

## A FILOSOFIA NO CINEMA

FERNANDO MENDONÇA\*

*“O cinema é a forma contemporânea da arte”*

Marilena Chauí

### INTRODUÇÃO

Por que estudarei aqui a filosofia no cinema, e não o cinema na filosofia? Elaborei o tema de modo que o cinema ocupe a posição de objeto fundamental para estudo e dele a filosofia se torne ponto de apoio. No cinema, a filosofia surgirá como consequência, proveniente dos pensamentos do diretor.

Analisarei temáticas diversas formulando ligações com filmes e filósofos, até o ponto principal que será uma análise particular do filme *“2001-Uma Odisséia no Espaço”* (Kubrick, 1968); também nesse filme conectarei os temas diversos para que haja um fio condutor entre os pensamentos. Como não poderia deixar de ser, minha opinião estará freqüentemente presente em tudo que será abordado. Citarei uma lista de filmes no decorrer do trabalho em que se baseia meu estudo filosófico.

Seria muito fácil partir em busca de uma análise em filmes como *“O Nome da Rosa”* (Annaud, 1986) que trazem a filosofia estampada para que qualquer um a possa identificar, portanto, não foi esse o caminho que escolhi. Quero fazer deste trabalho um guia para filmes que aparentem ser mero entretenimento, ou de valor exclusivamente artístico. Nessas obras há filosofia. Pois ela não existe apenas nos que a declaram abertamente, mas há casos em que a filosofia está na essência de algo que parece desprezioso.

### FILOSOFIA DA ARTE

Antes de tudo, o mais adequado é passearmos pela história revendo o desenvolvimento da arte na filosofia. Sabemos que a arte sempre esteve presente no ser humano, mas quais foram as diversas opiniões que ela já suscitou ?

---

\* Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

As duas principais idéias que percorreram a história foram iniciadas na Grécia com Platão e Aristóteles. Platão, considerou a arte uma forma de conhecimento, porém, de um conhecimento inferior, pois ela é uma imitação das coisas sensíveis. Aristóteles, tomou a arte como uma atividade prática. A concepção de Platão foi retomada na renascença, onde a arte era vista como um meio para acessar o conhecimento verdadeiro e divino, e no romantismo, onde a arte encontrou seu apogeu ao ser concebida como “o órgão geral da filosofia”. A concepção aristotélica, que parte da diferença entre o teórico e o prático, volta a ser defendida no século XIX por aqueles que afirmam a utilidade social das artes (em especial a arquitetura) e aqueles que percebem o caráter lúdico das artes (como exemplo, Nietzsche).

A filosofia de Kant e Hegel terão um espaço reservado mais adiante, pela grande quantidade de ligações que possuem com o cinema. Aqui, busco encontrar o que a atual filosofia diz não apenas sobre a arte, mas em especial sobre o cinema.

Em seu livro “Convite à filosofia”, Marilena Chauí diz: “*Como o livro, o cinema tem o poder extraordinário, próprio da obra de arte, de tornar presente o ausente, próximo o distante, distante o próximo, entrecruzando realidade e irrealidade, verdade e fantasia, reflexão e devaneio.*” (Chauí, 2001). Percebemos com isso, até onde o cinema pode nos levar; não há um senso de espaço, pois sentimos a proximidade do ocorrido de um filme porque experimentamos a distância. Estas relações estabelecidas por Chauí são reafirmadas à menção que a autora faz de alguns pensamentos do filósofo Walter Benjamin. Benjamin ainda é citado por estabelecer dois pólos que medem a importância de uma obra de arte: o valor de culto da obra e seu valor de exposição, sendo que o cinema representa o segundo. Pelo grau avançado da tecnologia, um filme, é o objeto da arte mais exposto atualmente, por isso faz cumprir a afirmação de que o cinema é o maior expoente da arte que se estabeleceu e marcou o século XX.

## DE KANT À MUNSTERBERG

Immanuel Kant (1774-1804) convergiu o pensamento filosófico que adquiriu no decorrer dos anos para uma obra que se tornou fonte das mais importantes reflexões dos séculos XIX e XX. Seu universo espiritual, submetido a uma rígida análise crítica é composto por elementos variados e contraditórios, possui elementos que podem ser sintetizados em torno de suas questões fundamentais, a partir das quais se desdobram inúmeras outras. A primeira diz respeito ao conhecimento, suas possibilidades, seus limites e suas esferas de publicação. A segunda trata sobre o problema da ação humana, ou seja, o problema moral. Busca-se saber não o que o homem conhece ou pode conhecer a respeito do mundo e da realidade última, mas do que deve fazer, de como

agir em relação a seus semelhantes, de como proceder para obter a felicidade ou alcançar o bem supremo.

