

## MESTRIA ÓTICA E FILOSÓFICA DO CINEMA DO LEGADO DE UM SIGNO A UMA POSSIBILIDADE ÉTICA

Sandra Espinosa Almansa

### RESUMO

Este texto, elaborado com base em investigação feita para o mestrado, indaga-se sobre a viabilidade de uma mestria ótica e filosófica do cinema, erigida sob a mediação das imagens e narrativas fílmicas, na relação do espectador consigo mesmo, e com sua constituição de sujeito ético. O objetivo é problematizar os modos pelos quais os realizadores, através de seus filmes, convocam-nos a um exercício do olhar e do pensamento comprometido com as forças do homem, ao qual entendemos ser indispensável e basilar nos processos de autoformação. Neste quadro, torno interlocutores: as posições de alguns cineastas em relação à sua arte e a experiência de alguns de seus filmes; os estudos éticos de Foucault quando dedicados à tipificação da mestria filosófica antiga e sua agência na relação do indivíduo com sua constituição de sujeito; e aspectos relativos ao vínculo entre filosofia e cinema proposto por Badiou. Comprometidas com o tempo presente ao tencionadas em diálogo com as realizações de um meio específico, tais discussões avivam interrogações sobre aquilo que concerne à vida, às escolhas da existência e às representações, e interrogam sobre o papel da experimentação filosófica do cinema na formação humana.

**Palavras-chave:** mestria; filosofia e cinema; ética do olhar; formação humana.

Há muito compromisso na palavra “mestre”. Derivada do latim *magister*, ela leva, em sua composição original, o sentido de “o melhor”, “aquele que mais sabe” em um domínio específico<sup>1</sup>. Assim a lemos em um interessante “livro de etimologias” ocupado unicamente com “palavras educacionais”. Palavras hoje aparentemente cansadas; testemunhas de seu quase esvaziamento: repetidas até a saturação, corre-se o risco de lhes esgotar o sentido. Contudo, é preciso falar com essas palavras, restituir o desejo de falar-lhes, reaver-lhes uma infância com a qual se possa, talvez, arriscar novos começos. É essa a aposta e o convite de Kohan (2007, p. 16) ao prefaciá-lo tal livro: que a dificuldade para falar com sentido na educação não se conforme a tanto dizer o mesmo, e que a criação, nesse lugar, possa se não inventar palavras ao menos reinventar as que já existem, “para dizê-las de outra maneira, para sacudi-las de sua modorra”.

Bem entendido, isso significa que nosso retorno às imagens do mestre, tais como aparecem tipificadas nos estudos éticos de Foucault, não se faz sem uma espécie de deslocamento em direção ao tema de uma mestria das imagens – no caso, cinematográficas,

<sup>1</sup> Cf. CASTELLO; MÁRSICO, 2007, compõem-na originalmente o advérbio *magis* (mais) e o sufixo *tero*, cuja função é marcar a oposição entre dois termos.

cuja experimentação filosófica cumpriria, como potencialidade ainda a explorar, um papel formativo na constituição do espectador enquanto sujeito ético. Para iniciar essa escrita, a qual deseja assumir, modestamente, o risco do ensaio, faz-se um sobrevoo conceitual em torno da noção de mestria, tal como aparece operada na filosofia antiga, com base nas descrições analíticas encontradas nas aulas dos últimos Cursos de Foucault (2010, 2011) proferidos no *Collège de France*. Paralelo a isso, ensaia-se um contraponto com a viabilidade de uma mestria ótica e filosófica do cinema. Em seguida, mediante as posições e à experiência dos filmes de alguns cineastas, passa-se diagonalmente à órbita das relações entre filosofia e cinema valorizando sua relação com a vida, e indagando os modos pelos quais são capazes de mobilizar um aprender cujo sentido coincide com uma possibilidade ética incisiva a um processo de autoformação humana. Por fim, tecem-se algumas considerações manifestamente parciais sobre a discussão proposta, indicando o empenho de continuidade.

