autor serve-se do exemplo do filme *Blow up*, cujo protagonista se encontra envolvido com a problemática da dúvida. De forma a compreender plenamente a sua situação não bastará ler a sinopse do filme, teremos também que ser afectados com a sua força emocional para que possamos agregar a leitura efectuada com o visionamento do filme. O mesmo acontece com os nossos alunos, pois para que eles possam se apropriar de um «*problema filosófico não é suficiente entendê-lo: também é preciso vivê-lo, senti-lo na pele, dramatizá-lo, sofre-lo, padece-lo, sentir-se ameaçado por ele, sentir que as nossas bases habituais de sustentação são afectadas radicalmente*»⁷⁷. De facto, se o aluno não se deixar inquietar pelas questões subjacentes a um determinado problema, apenas compreenderá parcialmente o que ali está a ser debatido. Estes conceitos - imagens procuram assim produzir um impacto emocional de onde retiraremos algo sobre o mundo, o ser humano, a natureza, etc. Este conhecimento extraído desta componente emocional terá de conter também um valor cognitivo, persuasivo e argumentativo. Para tal, não nos interessa apenas uma informação objectiva e nem tampouco uma pura explosão afectiva, mas uma abordagem logopática, ou seja, uma racionalidade que é lógica e afectiva simultaneamente. Contudo, alerta-nos Cabrera, que é importante não confundirmos impacto emocional com efeito dramático. Isto porque não é necessário que um filme seja dramático para causar em nós um certo impacto emocional. Um outro aspecto importante, ou talvez o mais importante, é que «*o cinema não elimina a verdade ou a universalidade, mas redefine-a dentro da razão logopática*»⁷⁸. Esta é, talvez, a única característica que o cinema guarda da filosofia tradicional. Porém, a pretensão de verdade e universalidade por parte do cinema tende a gerar alguma contundência no quadro filosófico. Pois parece incompatível e inconcebível que tal pretensão provenha de uma arte que muitos consideram apenas como uma verdadeira fábrica de ilusões onde os efeitos especiais fazem (cada vez mais) as honras da casa e a fantasia o retrato dos sonhos mais íntimos. Estaríamos, talvez, perante um autêntico rasgo com a atitude sóbria e rigorosa que a filosofia assumira diante da verdade e da universalidade. Contudo, recorda-nos Julio Cabrera que dentro das indagações filosóficas existe exemplos fantasiosos como forma de esclarecimento de certas questões filosóficas.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 18

⁷⁷ *Ibidem*, p. 14

⁷⁸ *Ibidem*, p. 20

Vejamos o caso de Descartes que utiliza o exemplo do génio maligno para reforçar a necessidade de fazermos tábua rasa de todo o conhecimento que possuímos, uma vez que poderemos ter sido enganados até nos cálculos mais simples por este espírito malévolo. Ou então a objecção da “máquina de experiências” apresentada, pelo filósofo norte-americano Robert Nozick, à filosofia utilitarista de John Stuart Mill. Um outro exemplo não menos elucidativo é a conhecida Twin - Earth do filósofo americano Hilary Putman. A este respeito também é interessante referirmos o famoso argumento dos “Cérebros na cuba” apresentado pelos cépticos, cujo objectivo era o de reforçar a ideia de que é impossível obter um conhecimento indubitável acerca do mundo. Deste modo, o presente argumento sustentava que poderíamos ser cérebros em tanques de laboratório onde seriam manipulados por cientistas. Estes fariam com que tivéssemos impressões da realidade, como ver e sentir. Deste modo, não teríamos nada que nos garantisse que fôssemos cérebros em cuba ou seres reais, uma vez que as experiências seriam semelhantes as de quem não fosse um cérebro em cuba. Assim sendo, não teríamos certeza nenhuma acerca do mundo exterior. Curiosamente, encontramos uma versão deste argumento no filme “Matrix”. Posto isto, parece-nos que *«tanto na filosofia analítica como em hermenêuticas como em psicanálise, se aceita tranquilamente que o caminho pela verdade e pela universalidade seja diversificado (...) e que tanto se pode saber acerca do mundo e do ser humano através da verdade como através de uma suposição bizarra.»*⁷⁹ Assim sendo, o facto de o *«cinema se constituir num enorme artifício, não diz nada contra a sua pretensão de verdade»*⁸⁰, caberá apenas saber como é que esse *«artifício se posiciona em relação à realidade»*⁸¹. Relativamente à problemática da universalidade, considera o autor que os impactos emocionais que obtemos ao ver as imagens de um filme são cruciais para que entendamos o tipo de universalidade a que o cinema se propõe. Assim defende que os impactos emocionais que obtemos cinematograficamente, não se limitam apenas a sentimentos de pena, ódio, alegria, etc., mas ao despoletar de uma reflexão logopática de alcance universal. Sirvamo-nos do filme “Capitães de Abril” de Maria de Medeiros. Após visionarmos a luta incansável do povo português em prol da sua liberdade, deixamo-nos afectar por sentimentos de revolta e indignação pela opressão em que o povo português vivia desde alguns anos. Todavia, por detrás deste retrato particular acedemos ao conceito de cidadania e à importância que este assume numa sociedade. Assim, o impacto emocional que havemos sentidos ao ver o filme, não serviu apenas para nos ficarmos pela “revolução dos cravos”, mas para chegarmos ao conceito de cidadania de forma mais contundente. Um outro exemplo é o filme “A vida é bela” de Roberto Benigni. Nele vemos retratada a história de Guido, um judeu italiano que casa com uma italiana não judia. Deste casamento nasce Giosué, que cresce na Itália fascista, num ambiente de crescente anti-