Suas três obras básicas (A Crítica) trazem influências dos pensamentos de David Hume (1711-1776) e Rousseau (1712-1778). "Crítica da Razão Pura" (1781): examina o problema do conhecimento; "Crítica da Razão Prática" (1788): analisa o problema moral; "Crítica da Faculdade de Julgar" (1790): estuda a beleza natural e artística e o pensamento biológico.

Na "Ética Transcendental", da crítica da razão pura, Kant define a sensibilidade como uma faculdade da intuição, em que se distinguem dois elementos constitutivos: um, material e receptivo; outro, formal e ativo. Para ele, as duas formas de sensibilidade são o espaço e o tempo, formas que em si independem de experiência sensível; por exemplo, todas as coisas podem ser abstraídas do espaço, não se podendo fazer o mesmo com o próprio espaço, o que explica sua validade como elemento real. Espaço e tempo são, apesar de condições sem as quais é impossível conhecer, limitados; e por isso o conhecimento universal e necessário não se esgota neles, acarretando de imediato, a importância da causalidade, além de outros.

Se até aqui me detive na filosofia de Kant, é porque a partir daqui será formado um paradoxo de sua filosofia com os pensamentos de um dos pioneiros em "Teoria do Cinema", Hugo Münsterberg, representante da teoria formativa (em vigor de 1915 à 1935), a qual vê no cinema a importância primordial da forma e da estética, deixando de lado a visão psicológica que só será levada em conta em meados dos anos 40, com a teoria realista. Münsterberg sempre foi considerado em primeiro lugar um filósofo, um idealista da escola neokantiana, sendo na estética de Kant que baseará suas teorias e publicará sua única obra "The Photoplay: A Psychological Study" (1916).

A estética desempenha importante papel no conjunto filosófico de Kant, e ainda mais no sistema de Münsterberg, quando utiliza um tipo inteiramente diferente de análise e se volta da psicologia para a estética, separando a psicologia apenas como um modo de pensar científico. Porém, fique bem claro o apreço que Münsterberg nutria pela psicologia, sendo até considerado um dos fundadores da psicologia moderna, após se credenciar em filosofia, em Harvard.

Münsterberg foi o primeiro a associar a mente humana como matéria-prima para o cinema. Sua principal preocupação e inspiração era analisar os poderes dos cineastas, e a partir do quê, os diretores faziam cinema. A partir disso, ele encontrou como único mecanismo completo, a mente humana. Uma básica capacidade mental foi suficiente para levá-lo a conceber todo o processo cinematográfico como um processo mental. Assim como a música é para o ouvido e a pintura, para os olhos, ele viu o cinema como uma arte da mente, onde todas as invenções e usos do cinema foram desenvolvidos para moldar e criar filmes a partir da mente humana. É a mente a fonte

do cineasta e a substância dos filmes. A partir disso, a forma do cinema deve espelhar os acontecimentos mentais, isto é, as emoções (aí está a emoção, como a própria história de um filme, a mais alta unidade na arte da narrativa). Para Munsterberg o cinema se define como veículo do mundo, mas da mente.

“Registrar emoções deve ser o objetivo central da peça cinematográfica”

MUNSTERBERG, 1916

Outro importante tema analisado por ambos é o ‘belo’. Munsterberg argumenta que nossa experiência do realmente belo coloca-nos em posição de confronto com um objeto ou experiência que se justifica em si mesmo. Isto é uma experiência fílmica, que após perfeitamente desenhada, constrói um conjunto em que nada podemos fazer com ele, exceto experimentá-lo. Kant chama o objeto belo de um objeto tendo ‘objetividade sem objetivo’. Tanto a mente como o objeto (filme) flutuam durante a experiência, sendo que não olhamos para ele em busca de ajuda ou compreensão. Kant diz que durante a contemplação do belo a mente se torna “desinteressada”, sem a intenção de transformar um objeto em objeto de uso enquanto ele estiver isolado. “Na pura experiência da beleza o homem encontra uma transcendência que não o atinge diretamente e que a psicologia dos materialistas não pode explicar. A beleza salva tanto a verdade como a bondade”. (Andrew, 1976)