### **A posição do mestre**

Na história da filosofia a posição do mestre se destaca – na Atenas do século V a. C., em torno da figura de Sócrates.<sup>2</sup> Inquietante, ambígua, e tornada “o eixo da história da formação do homem grego pelo seu próprio esforço” (JAEGER, 2011, p. 512), sua figura exerceu, sobre toda tradição ocidental, “uma influência universal, de imenso alcance” (HADOT, 2014, p. 91). Ao incitar os outros a se ocuparem consigo mesmos, ou em outras palavras, ao cuidado consigo, Sócrates assumiu a função (a qual lhe teria confiado o deus de Delfos) de despertar seus concidadãos: ele cumpria o papel de lhes abrir os olhos, ao encarnar-lhes um princípio de permanente inquietude no decurso da existência (FOUCAULT, 2010). Marcada pelo preceito do cuidado de si (*epiméleia heautoû*), então princípio de conduta e racionalidade morais, o que define a posição de Sócrates mestre nessa relação é que ele “cuida do cuidado” que o discípulo pode ter de si mesmo.<sup>3</sup> Por meio de hábeis interrogações, a dialética socrática tencionava despertar a natureza ética de seus interlocutores ao ponto de que estes se vissem – inelutavelmente arrastados pelos espirais do discurso do

---

<sup>2</sup> Trata-se da Atenas de Péricles, “que como cabeça de um grande império vê-se inundada por influências de todo o tipo e proveniência, está em perigo de perder o terreno firme sob os seus pés, apesar do seu brilhante domínio em todos os campos da arte e da vida. Todos os valores herdados se esfumam num abrir e fechar de olhos, ao sopro de uma bulhosa loquacidade. É então que aparece Sócrates, qual Sólon do mundo moral, pois é no campo da moral que nesta altura o Estado e a sociedade são minados.” JAEGER, 2011, p. 512-513.

<sup>3</sup> Vale marcar que nessa altura, no período socrático-platônico, o cuidado de si era uma atividade fundamentalmente vinculada à questão do governo da cidade. A necessidade de conhecer a si mesmo estava atrelada à possibilidade de conhecer o melhor para a cidade, sendo antes preciso ocupar-se consigo; cuidar de si, para conhecer-se e poder governar os outros e a si mesmo como convém. FOUCAULT, 2010.

mestre, instados a colocar em questão a própria vida e a si mesmos.

Caracteristicamente dialógica, a mestria socrática, do desembaraço e da descoberta, prevaleceu historicamente em relevo no tocante às mestrias de exemplo e de competência, ambas reconhecidas, na época clássica, como indispensáveis à formação do jovem.<sup>4</sup> *En passant*, pode-se dizer que, na mestria de exemplo, o outro é um “modelo de comportamento” indispensável a essa formação, o qual é transmitido e proposto ao jovem através dos grandes homens das narrativas, dos heróis das epopeias, etc.; sendo essa mestria também assegurada pela presença de notáveis ancestrais e anciãos, ou, de maneira mais próxima, pelos enamorados. Por sua vez, a mestria de competência consiste na simples transmissão de conhecimentos, princípios, aptidões, habilidades, etc., aos mais jovens: trata-se, em suma, de transmitir ao jovem os conhecimentos que lhe permitirão viver como convém (FOUCAULT, 2010).

À parte as diferenças de método, esses três tipos de mestria clássica possuem em comum alguns pontos cruciais, os quais cumpre destacar. Em primeiro lugar, está o problema prévio que é *a questão do outro*, questão da relação com o outro como mediador imprescindível para que as práticas de si antigas alcancem o eu por elas visado.<sup>5</sup> Em segundo, todas elas se estruturam sobre um jogo entre ignorância e memória, essencialmente dependente desse movimento ao outro. A memória, precisamente ela, é “o que permite passar da ignorância à não ignorância, da ignorância ao saber”, dado que no pensamento clássico “a ignorância por si só não é capaz de sair dela mesma”; ou, no mínimo, não é capaz de prescindir do outro para tanto (FOUCAULT, 2010, p. 116).