⁷⁹ *Ibidem*, p. 33

⁸⁰ *Ibidem*, p. 33

⁸¹ *Ibidem*, p. 33

semitismo. Por infortúnio da vida é levado para um campo de concentração juntamente com o seu pai, onde este acabara por perder a vida. Diante desta história deixamo-nos envolver num sentimento de grande angústia pela estupidez que a guerra é. Assim, não será apenas a paixão e o sofrimento do pai pelo filho que nos restará após o visionamento do filme, mas o questionamento sobre o sentido da guerra. A este propósito Julio Cabrera afirma que *«talvez existam argumentos perfeitamente bem pensados desde o ponto de vista lógico, mas nenhum será capaz de captar o sem sentido da guerra, como uma imagem é capaz de fazer.»*⁸² Todavia, há uma objecção eminente na intervenção deste elemento emocional, que consiste no perigo de qualquer ideia ser aceite não pela força argumentativa, mas pelo poder retórico e argumentativo da emoção. A título de exemplo temos as propagandas políticas levadas a cabo por Adolf Hitler (cf. Helene Bertha Amalie "Leni" Riefenstahl). Estas, cheias de discursos falaciosos, conseguiram a adesão do povo por via da emoção. Perante isto, faz-se necessário juntar outra informação que não provenha só da imagem, uma vez que tal objecção poderá colocar em causa a pretensão de verdade e universalidade do cinema. Assim sendo, Julio Cabrera advoga que a emoção que sentimos perante uma situação, está determinada pelo conhecimento que dela possuímos. Um outro aspecto não menos importante é o facto de a imagem apresentar uma possibilidade, ou seja, um sentido, tal como acontece com as proposições. Esta possibilidade que se abre diante dos nossos olhos obriga-nos a pensar em coisas que não havíamos pensado antes de termos passado por esta experiência emocional. Contudo, isto não significa que devamos aceitar acriticamente o que está a ser projectado, porque a emoção, de acordo com o que temos procurado sustentar, é um meio para apresentar a ideia filosófica e não para a aceitar inexoravelmente. *«Devemos emocionarmo-nos para entender e não necessariamente para aceitar»*⁸³. Assim sendo, *«a emoção sentida deverá agregar-se aos argumentos objectivos para decidir sobre a verdade ou falsidade das teses sustentadas, obrigando-nos a perguntar sobre coisas como: "Algo que me impactou de maneira tão viva, não estará a indicar-me algo verdadeiro?"»*.⁸⁴ Uma outra questão importante para a caracterização dos conceitos - imagens é saber onde é que estes se encontram ao longo do filme. Neste sentido, Julio Cabrera diz-nos que estes conceitos encontram-se na totalidade do filme, embora pequenas partes dele possam também nos conduzir a conceitos - imagens. Todavia tais conceitos precisam de tempo cinematográfico para se desenvolverem, devido à sua característica experiencial. Neste sentido, adverte que raramente um fotograma, um quadro ou uma fotografia consegue veicular conceitos - imagens, porque nele não está presente o desenrolar de determinada situação. Peguemos no exemplo de uma fotografia do cão que Guillermo Vargas (também conhecido por Habacuc) prendera dias a fio numa galeria de arte sem comida e sem água. Sem intenções de discutir se