Encerro estes dois pensadores procurando o objetivo final do cinema para Munsterberg. Talvez uma palavra o descreva: Entretenimento. Muitos críticos e estudiosos podem ignorar o poder de entretenimento que um filme possui, mas sejamos realistas, quando temos nossas mentes invadidas por um filme, afastamo-nos completamente dos outros compromissos. Ele se mantém longe do mundo real e nos mantém no que tem sido chamado de “atenção extasiada”. O princípio que Munsterberg defendeu foi de que não precisamos usar ou compreender um filme, basta-nos percebê-lo em si mesmo, isolado de todo resto, valioso por si só.

## A ESTÉTICA HEGELIANA

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) via na razão, a forma verdadeira da realidade, onde todas as contradições sujeito-objeto se integram, constituindo desse modo, uma unidade e uma universalidade genuínas. Não podemos compreender as respostas de Hegel aos desafios sociais e políticos de seu tempo se não levarmos em consideração o fato de que seus conceitos básicos constituem, ao mesmo tempo, uma culminação de toda tradição filosófica ocidental. Também não se pode estudar Hegel

sem encontrar citações Kantianas, e aqui já estabelecemos os iniciais elogios de Hegel à filosofia crítica de Kant pelo fato de ela submeter a uma investigação prévia o valor dos conceitos intelectuais empregados na metafísica. Mas não é por estas relações que nos atemos aos pensamentos de Hegel, elas servem apenas para estabelecer um panorama hegeliano. Outra idéia de destaque para sua filosofia é o ‘sentido de liberdade’ que deve nascer no interior do homem e antecipar o ‘ideal de liberdade’. Hegel tem sua obra dividida em duas fases:

‘O Jovem Hegel’: dura até 1806 e tem por destaque as influências de seus amigos Schelling (1775-1854) e Holderlin (1770-1843); ‘A maturidade’: a partir de sua obra “Fenomenologia do Espírito” de 1807 que traz a primeira elaboração de um julgamento filosófico a respeito da história;

Mas se temos por intenção analisar as contribuições hegelianas para a arte cinematográfica, ela se justifica por seus escritos em ‘Estética’.\*

“.. Graças à arte que nós nos libertamos do reino perturbado, obscuro, crepuscular dos pensamentos para, recuperada a nossa liberdade, ascendermos ao reino tranqüilo das aparências amigáveis.”

Só a menção da frase acima, já se pode perceber a equivalência com os pensamentos de Munsterberg no que se diz objetivo cinematográfico. Porém, algo que quero destacar é o termo ‘aparências’. Nela, encontramos a base para o que iremos estudar

Hegel declara que a arte cria aparências e a partir daí supõe a conclusão de que uma conclusão artística é pura ilusão. Mas seu brilhantismo o perturba: ‘Mas que é, no fundo, a aparência? Não esqueçamos que, para não permanecer na pura abstração, toda a essência, toda a verdade, tem de aparecer.’ A dualidade ilusão e verdade, marca presença fundamental na relação entre a idéia e o ideal nesta sua obra, e me é impossível descrever tal filosofia sem tomar abusivamente das declarações de Hegel, já que pela sua clareza apresentam-se completas numa escrita que beira a perfeição. Permitam-me:

“Nada nos impede de afirmar que, comparada com esta realidade, a aparência da arte seja ilusória; mas com idêntica razão se pode dizer que a chamada realidade é uma ilusão ainda mais forte, uma aparência ainda mais enganadora que a aparência da arte. Na vida empírica e sensitiva, chamamos realidade e consideramos como tal o conjunto dos objetos exteriores e das sensações por eles provocadas. No entanto, todo este conjunto de objetos e sensações é, não um mundo verdade, mas um mundo ilusões. Sabemos como a verdadeira realidade existe para lá da sensação imediata dos objetos que percebemos diretamente. Antes, pois, ao mundo exterior do que à aparência da arte se aplicará o qualificativo de ilusório.”

\*Todas as citações foram traduzidas de “Vorlesungen ueber die Aesthetik”, edição por H. G. nas obras completas em 19 volumes (1832-1887), vol. X.

E ainda, para enfatizar o sentido e a função que a “verdade” possui como arte, algumas definições como arte sobre Arte:

“... as obras de arte não são, em referência à realidade concreta, simples aparências e ilusões, mas possuem uma realidade mais alta e uma existência verídica.”