Convém lembrar que, nesse período, o outro tanto pode ser um filósofo de profissão, como pode ser *qualquer um* (FOUCAULT, 2011). Pode ser um professor, um amigo, um amante, um guia provisório, um conselheiro permanente. O outro aparece, como se vê, sob diferentes aspectos e perfis. Sendo assim, é difícil isolar sua prática e seu papel: se por certo lado ele se vincula à pedagogia e à sua insuficiência, por outro, refere-se também a uma direção de alma, ou ainda, a uma espécie conselho político (FOUCAULT, 2011). Seu estatuto, cuja importância e presença são incontestes na história das práticas de subjetividade ocidentais, nas relações entre sujeito e verdade, abarca transformações importantes do ponto de vista de sua própria constituição e imagem. Quer dizer, uma vez reservado ao mestre cuja prescrição ao cuidado consigo se inscrevia tanto no terreno da ação política como no interior

---

<sup>4</sup> Cf. as identifica Foucault (2010) através dos personagens do Alcibíades, e dos diálogos socrático-platônicos, na primeira hora da *Aula de 27 de janeiro de 1982* do Curso *A Hermenêutica do sujeito*.

<sup>5</sup> A respeito do “eu” com o qual é preciso ocupar-se, ver *Aula de 13 de janeiro de 1982*, *ibidem*.

do déficit pedagógico ateniense; o outro também toma forma, durante o período helenístico e romano, não mais no mestre da memória e tampouco naquele que sabe e transmite o conhecimento a outrem, que não sabe: sua necessidade se funda essencialmente no fato de que o sujeito é menos ignorante do que é falha a sua formação. De agora em diante o mestre é, precisamente, um operador na constituição do indivíduo como sujeito, é ele quem media a relação do indivíduo com sua constituição de sujeito. A exigência é que o indivíduo deve tender para sua formação como sujeito ético, e é para isso que o outro deve intervir.

Conquanto não seja um “educador no sentido tradicional do termo, alguém que ensinará verdades, dados e princípios”; a série de expressões que assinalam sua ação caracteriza um viés educacional pela via da *edução*: “não se trata de *educare*, mas de *educere*: estender a mão, fazer sair, conduzir para fora” (FOUCAULT, 2010, p. 121). Desse modo, ao invés de se basear na transmissão de um saber instrucional, a via epistêmica investida com o outro passa a ser da ordem da extração: de um movimento que nos levaria para fora de nós mesmos e, justamente por isso, torna-se capaz de nos transformar. Essa mestria filosófica de subjetivação afirma-se na figura do filósofo mestre da existência e seu propósito não reside, como dissemos, em

[...] um trabalho de instrução ou de educação no sentido tradicional do termo, de transmissão de um saber teórico ou uma habilidade. [...] É uma espécie de operação que incide sobre o modo de ser do próprio sujeito, não simplesmente a transmissão de um saber que pudesse ocupar o lugar ou ser o substituto da ignorância (FOUCAULT, 2010, p. 121).

Pois bem, daqui seria preciso perguntar: de que maneiras, em um contexto absolutamente diverso desse que nos inspira pensar, a ótica cinematográfica, a exemplo aqui através das posições de alguns realizadores e da experiência de suas obras, convoca-nos à questão da formação humana na perspectiva de uma cultura de si em que a educação atue como uma força vital, criadora e transformadora, a impelir uma constituição ética do espectador enquanto sujeito?

Certamente, o interesse pela análise da dimensão educativa do cinema, em seus vários gêneros, e mediante métodos e pontos de vista diversos, não é novo. Ainda assim, importa situar que a proposta dessa discussão visa interrogar, sem pretender estáveis ou consoladoras respostas, a potencialidade educacional dessa arte que, de todas as artes, é a menos afastada da realidade social (AUMONT, 2004), relativamente a uma mestria subjetiva, de natureza filosófica, ao mesmo tempo ótica e ética, solidária a uma arte de viver o presente em sua

multiplicidade e diferença.<sup>6</sup>

### **O exercício da mestria no cinema**

Peter W. Jansen, na entrevista que faz com o realizador alemão Wim Wenders, menciona que Rainer Werner Fassbinder teria dito, certa vez, que para ele o plano (*Einstellung*, em alemão) não era somente um termo cinematográfico, mas uma “categoria moral”.<sup>7</sup> O duplo sentido afirmado pelo cineasta converge à própria duplicidade do termo na língua germânica: além de “plano cinematográfico” – o enquadre propriamente dito, *einstellung* significa também “atitude” – que adota quem o organiza. De sua parte, Wenders (2005, p. 86. trad. minha) diz crer que “todos os planos de um filme refletem a atitude de quem os faz e que em cada plano se vê o que havia diante e o que há atrás da câmera”.