⁸² *Ibidem*, p. 35

⁸³ *Ibidem*, p. 36

⁸⁴ *Ibidem*, p. 36

este constitui ou não um acto artístico, pretendemos apenas realçar que a simples visualização da fotografia, do cão desnutrido ou até já morto, não basta para entender o conceito - imagem de violência. Era necessário ver a sua espera dolorosa e o seu desfalecimento agonizante, para entender o que terá levado à situação retratada na fotografia e até talvez perceber o que Habacuc tentava transmitir através dessa exposição que gerou tanta controvérsia. Talvez Habacuc através deste acto, para muitos macabro, tenha tentado mostrar que também a arte ou a pseudo-arte, precisa deste impacto emocional para fomentar o pensamento e espicaçar a consciência. Um outro aspecto importante dos conceitos - imagens consiste na sua capacidade de se desenvolver quer num nível literal quer num nível ultra-abstracto. Relativamente ao primeiro nível - literal - os conceitos - imagens são apreendidos facilmente. Exemplo disso são os filmes que revelam imagens explícitas do conceito que se pretende veicular. Já num nível ultra-abstracto precisamos de uma compreensão mais elaborada sobre as imagens projectadas. Para ilustrar o que se intenta dizer neste último nível, Cabrera utiliza o exemplo do filme de David Cronenberg "A mosca". Apesar de ser impensável e irreal a transformação de um homem numa mosca, podemos, tal como fizera Cronenberg, associar tal metamorfose à condição efémera do ser humano. Assim conclui Julio Cabrera que « (...) *através de uma experiência que nos afasta da realidade quotidiana e da familiaridade, o filme pode fazer-nos ver algo que habitualmente não veríamos. Talvez nos faça falta ver um bom filme de terror para nos consciencializarmos de alguns horrores deste mundo.*»⁸⁵ Curiosamente, encontramos na obra "A Metamorfose" de Franz Kafka muitas similitudes com o filme de Cronenberg, pois também nela se retrata, metaforicamente, os sintomas do envelhecimento e do absurdo da vida, através da transformação de um homem (Gregor Samsa) num insecto. Posto isto, compreende-se a próxima característica que nos diz que os conceitos - imagens não são categorias estéticas, isto porque o conteúdo filosófico não depende do valor artístico do filme, mas da forma como se criam e desenvolvem conceitos - imagens. Apesar de no presente trabalho associarmos os conceitos - imagens ao cinema, estes não são exclusivos desta área. Pois também a filosofia e a literatura recorrem a conceitos - imagens para esclarecer as suas intuições. No caso da filosofia o autor utiliza como exemplo os textos de Heidegger, já no que toca à literatura é-nos referido as obras de Dostoiévski, Thomas Mann, Max Frisch, etc. Mas afinal o que distingue os conceitos - imagens produzidos pelo cinema dos conceitos - imagens produzidos pela filosofia e pela literatura? A esta questão o autor responde-nos que é uma diferença técnica e não de natureza. Por outras palavras, o cinema proporciona de forma colossal a "impressão de realidade" ao incorporar o movimento e o tempo, tal como os riscos e aventuras que esta contém. Ao contrário da literatura e da filosofia que apenas nos fornecem os ingredientes para que nós possamos criar as imagens que o cinema nos fornece. Posto isto, faz-se necessário saber quais as técnicas utilizadas pelo cinema na construção dos conceitos -

⁸⁵ *Ibidem*, p. 24

imagens que tão significativamente se distinguem dos conceitos - imagens produzidos pela literatura e pela filosofia. Assim sendo, encontramos três características essenciais, são elas: a pluriperspectiva, a manipulação do tempo e do espaço e os cortes cinematográficos. Através da primeira característica - pluriperspectiva - o cinema revela-nos a sua capacidade de situar quer objectivamente quer subjectivamente. Tal é possível graças à sua facilidade em passar de uma personagem para outra. Neste sentido, Julio Cabrera considera que «*a pluriperspectiva pode considerar-se como uma espécie de qualidade “divina” (ou demoníaca!) do cinema, devido à sua onipotência e onisciência.*»⁸⁶ Esta simultaneidade de perspectivas que o cinema nos faculta permite-nos adensar, compreender e consolidar determinado conceito - imagens. Vejamos o exemplo do filme “Dead man Walking” de Tim Robbins. Quando Matthew Poncet (Sean Penn) está a ser injectado pelo veneno da justiça, a câmara remete-nos para dentro dos seus pensamentos que incidiam sobre o dia em que ele macabramente matara um casal de namorados. Esta simultaneidade entre o juízo final e os seus pensamentos foram importantes, não só como impacto emocional, mas para completar este conceito - imagem de justiça que se procurava mostrar. Quanto à manipulação do tempo e do espaço que constitui a segunda característica/técnica, encontramos os avanços e recuos que o cinema nos possibilita. Esta característica é um dos maiores instrumentos que o cinema nos faculta para a exploração filosófica de um filme, pelo facto de não nos fornecer uma simples narração de ideias, mas por nos fazer despoletar uma atitude de espanto, ignorância e questionamento (elementos essenciais para o desenvolvimento logopático) diante a tela. Um excelente exemplo deste género de filmes é “Memento” de Christopher Nolan. Neste filme, assistimos a uma busca constante pela verdade onde presente e passado se misturam de forma intrigante e incomodativa. Por fim, temos os cortes cinematográficos que apresentam a particularidade do cinema em ligar uma imagem à outra. Posto isto, considera o autor que estas técnicas cinematográficas «*possibilitam (...) a instauração da experiência logopática, e o seu peculiar tipo de verdade e universalidade, assim como a articulação - também peculiar - entre o literal e o metafórico.*»⁸⁷ Uma outra característica dos conceitos - imagens reside na sua capacidade de apresentar soluções abertas capazes de problematizar questões filosóficas. Sendo isto possível através das emoções, das contingências e do inesperado que retratam a realidade com a sua multiplicidade e não com a algo plenamente solucionado. O mesmo não sucede com a filosofia escrita que procura através de conceitos - ideias, submeter a multiplicidade da vida em alguns universais. Neste sentido, o cinema ao mostrar-nos tudo o que de «*demoníaco, de incontrolável, incompreensível, múltiplo e*