“Se se quiser marcar um fim último à arte, será ele o de revelar a verdade, o de representar, de modo concreto e figurado, aquilo que agita a alma humana.”

Por tudo isso não consigo deixar de citá-lo. É por demais sublime e correto (ao menos em meu ponto de vista) seu entendimento e interpretação sobre a arte. É certo que nenhum esforço, me possibilitaria melhores palavras. Por isso, encerro aqui o espaço reservado para a filosofia hegeliana. Sendo que ela ainda retornará com força para a elaboração das três temáticas que virão a seguir.

## CONHECIMENTO

Como já foi esclarecido, utilizarei para base filosófica desta temática, os pensamentos hegelianos, que já se iniciaram nos primeiros escritos de Hegel (do ‘jovem Hegel’) de maneira implícita enquanto teoria do conhecimento, e só vieram à luz mais claramente na “Enciclopédia das Ciências Filosóficas” (1817).

Para Hegel, há uma contradição intrínseca ao conhecimento, pois ele é sempre inacabado e se nega a si mesmo a cada vez que o saber é ampliado. Ao se perceber que o conhecimento que se tinha de um objeto era insuficiente e imperfeito, atinge-se um novo saber. “Conhecer o erro é atingir uma nova verdade” (Castro, 1986). O que agora é conhecido aparece como negação do saber anterior. A verdade torna-se um processo que, sem cessar, se nega a si próprio; o saber se ultrapassa constantemente. E, quando uma negação se nega a si mesma, ela se torna uma nova afirmação. Todas estas afirmativas de cunho hegeliano nos conduzem ao cinema, em seu gênero policial. Um filme pertencente a tal gênero, tem por obrigação, apresentar-nos um personagem que, em busca de solução para algum mistério, transforma seu conhecimento a cada pista encontrada, negando sucessivamente suas suspeitas. É por este personagem que iremos participar na ação, ele será nossos olhos e cada surpresa sua será também nossa.

Hegel inaugura a dialética do desejo dizendo que o mundo oferece ao sujeito, apenas a possibilidade de satisfação de tal desejo, mas isso implica a anulação do próprio objeto de satisfação ao ser consumido. Para ele, o desejo é incessantemente

renovado, jamais podendo ser satisfeito, é o movimento que impele no sentido da vida, “A consciência de si, é o desejo em geral.”

Tomemos como exemplo, uma seqüência do filme “Vestida Para Matar” (de Palma, 1980 ). A seguir, a descrição da seqüência: uma mulher, num museu, vê um homem sentar-se ao seu lado e nutre um certo interesse sexual por ele. Levantar-se para segui-lo e deixa a luva cair sem perceber. Quando encontra, temerosa, recua. Ele encontra sua luva, mais quando vai entregar-lha, a toca no ombro e ela o entende mal, saindo indignada com sua aparente falta de pudor. A mulher percebe que está sem luva e que o que ele queria era devolver-lhe. Procura-o novamente, sem resultados. Sai do museu, joga o par da luva fora e vê o homem acenado com a outra luva pela janela de um táxi. Quando ela vai agradecer ele a puxa para o interior e se unem em um beijo. O motorista os vê pelo retrovisor. O carro parte.

Consideremos agora, que o personagem masculino da seqüência descrita, represente o próprio conhecimento, e que o feminino seja um habitual sujeito humano. Pode-se então, perceber a relação que o homem enquanto sujeito, busca no conhecimento. Assim como a mulher do filme recua ao deparar com o homem que seguiu, o homem ao encontrar uma verdade desconhecida , contrária a suas crenças, foge. A partir daí, é o conhecimento que persegue o homem, tentando lhe entregar sua nova verdade, que nega aquele saber anterior. Sim, o conhecimento vai atrás; queremos dizer que à medida em que o sujeito conheça, ele vai enxergar tal conhecimento mesmo quando o deseja.

Para concluir, apenas quando a mulher lança seu par de luva incompleto, encontra o homem com o respectivo par. Também, apenas se despindo de seu saber insuficiente, o homem pode encontrar e aceitar a nova verdade do conhecimento. O beijo final, simboliza a forte relação que o sujeito passa a ter com o conhecimento quando o compreende, e o fato de este beijo ser observado pelo motorista, enfatiza que o conhecimento produzido pode agora ser enxergado e novamente transformado por terceiros.