Essa apreciação de que a câmera cinematográfica mostra tanto os objetos quanto os sujeitos é compartilhada, igualmente, por Fassbinder. Tal duplicidade, tão bem marcada na língua alemã como em nenhum outro idioma, está com efeito no coração do cinema. A realização cinematográfica, como ato de criação, demanda tanto a dimensão objetiva daquilo que se filma quanto, em alguma medida, a perspectiva subjetiva dos realizadores na escolha dos planos filmados e nos movimentos de câmera, por exemplo. Mas, o que dizer de sua experimentação do ponto de vista do espectador e de sua relação com o filme? Como a impossibilidade de se furtar a uma contígua ambivalência, poderia concentrar uma interrogação sobre si mesmo?

Embora a força do paradoxo com que o cinema se constitui<sup>8</sup> possa por si só constituir uma situação para a filosofia, nós aqui a tomamos apenas como ponto de partida em direção ao exercício da mestria, mobilizado relativamente à ampliação da possibilidade de *pensar o outro*. Desse modo, a relação entre filosofia e cinema, no prisma de uma mestria subjetiva potencialmente formativa, é formulada na medida em que essa arte se afirma como uma nova maneira de pensar o outro, como um novo modo de lhe atribuir existência (BADIOU, 2015). Ao nos apresentar o outro no mundo, em sua vida íntima, em sua relação com o espaço (BADIOU, 2015), o cinema nos apresenta igualmente, e de um modo muito específico, sua

<sup>6</sup> Em tempo: a complexa questão dos efeitos de recepção das imagens e narrativas fílmicas, sob os vestígios de sua presença na memória e nas narrativas pessoais de um conjunto de diferentes espectadores, está a requerer nossa atenção em um estudo com que por ora se elabora uma tese.

<sup>7</sup> Ver WENDERS, Wim. La verdad de las imágenes. Dos conversaciones con Peter W. Jansen. In: \_\_\_\_\_. *El acto de ver: Textos e conversaciones*. Barcelona: Paidós, 2005, pp. 59-86.

<sup>8</sup> Isto é, em meio a uma relação inteiramente singular entre as dimensões objetiva e subjetiva do olhar cinematográfico, ou ainda, entre a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução. BADIOU, 2015.

duração e devir – já que torna o tempo visível de maneira muito particular; e à vista disso estende também suas possibilidades de ação sobre nós ao amplificar as perspectivas para que o outro se inscreva como operador na constituição dos sujeitos por eles mesmos, na medida em que com o outro se exerça algo como uma *experimentação filosófica* (BADIOU, 2015).

Ora, que sorte de coisas pode-se aprender com os modos pelos quais os cineastas nos mostram o outro, e narram o mundo? Suspeitamos tratar-se de um movimento que menos tem a ver com a transmissão de um saber do que com a mobilização de um não saber, isto é, de um desconforto, de uma agitação, de uma inquietação que nos atinge a carne e o olhar servindo de meio para chegarmos a nós mesmos, para não nos perdermos de vista uns dos outros, ao mesmo tempo em que percorremos com o olhar o conjunto do mundo (FOUCAULT, 2011).

Como situação filosófica, o cinema nos mostra que devemos escolher, e com isso rompe, necessariamente, com a figura do espectador a salvo: ruptura que assume, pelo contrário, o espectador enquanto sujeito: de pensamento e ação. Essa escolha, obviamente, não diz respeito à produção da imagem. Quando contempla um filme, o espectador não participa da escolha dos planos, de ângulos e perspectivas de observação: não se trata do privilégio dessa escolha. Escolher, isso sim, implica decidir entre modos de pensar, entre termos heterogêneos, entre modos de viver, entre formas de atuar. Assim como pensar a escolha, cabe também à filosofia ponderar a distância entre o poder e a verdade (como criação). Toca-lhe pensar o acontecimento, pensar a exceção, pensar sobre as rupturas e sobre as mudanças da vida. Tudo o que constitui uma situação filosófica, torna-se uma situação para a filosofia, e a arte cinematográfica nos exhibe inumeráveis exemplos disso (BADIOU, 2015).