⁸⁶ *Ibidem*, p. 28

⁸⁷ *Ibidem*, p. 28

*desanimador há no mundo*⁸⁸» desenvolveu uma «*filosofia com um comportamento negativo - crítico muito superior ao da filosofia escrita.*»⁸⁹

Em suma, poder-se-á dizer que o cinema é uma mais valia nas aulas de filosofia, na medida em que o impacto emocional fomentado pelos conceitos - imagens, permite-nos adquirir uma compreensão mais acessível e alargada dos problemas filosóficos. Contudo, não defendemos o isolamento do elemento afectivo e o desprezo da vertente lógica, mas a união destes dois instrumentos, pois tal como dizia Kant: «sem a sensibilidade, nenhum objecto nos seria dado; sem o entendimento nenhum seria pensado».

Aplicação prática

Na tentativa de testar empiricamente a tese de que o filme, ao imitar uma acção real possível está mais capacitado do que um texto tradicional para induzir nos alunos um certo estado de consciência, elaboramos um inquérito pré-filme (anexo 1) e outro pós-filme (anexo 2). Ambos continham as mesmas questões, sendo nosso objectivo verificar se existiam diferenças significativas nas respostas dos alunos após a visualização do filme. Por outras palavras, pretendíamos analisar se os alunos após a projecção do filme assumiram uma posição mais fundamentada, se revelaram uma compreensão mais flexível perante as diferentes perspectivas e não uma atitude estanque e unidireccional, e por fim se a partir da visualização de um caso/problema conseguiram aceder a outros conceitos de relevância filosófica. Enlaçados com estes objectivos projectamos o filme «Dead man Walking» que se fez acompanhar por um guião de exploração/orientação (anexo 3). O nosso estudo foi efectuado na Covilhã na Escola Secundária Campos Melo, mais precisamente na turma do décimo primeiro B da área de Ciências e Tecnologias. Esta é constituída por dezassete alunos, sendo catorze do sexo feminino e três do sexo masculino e cujas idades oscilavam entre os dezasseis e os dezassete anos. A aplicação do presente teste decorreu da seguinte forma: num primeiro momento, antes da projecção do filme, foi pedido aos alunos que preenchessem o inquérito pré-filme; seguidamente procedeu-se à sua recolha e à visualização do filme «Dead man Walking». Num segundo momento, foi distribuído a cada aluno um guião