## MORTE

“.. O homem sempre abominou a morte e, provavelmente, sempre a repelirá. Do ponto de vista psiquiátrico, isto é bastante compreensível e talvez se explique melhor pela noção básica de que, em nosso inconsciente a morte nunca é possível quando se trata de nós mesmos. É inconcebível para o inconsciente imaginar um fim real para nossa vida na terra e, se a vida tiver um fim, este será atribuído a uma

intervenção maligna fora de nosso alcance... A morte em si está ligada a uma ação má, a um acontecimento medonho, a algo que em si clama por recompensa ou castigo”.

KUBLER-ROSS, 1981

Também em Hegel encontraremos interessante apoio temático para o desenvolvimento da morte como objeto de estudo. É em sua “Dialética do senhor e do escravo” que iremos nos basear. Sua teoria diz que cada consciência está certa de si mesma mas não da outra, sendo assim, a certeza de si é subjetiva e sem nenhuma verdade, pois é preciso que outro (consciência) tenha certeza de si para se tornar verdade. Os dois sujeitos devem reconhecer-se mutuamente numa luta de consciências que materializa a dialética hegeliana. Uma luta de prestígio em que o homem afronta o homem, pois apenas visando à morte do outro e assumindo sua própria morte o homem pode realmente se fazer reconhecer como homem. A consciência de si, só é verdadeiramente consciência se for reconhecida por outra consciência.

Para Hegel, o indivíduo só se torna sujeito diante do senhor absoluto, que é a morte. A consciência que enfrentou a morte, sem temer perder a vida, é o senhor que escapou à servidão da vida. Ele assumiu o nada da morte e se elevou acima da vida; é o senhor reconhecido. Já a que preferiu a vida, escolhe a servidão. E o escravo que temeu. Aquele que reconhece o senhor, mas não é reconhecido por ele. Para este, apenas o trabalho pode resgatar-lhe o domínio e torná-lo senhor. Esta dialética encontra utilidade prática na psicanálise. Hyppolite insiste que a mesma dinâmica na luta entre as consciências deve ser usada como método para o conhecimento de si próprio (paciente). Através do diálogo analista/analizando o inconsciente aflora, pois a verdade só se dá a conhecer pelo processo da palavra dirigida ao outro.

Todos esses pensamentos acerca da morte são perfeitamente exemplificados pelo filme “O Sétimo Selo” ( Bergman, 1956). Neste filme, um cavaleiro medieval é abordado pela morte (personifica em um homem todo vestido de preto) e antes que ele seja levado por ela, eles disputam uma partida de xadrez. Como o cavaleiro vence, lhe são permitidos mais alguns dias em vida até uma nova disputa. Esta alegoria, em se si explica, como símbolo de um duelo na consciência. Vale destacar que a morte só pode ser vista por seu adversário, o que enfatiza uma realidade pertencente ao campo da consciência. Sem dúvida vemos aí, um exemplo de diretor/filósofo que em muito se aproximando de Hegel, declarou através de uma personagem em outro de seus filmes: “A vida nada mais é que uma viagem cruel e sem sentido rumo à morte”.

## MEDO

Já de início podemos associar o medo com o último tema explorado. O professor Emílio Mira y López define o medo como arauto da morte, pois para tudo há remédio, menos para ela. Mas não é a isso que pretendemos nos deter. Aqui, analisaremos o medo como objeto central do cinema, capaz de atrair um público apenas para assustá-lo. Desde já questionamos: Por que uma pessoa paga para assistir a um filme de horror ou suspense? Por que nos negamos a admitir que tal filme nos assustou? Teria o homem prazer em encarar o medo?

Não só o cinema, mas também na literatura o medo se faz presente. E é nessa área que Stephen King se destaca como um dos autores da atualidade. Em sua obra “Dança Macabra” (1981), King narra o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão, a partir dos anos 50, e em muito contribui ao explorar tal gênero cinematográfico de maneira reflexiva. Ele distingue dois níveis básicos de horror: o explícito, que através de vários graus de refinamento artístico, encontra exemplar em filmes como um “O Exorcista” (Friedkin, 1972); e um horror mais potente, que podemos chamar de psicológico. Este último é o mais funcional, pois procura o espectador em seu nível mais primário, buscando atingir uma região consciente que se esconde sob um “caráter socialmente aceitável”, uma região pessoal, solitária. Encontramos na solidão, algo sui generis ao medo. Ambos os autores citados vêem nela, o objetivo do medo. “Horror, terror, medo e pânico: essas são as emoções que levantam barreiras entre nós, nos separam da multidão e nos condenam à solidão”. (King, 1981).

Mira y López hierarquiza o processo do medo em seis níveis: Prudência, concentração, alarme, angústia, pânico e terror. Sem dúvida, um bom filme que tenha interesse em causar medo, é capaz de gerar cada uma dessas digressões, e aqui retornamos mais uma vez à “Estética” hegeliana: “Graças a ela (arte), podemos ser testemunhas pávidas de todos os horrores, experimentar todos os medos, todos os pânicos, podemos ser revolvidos pelas emoções mais violentas”. Como vemos, Hegel já podia encontrar na arte um adequado canal para o medo; o cinema apenas vem confirmar a teoria hegeliana.

Para exemplificar o medo como instrumento de cinema, lembremos daquele que é considerado o primeiro filme a contar com ação e produzir emoção. “A chegada do trem na estação” (Lumière, 1895), com duração de 50 segundos, narra a chegada de uma locomotiva à plataforma de uma ferrovia repleta de passageiros que o aguardavam. Projetado em Janeiro de 1896, o filme causou tal espanto diante do público, que marcou aquele que pode ser um dos mais mágicos momentos do cinema. Como a câmara englobou a totalidade da ação no momento em que o trem chega e pára do lado esquerdo da tela, o público pensou que o trem realmente estava lá, e tamanho foi o

medo, que muitos fugiram da sala de exibição, sendo que os que permaneceram, se esconderam debaixo das cadeiras. Isto pode provar a capacidade do cinema em causar medo.

Outro exemplo obrigatório, se encontra em “O Bebê de Rosemary” (Polanski, 1968). Nele, Rosemary engravida de Satanás e se descobre parte de um plano demoníaco para dominar a humanidade. Sem dúvida, aqui reside o melhor exemplo de horror psicológico. O objetivo central do filme é o medo que é oferecido a cada frase ou movimento. As dúvidas que Polanski cria assustam gradativamente de acordo com a escalada proposta por Mira y López. O grande achado é nunca mostrar o bebê presumidamente monstruoso, mas deixar os espectadores imaginarem com tanta convicção, que alguns afirmaram tê-lo visto! Técnica de sugestão clássica.

O medo nasceu com o cinema, e é tão grande sua procura, que atualmente a indústria de Hollywood oferece-o vulgarizado. Por isso, enquanto esperamos alguma rara exceção, vale rever os clássicos de Hitchcock, diretor único a trabalhar o medo em toda a sua carreira, e explorá-lo à exaustão até atingir sua quintessência.

“O horror não é nada senão arte; ele alcança o estatuto de arte simplesmente porque está procurando alguma coisa para além do artístico, algo que precede a arte.”

STEPHEN KING

### ***2001 – UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO***

#### **SINOPSE DO FILME:**

A alvorada da humanidade – Há 4 milhões de anos, a terra era povoada por enormes macacos em luta por sobrevivência. Um dia, uma de suas tribos descobre assombrada um grande monólito negro plantado no solo. Um dos antropóides tem a idéia de utilizar um fêmur como arma de combate. E lança-o no ar...

O ano 2001 – O osso lançado pelo hominídeo torna-se uma magnífica nave espacial em rota para a lua. O objetivo da viagem é penetrar o segredo de um estranho paralelepípedo de pedra descoberto perto da cratera de Tycho. Resulta que o objeto fora enterrado lá há milênios. Os que dele tentam se aproximar são detidos por um assobio ensurdecedor...

Missão Júpiter – 18 meses depois a nave Discovery I rumo para Júpiter. A bordo, dois astronautas, Bowman e Poole, cientistas postos em hibernação, e HAL 9000, um computador dotado de palavra. Uma surda luta de influência vai ser travada

entre este último e os cosmonautas. Tanto Poole quanto os cientistas encontram a morte, mas Bowman consegue desligar a máquina maléfica, que agradece...

Além do infinito – Bowman está só. Seguindo o monolito, é arrastado na espiral do espaço-tempo. Ao cabo de uma queda vertiginosa, ele se encontra cem anos mais velho, num bonito quarto de Luís XVI, onde admira, imutável, o misterioso bloco de pedra. Bowman transforma-se em feto astral, flutuando na galáxia...