⁸⁸ *Ibidem*, p. 31

⁸⁹ *Ibidem*, p. 31

onde foram discutidas algumas das questões mais contundentes do tema da pena de morte (tema retratado no filme). Após a realização do guião e da respectiva discussão, foram entregues os inquéritos pós-filme. Recolhidos e comparados, verificamos que nove dos catorze alunos que resolveram o inquérito, manifestaram com satisfação os objectivos traçados para o presente teste. Assim sendo, passaremos à transcrição e comparação de algumas respostas dadas pelos alunos. Vejamos a questão número um presente nos inquéritos: «Qual a tua opinião acerca da pena de morte?» Perante esta questão um dos alunos respondeu no inquérito pré-filme o seguinte: «Considero que a pena de morte é o melhor castigo a aplicar aquele que mata friamente outra pessoa.» Após ver o filme, o aluno revela uma atitude diferente perante esta questão. Analisemos a sua resposta: «Por um lado considero que a pena de morte é o meio mais adequado para fazermos justiça diante de casos puramente macabros. Contudo, existe também por detrás de um assassino um ser humano que tem pais e irmãos a sofrer sem terem qualquer culpa. Um outro aspecto a ter em conta é que a pena de morte não permite ao assassino tornar-se numa pessoa melhor, uma vez que o elimina para sempre. Perante isto, levanto a seguinte questão: qual é o verdadeiro fundamento da justiça?» Comparadas as respostas verificamos que o aluno demonstra uma visão mais plural e englobante acerca da pena de morte. Este não se limitou a ver somente a perspectiva das vítimas, como fizera na primeira resposta, mas procurou também por detrás do título de assassino um ser humano. Um outro aspecto a salientar é a necessidade que o aluno sentiu em questionar o próprio sentido de justiça. Analisemos a resposta de um outro aluno a esta mesma questão: «A pena de morte é um castigo contraditório, porque estamos a matar um homem pelo facto de ele ter morto outro». No pós-inquérito este mesmo aluno responde o seguinte: «Após ter visto o filme “Dead man walking”, parece-me que o castigo da pena de morte torna-se ainda mais inapropriado, porque os familiares das vítimas pedem um acto de vingança e não de justiça. E entendo também que os pais dos adolescentes assassinados por Poncelet assumem uma posição egoísta ao tentarem atenuar a sua dor com a morte de um homem». Verificamos após a comparação das duas respostas que o aluno consegue mais facilmente fundamentar a sua opinião. Apesar de na primeira resposta ter referido um aspecto importante deste tipo de condenação, não desenvolveu, contudo, a sua posição. Ainda relativamente à questão «Qual a tua opinião acerca da pena de morte?», encontramos uma outra resposta pertinente para o presente estudo. Passemos à transcrição da resposta do pré-inquérito: «Sou contra a pena de morte, porque considero que este desencadeia mais sofrimento e mais injustiça. Assim pergunto, para onde caminharia a nossa sociedade se aceitasse este tipo de condenação?» Quanto à resposta do pós-filme esta diz-nos o seguinte: «Pessoalmente sou contra a pena de morte na medida em que considero que a maneira certa de acabar com o mal não é praticando o mesmo mal, desta forma inicia-se um ciclo vicioso onde o resultado final é sempre a morte, privando o indivíduo de se redimir e estreitando as vistas à sociedade, levando-a a acreditar numa justiça que se faz à base de

injustiça». Tal como sucedia com o aluno anterior, a posição acerca da temática da pena de morte mantém-se, todavia a última resposta apresenta uma maior fundamentação e aprofundamento. Faz-se também necessário referir que a aluna no inquérito pós-filme consegue responder, através de uma visão crítica e atenta, à questão que ela própria lançou no primeiro inquérito. Tal verifica-se quando ela nos diz que a sociedade entraria num ciclo vicioso e numa credulidade diante de uma justiça aparente.

Passemos agora à análise de algumas respostas apresentadas pelos alunos à questão número dois: «Não estaremos com a pena de morte a tentar fazer o bem através do mal?» Diante desta questão uma das alunas respondeu no inquérito pré-filme o seguinte: «Sim. Ao retirar a vida a outra pessoa, mesmo que esta seja um assassino, estamos a cometer o mal». No inquérito pós-filme embora mantendo a mesma posição revela uma mudança significativa na sua observação. Leiamos a sua resposta: «Considero que matar alguém é sempre o espelho do mal. No entanto, faz-se necessário entender o que é verdadeiramente o mal. Pois será este a dor causada nos pais das vítimas? Ou o mal é a justiça procurar de forma sublime ou mais humana, como designa o advogado de defesa de Poncelet, matar um ser humano?» Perante esta última resposta verificamos que a aluna após se deparar com o caso de Matthew Poncelet (Sean Penn) sente necessidade de se questionar sobre um outro conceito crucial que é ele o “mal”. Neste sentido, não se limita apenas a dizer que é errado matar, mas vê-se incomodada com a questão do que é o mal e a sua respectiva importância nas questões da justiça. Ainda sobre a questão número dois encontramos a resposta de um outro aluno que nos diz o seguinte antes do filme: «Sim. Pois se aquele é condenado à pena de morte é porque cometeu um crime, então aceitar que essa pessoa seja condenada à morte é aceitar também outro crime». Após o filme consegue extrair um outro conceito que se encontra subjacente a esta questão, que é ele o da “justiça”. Vejamos o que ele diz: «Penso que antes de responder a esta questão temos em primeiro lugar de esclarecer o conceito de justiça. Será que a justiça, neste caso, tem como intenção reconfortar a dor dos pais dos adolescentes? Será que a justiça pretende apenas eliminar os “maus da fita”, como é o caso de Poncelet? Mas nesta situação não estaremos a cometer um acto de injustiça ao matar o filho e o irmão de inocentes? Ou será que a justiça é uma tentativa oca de por ordem na sociedade? Perante estas questões penso que primeiro tenho de compreender o que é justiça e só depois poderei entender se a pena de morte é ou não uma tentativa de fazer o bem através do mal». Esta última resposta é bastante interessante, na medida em que o aluno se vê abismado e talvez intrigado com a complexidade que enreda a pena de morte. Prova disto, são as várias questões que ele levanta, tal como a necessidade de compreender o conceito de justiça.