### **FILOSOFIA DO FILME:**

O diretor deste filme Stanley Kubrick, sempre foi muito polêmico em todas as suas realizações, desde suas técnicas até o conteúdo ideológico de seus filmes. Por isso é tido como um dos principais gênios que contribuíram à arte cinematográfica. Muitos filósofos têm temor da popularização e vulgarização que o cinema possa trazer as idéias. Alguns consideram que a filosofia não existe no cinema ou na literatura, que ela é só uma pró-forma, num esquema lógico-argumentativo. Mas ela é uma atitude. O literato, o poeta, o músico e o cineasta podem ser filósofos desde que adotem uma atitude crítica e reflexiva, seja com uma câmera na mão ou escrevendo no papel. E Stanley Kubrick adota essa postura. “Autor completo, alheio as modas, sabendo dosar com arte a parte do experimental e do comercial, perfeccionista, zeloso de seus segredos de fabricação, com um domínio completo de todas as engrenagens da maquinaria cinematográfica...” (Beylie, 1988 - destaques dos autores).

Kubrick fez do espetáculo não só um suporte, mas uma indução ao ato de reflexão – em última estância, de conhecimento (a arte ou a criação em geral insere uma modalidade de conhecimento). Aqui brota a dialética entre conhecimento e comunicação, entre criação e imaginação, cinema e realidade. Emerge o problema do super-homem ou Deus. O osso do pré-homem leva-nos à HAL, o computador infalível, à prova de erro. O homem fez HAL, não só a sua imagem, mas a sua imaginação projetada em busca da perfeição. Quando aparece o erro, HAL jamais poderá admiti-lo, pois sua ontologia é a programação do infalível. Mas o homem é sempre falível, daí a impossibilidade de diálogo entre ambos, assim como inexistente diálogo racional com o mito (encarnações ou concretizações da verdade coletiva que a razão nunca poderá, só ela, efetuar) com Deus ou com deuses. Quando, enfim, o cérebro não humano atinge o nível do superaperfeiçoamento, chega à contradição do erro. E Deus? se o homem não possuísse cérebro, haveria Deus? Até este último é relativo. Norber Wiener, o pai da cibernética, lembra a seguinte parábola: pode deus fazer uma pedra tão pesada que ele mesmo não consiga erguer? Tanto para a resposta afirmativa quanto negativa, denota-se uma limitação do seu poder. Então, não é mais o conceito de Deus, mas a necessidade

de uma justificativa para limitar o ilimitável (infinito), ou seja, substituir uma não-informação por outra.

O fim de HAL, é o fim de Deus, de uma razão ‘superior’, isto é relativo, na medida em que o conhecimento vai suprimindo o desconhecido (que é infinito) e também porque o conhecimento abre sempre novas áreas de desconhecimento. Um desconhecido tal, além das galáxias, em transe letárgico, onde o informal das imagens abstratas que dominam o cinerama demonstram uma linguagem a ser criada e manipulada.

A sala décor Bourbon é calculada para trazer uma nova realidade, sem noção ou vivência de espaço e tempo. E a estaca zero do conhecimento, abrindo as portas do absoluto. O homem remira-se em todas as idades físicas e, no extremo da sensibilidade (lembrando um feto), fita o monolito diante dele. E o homem diante de si próprio. Nem tempo, nem espaço, nem espaço-tempo. Resta o feto eterno no espaço. Suficientemente simbólica a mensagem: ‘Mais do que nunca a precisão, num paradoxo, será substituída pela imaginação. O resto é silêncio espacial.’ (Grunewald, 1968). O próprio filme voltou-se sobre se mesmo, denotou-se como imaginação criadora, espetáculo de reflexão intensa. A odisséia é um giro. Aqui, o cinema permite sentir o cosmos numa realidade sensorial e intelectual. O maior levantamento metafísico é a proximidade do desconhecido. O maior suporte científico da coisa provada permitiu novidade à metafísica, e ao lado da ficção, surge a meditação, propiciando contextura inédita ao espetáculo em si. ‘2001’ colocou em termos indutivos e até emocionais, sendo o único filme a abordar frontalmente o tema da catarse do choque cultural.

Não são necessárias muitas explicações para a associação dos temas antes abordados, com a filosofia de ‘2001’. O conhecimento, sem dúvida, é uma das principais abordagens do filme; é atrás dele que as expedições correm, é a ele que o monolito leva, permitindo que o sujeito supere suas certezas e seja repellido para dentro de si mesmo em busca da verdade. A morte, dentro do enfoque citado neste trabalho, encontra respaldo no momento em que as duas consciências (homem e máquina) entram numa luta de vida e morte, porque cada uma deve elevar sua certeza de ser para si à verdade. E o medo permeia todo decorrer do filme, já que todo ele, trata sobre o desconhecido, algo que espanta o homem e os espectadores.

‘2001’ fez com que questões da maior importância epistemológica atingissem um nível de consumo comercial. Ao mostrar como o homem separou-se dos outros animais e evoluiu tecnologicamente, a partir de um diferencial que ninguém explica muito bem (monolito mão de Deus), perguntou onde essa evolução vai nos levar. Voltamos a uma encruzilhada existencial. Seremos prisioneiros da mesma tecnologia que nos libertou da animalidade, perdendo a luta evolutiva para seres sem alma, mas

superiores intelectualmente? Ou renasceremos, transformados, para começar um novo ciclo, quem sabe agora livres do corpo físico, que ainda é esperança pré-histórica?

“Todos são livres para especular à vontade sobre a significação filosófica e alegórica do filme”.

STANLEY KUBRICK

## CONCLUSÃO

Literatura, música, fotografia e outras importantes formas de arte são partes da constituição do cinema. E como vimos aqui, a filosofia também. A obra de arte sempre submeteu-se a objeto de reflexão filosófico, conseguindo uma posição ativa de agente transformador em questões filosóficas. O cinema, como arte industrial, tem obedecido sua função. “2001” é apenas um de vários filmes que possuem filosofia em sua essência, e são estes os responsáveis em grande parte pela educação filosófica popular. A literatura já não é mais admirada por todos, menos ainda aquela que se dirige à reflexão, e é certo que neste novo século, mais difícil se torna uma aceitação filosófica pela massa social, mesmo quando se trata de cinema; mas grande foi a contribuição que esta arte trouxe para as duas ou três últimas gerações.

Minha intenção, foi lembrar essa capacidade educativa do cinema, que mesmo ignorada ainda encontra seus adeptos (estamos aqui, não?). Lembrar que o mais breve entretenimento pode ser aproveitado, se visto com bom olhos. Lembrar que cinema é arte. Que cinema é filosofia. Cinema é vida.

## REFERÊNCIAS

ANDREW, J. D. Hugo Munsterberg. In:\_\_\_\_\_. As principais teorias do cinema: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. P. 24-36.

BEYLIE, Claude. As obras-primas do cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 279 p.

CASTRO, Eliana de M. Psicanálise e linguagem. São Paulo: Ática, 1986. 79 p.

CHAUÍ, Marilena. Universo das artes. In:\_\_\_\_\_. Convite à filosofia. 12 ed. São Paulo: Ática, 2001. P. 323-333.

DISPONÍVEL EM: [www.terra.com.br/cinema/favoritos/2001.htm](http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/2001.htm). Acesso em: 12 ago. 2003.

GRÜNEWALD, José L. A nova alvorada do cinema. In: CASTRO, Ruy (org.). Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. P. 222-236.

GUIA de vídeo e DVD 2001. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 944 p.

HEGEL: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 464 p.

KANT: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 511 p.

KING, Stephen. Dança Macabra. Ed. Atual. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. 259 p.

KÜBLER-ROSS. Sobre o Temor da Morte. In: \_\_\_\_\_ . Sobre a morte e o morrer. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 13-22.

MIRA Y LÓPEZ, Emílio. O medo. In: \_\_\_\_\_ . Quatro gigantes da alma. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. P. 25- 107.

#### **VIDEOGRAFIA**

*BEBÊ DE ROSEMARY, O*. Direção de Roman Polanski. 1968.

*CHEGADA DO TREM NA ESTAÇÃO, A*. Direção de Louis Lumière. 1895.

*2001 – UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO*. Direção de Stanley Kubrick. 1968.

*EXORCISTA, O*. Direção de William Friedkin. 1972.

*NOME DA ROSA, O*. Direção de Jean-Jacques Annaud. 1986.

*SÉTIMO SELO, O*. Direção de Ingmar Bergman. 1956.

*VESTIDA PARA MATAR*. Direção de Brian de Palma. 1980.