Também na questão número quatro encontramos respostas que vão fortalecendo a nossa tese. Olhemos para a pergunta: «Entendes que o arrependimento de um assassino deveria ser um factor a ter em conta na sua condenação?». Um dos alunos perante responde-

nos o seguinte: «Na minha opinião o arrependimento não pode ser tido em conta na condenação do indivíduo, porque ninguém sabe realmente se aquele arrependimento é verdadeiro ou se é apenas uma forma de escapar à sua condenação». No inquérito pós-filme já encontramos um registo diferente na sua resposta. Transcrevamo-la: «Olhando para o que aconteceu ao Matthew Poncelet, penso que o arrependimento deveria de ser um aspecto a ter em conta, pois ao olhar para o seu rosto arrependido parece que estamos a condenar, ou melhor dizendo, a matar um outro homem. E se uma pessoa se mostra arrependida é porque tomou consciência do seu acto. Esta tomada de consciência é, na minha opinião, um dos piores castigos, pois terá que suportar a culpa durante a sua vida. Se matarmos um assassino nesta situação (arrependido) penso que estamos a cometer um erro grave. Mas também compreendo que os familiares das vítimas peçam a morte do assassino de qualquer maneira, porque nunca confiarão e até nem se importarão se ele está ou não realmente arrependido, pois os seus filhos nunca mais voltarão». Podemos constatar, após a leitura destas duas respostas, que o aluno procurou uma posição mediadora no último inquérito, ao apresentar-nos argumentos de ambos os lados, ou seja, argumentos que possam defender o arrependimento como factor a ter em conta e argumentos que desvalorizam esta perspectiva. Vejamos outra resposta: «Não, porque não sabemos se um assassino está a dizer a verdade ou a mentir. Penso que ainda não existe nenhum meio electrónico que possa testar o arrependimento de alguém, logo se não há certezas não poder ser considerado na condenação». Segue-se agora a sua resposta após o filme: «Eu acho que o arrependimento não deve interferir na condenação, porque a justiça tem de avaliar um crime só com factos e não com a intromissão de sentimentos. Pois estes turvam-nos a visão. E, aliás, a justiça nunca poderia ter a certeza se um homem estava realmente arrependido, logo se este fosse tido em conta correríamos o risco de adicionar ao processo deste assassino um elemento falso. Por exemplo, Poncelet apesar de minutos antes de morrer ter pedido desculpa não parecia realmente arrependido. Contudo, não tenho a certeza». Comparados os inquéritos verifica-se que o aluno, apesar de seguir a mesma linha de pensamento da resposta anterior, consegue exprimir a sua ideia de modo mais incisivo e crítico.

Apresentadas e analisadas algumas respostas, consideramos que estas reforçam a nossa tese, visto que são vários os alunos que revelam diferenças significativas entre as respostas do pré e do pós-filme.

Conclusão

Do paleolítico superior como origem até à contemporaneidade apoteótica, a imagem revelou-se ao longo dos tempos um meio indissociável dos desejos do homem, ora pela vontade temerosa de eliminar a morte ou pelo simples desejo frívolo de tudo representar. Contudo, é graças a este enlace imagético que ligou a actualidade aos tempos arcaicos, que hoje falamos de um passado e de um presente, que hoje um povo pode ter uma memória visual dos seus antepassados, da sua evolução e transformação. Fruto desta herança imagética, o homem de agora brinda-nos a uma velocidade galopante com novas técnicas de produção de imagem. Técnicas estas que nos deixam abismados perante a existência passada de um daguerreótipo, um calótipo ou até mesmo de um cinematógrafo. Foi justamente sobre um dos passos mais largos da imagem que nos dedicamos neste trabalho: o cinema. Irreconhecível perante a sua génese rudimentar, o cinema é hoje uma visão privilegiada do mundo. Através dele emergimo-nos em novas culturas, novos valores e diferentes tradições. Ele é também transportador de uma compreensão mais englobante e até mesmo intrigante da realidade, ao substituir o tempo cronológico por um tempo onde passado, presente e futuro coexistem, tal como advoga Gilles Deleuze. Também na visão cinematográfica conceitos como violência, guerra e tolerância, deixam de ser entendidos friamente e passam a acarretar toda a sua expressividade. Esta será a característica chave do cinema como potenciador de uma consciência mais apurada sobre os problemas. Assim como dissera Julio Cabrera, para que nos possamos apropriar de um *«problema filosófico não é suficiente entendê-lo: também é preciso vivê-lo, senti-lo na pele, dramatizá-lo, sofrê-lo, padecê-lo, sentir-se ameaçado por ele, sentir que as nossas bases habituais de sustentação são afectadas radicalmente»*⁹⁰. Foi no seguimento desta linha de pensamento, que elaboramos o presente trabalho. No entanto, a força dos argumentos apresentados não bastariam por si mesmos, pois necessitávamos do feedback daqueles com quem nos propomos caminhar: os alunos. Neste sentido, foi escolhido um filme (“Dead man walking”) e construídos inquéritos que nos revelaram de forma satisfatória a utilidade didáctica da sétima arte nas nossas aulas de filosofia. Posto isto, podemos concluir que apesar de alguns preconceitos filosóficos associados ao uso da imagem, esta revela-se, no entanto, uma óptima companheira de trabalho do *logos*.

⁹⁰ Julio CABRERA, *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, p. 14

Bibliografia

- AUMONT Jacques, *A imagem*, Campinas São Paulo, Editora Papyrus, 2002
- CABRERA Julio , *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, 1º edição, Editora Gedisa, Barcelona, 1999
- CASSIRER Ernst, *Ensaio sobre o Homem*, Lisboa, Guimarães Editores, 1995
- *Cinema pré-histórico*. Superinteressante. Nr 158, Junho de 2011
- CORDEIRO Eduardo, *Actos de cinema, Deleuze: cinema prático*, Universidade da Beira Interior, 2003
- COSTA FREITAS Manuel, «Símbolo», in *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol.4, Verbo, Lisboa, [1991], cols.1132-1141.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard, Paris, 1992
- DELEUZE Gilles, *Cinema 1: A imagem - movimento*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985
- DURAND Gilbert, *A imaginação simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1995
- FALZON Christopher, *Philosophy goes to the movies: An introduction to philosophy*, Nova Iorque, Editora Routledge, 2002
- Gaston HAUSTRATE, *O guião do cinema, Iniciação à história e estética do cinema*, Editora Pergaminho, Lisboa, 1991
- Jean Amar Pierre, *História da fotografia*. Lisboa, Edições 70, 2007
- KANDINSKY Wassily, *Ponto, Linha, Plano. Contribuição para a análise dos elementos picturais*, Lisboa, Edições 70, 1996
- MACHADO Arlindo, *Pré-cinema e Pós-cinema*. Papyrus Editora: São Paulo, 1997

- MARTIN Marcel, *A linguagem cinematográfica*, Prelo editora, Lisboa, 1971
- PLATÃO, *A República*, 511 a-b, [Livros VI], Lisboa, FCG, 1987
- ROSA José Maria Silva, *A conversão da Imaginação nas Confissões de Santo Agostinho*, Brepols Publishers, Turnhout, 2006
- SANTAELLA L. & NÖTH W., *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998
- SARAIVA M. Manuela, "Imagem", in *Logos Enciclopédia Luso - Brasileira de Filosofia*, vol.2, Editorial Verbo, Lisboa / São Paulo, 1992
- VILLAFÑE Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Edição Pirâmide, 1992

Recursos multimédia:

- D. Savarí Fernando, "O culto às imagens", " <http://pt.scribd.com/doc/30535133/O-CULTO-AS-IMAGENS> ", visitado em 8 de Maio de 2011
- "Ius imaginum": Políbio, *Histórias*, VI, 53-54 (trad. de Mário da Gama Kury, Brasília, Universidade de Brasília, 1985). http://letrasartes.blogspot.com/2008_06_13_archive.html, visitado no dia 13 de Maio
- <http://www.portalcatico.org.br/main.asp?View=%7B55ED7BE7-E084-4A85-9A4E-E58A906564C5%7D&Team=¶ms=itemID=%7BAD1BFB17-CD15-44FB-A927-6278A07EBB68%7D%3B&UIPartUID=%7B2C3D990E-0856-4F0C-AFA8-9B4E9C30CA74%7D>, visitado no dia 8 de Maio de 2011

Anexos



(Anexo 1)

Nome: _____ Turma: _____
Nr: _____

Inquérito pré-filme

Responde ao seguinte inquérito sobre a utilização da pena capital, mais conhecida por pena de morte:

1- Qual a tua opinião acerca da pena de morte?

2- Não estaremos com a pena de morte a tentar fazer o bem através do mal?

3- Consideras que existe outros meios na justiça que possam substituir a pena de morte?

4- Entendes que o arrependimento de um assassino deveria ser um factor a ter em conta na sua condenação?

5- Apresenta as razões que poderão estar a favor e contra a pena de morte.



(Anexo 2)

Nome: _____ Turma: _____
Nr: _____

Inquérito pós-filme

Responde ao seguinte inquérito sobre a utilização da pena capital, mais conhecida por pena de morte:

1- Qual a tua opinião acerca da pena de morte?

2- Não estaremos com a pena de morte a tentar fazer o bem através do mal?

3- Consideras que existe outros meios na justiça que possam substituir a pena de morte?

4- Entendes que o arrependimento de um assassino deveria ser um factor a ter em conta na sua condenação?

5- Apresenta as razões que poderão estar a favor e contra a pena de morte.



(Anexo 3)

Nome: _____ Turma: _____
Nr: _____

Guião de exploração do filme:

A última caminhada

A. Ficha técnica do filme:



Título original: Dead Man Walking
Realizador: Tim Robbins
Elenco: Susan Sarandon, Sean Penn, Robert Prosky, Raymond J. Barry R. Lee Ermey, Jack Black, Peter Sarsgaard
Produção: Jon Kilik T. Robbins Rudd Simmons
Roteiro: Tim Robbins
Fotografia: Roger A. Deakins
Música: David Robbins
Duração: 122 minutos
Ano: 1995
País: Reino Unido, EUA
Género: Drama
Cor: Cor
Classificação: M/16 anos

B. Sinopse e curiosidades acerca do filme:

Helen, freira católica da Louisiana, ao receber as cartas de um condenado ao corredor da morte e, tomando conhecimento das condições precárias com que fora julgado, decide, contra tudo e todos, ajuda-lo. Fê-lo lutando incansavelmente contra a sua execução e guiando-o espiritualmente. Todavia, enfrentará a repudia dos pais vitimizados tal como a incompreensão dos seus familiares.

Este filme fora baseado no livro autobiográfico da irmã Helen Prejean, uma das principais activistas contra a pena de morte. A título de curiosidade, temos a presença da verdadeira Helen Prejean no filme. Esta encontra-se junto de um grupo de pessoas que estão reunidas em frente à prisão numa vigília à luz das velas. Relativamente ao nome do filme, há também uma curiosidade nele associada, uma vez que «Dead man walking» consiste na gíria utilizava pelos guardas prisionais quando encaminham o recluso da cela até à sala da execução.

C. Relação do filme com a temática: Filosofia e o Sentido

Emergidos num sentimento de angústia, dor e revolta perante o acto macabro de Matthew Poncelet, os pais do jovem casal assassinado, sentem nas suas mãos a fragilidade e a finitude da condição humana. Perdidos nas recordações passadas e em silêncio com a felicidade, buscam, num igual acto de morte, um sentido para as suas vidas. Por outro lado, temos o protagonista do mal que, embora arrependido, não tem como fugir à data da sua condenação. E a sua mãe que, inocente e impotente perante a perda anunciada do seu filho, vê-se obrigada a aceita-la. Diante de todas estas adversidades interrogamo-nos, inevitavelmente, sobre a condição existencial em que o ser humano vive e o seu respectivo fundamento. Afinal, que sentido terá a nossa existência? Qual o valor da vida humana? Será que a morte dá ou tira o sentido da vida? Para que serve viver? Os estímulos filosóficos que este filme contém levam-nos, também, a pensar a relação entre a vida e a morte e a necessidade de acreditar num tribunal que vá para lá da nossa existência, levantando o problema da dimensão religiosa tal como a legitimidade de se questionar se, pelo contrario, nada mais existe para além da morte.

D. Abordagem filosófica sobre o filme

1. Quais são os temas, conceitos e problemas filosóficos que, a teu ver, são suscitados pelo filme?

2- Identifica no filme exemplos de propósitos ou objectivos que, na tua opinião, possam conferir sentido à vida condenada de Poncelet.

3- E a existências desses objectivos, por si só, conferem sentido à sua existência efémera? Justifique.

4- Consideras que a condenação de um homem arrependido à pena de morte, poderá trazer sentido para a vida dos familiares das vítimas? Justifique.

5- Partindo dos seguintes argumentos elabore para cada um deles um contra-argumento, sabendo que o primeiro é contra a pena de morte e o segundo a favor.

Advogado de Poncelet: «(...) Neste século, continuamos a procurar formas mais humanas de matar pessoas de quem não gostamos (...) aperfeiçoamos um método que é o mais humano de todos: a injeção letal. Não sentimos o sabor do sangue da vingança nos nossos lábios, enquanto os órgãos desse ser humano se contorcem. Sentamo-nos aí calmamente, acenamos com a cabeça e dizemos: Foi feita justiça»

Advogada das famílias das vítimas: «Essas famílias nunca verão os filhos formarem-se na universidade. Nunca assistirão ao casamento deles. Nunca tornarão a festejar o natal com eles. Não terão netos. Tudo o que eles pedem é justiça para essa perda irreparável»

6- Admitindo que sejas a favor da pena de morte e te dessem a oportunidade de assistir à execução aceitarias? Justifica.

7- Caso sejas a favor da pena de morte e supondo que eras um dos irmãos de Matthew Poncelet, aceitarias da mesma forma esta punição por parte da sociedade?

8- Consideras que existem outras formas, para além da pena de morte, de colmatar a dor dos familiares vitimizados?

A professora estagiária,

Joana Cardoso