Nesse sentido, presumivelmente, a experimentação filosófica do cinema contaria para a vida. Valorizar um olhar mediador do cinema nessa perspectiva é também inquietar-se com ele como potência de uma nova estética de nosso próprio lugar no mundo, de nossas escolhas, de nossas distâncias, de nossos pontos de vista.

### **Uma relação com a vida**

Arte que abriga relações *sui generis* com o real, com as outras artes e com a cultura (XAVIER, 2015), o cinema obtém uma sua ética e sua moral nem mais, nem menos, ao passo que contém *uma relação com a vida*. Wenders (2005) dirá que ele “ajuda a viver” e, ao menos potencialmente, a “lançar luz” sobre essa “vida real” com a qual se relaciona. Ainda que não sempre e continuamente, tocamos por vezes filmes dos quais experimentamos algo mais do

que, em uma recepção desinteressada, efeitos óticos imediatos.

Em tempos nos quais, cada vez mais, as imagens se impõem com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico; e do mesmo modo nos retêm tão envolvidos em seus jogos de verdade e falsidade (DIDI-HUBERMAN, 2012), de desejos e censuras, de poderes e contrapoderes, torna-se urgente perguntar sobre suas formas e forças, e sobre a potencialidade de sua agência na formação humana. Deste ponto, mobilizamos a discussão especificamente junto a duas poéticas muito diversas entre si, que aqui se encontram menos por seus pontos de contato do que o contrário: os filmes de Federico Fellini e os de Rainer Werner Fassbinder. Nosso propósito não é analisar as obras. O que faremos é um sobrevoo conceitual sobre cenas e sequências em que as imagens convocam uma condição de abertura ao outro: como potente mediador em nossa relação conosco mesmos, como intensidade mobilizadora de uma vida ética, como possibilidade para uma nova forma de estar no mundo.

Fassbinder<sup>9</sup>, cineasta do Cinema Novo Alemão<sup>10</sup>, não apenas realizou filmes como refletiu, muitas vezes, sobre temas importantes que circulam em torno à arte do filme. Um desses temas, em especial, torna vibrante sua presença neste texto: sua preocupação com os efeitos possíveis de um trabalho que visa sempre, no limite, ao espectador. O diretor problematiza a questão do espectador a partir de um ponto preciso, qual seja: por meio de sua relação com a ficção, à qual se incorpora uma *preocupação dialética* que abrange a necessidade de criar, ao mesmo tempo, condições de aproximação e afastamento do espectador em relação à obra. Essa aproximação – Aumont (2004) dirá “identificação” – abrange em alguma medida o aspecto “realista”, no sentido ético do termo, de sua concepção do cinema: sendo a sociedade o que é, a possibilidade de interessar um espectador por um filme se relaciona à necessidade de lhe oferecer certo “alimento ficcional”. Mas é o outro polo, por sua vez, que permanece bem mais essencial: uma espécie de desvio do espectador da história contada “para voltar à sua realidade própria” (AUMONT, 2004, p. 105), um distanciamento capaz de provocar uma postura mais crítica diante da obra.

Preocupado com as relações entre indivíduos e grupos, Fassbinder quase sempre via as relações pessoais sob uma perspectiva social. Seu cinema é como um campo de forças

---

<sup>9</sup> Além de realizador Fassbinder (1945-1982) foi também roteirista, produtor, dramaturgo e ator.

<sup>10</sup> *Neuer Deutscher Film*: movimento cinematográfico da Alemanha das décadas de 1960 a 1980, cujo Manifesto de Oberhausen, documento assinado por um grupo de 26 cineastas, reivindicava novas condições de criação para a realização de um cinema não comercial e com liberdade autoral, que compreendesse o papel das narrativas na vida da sociedade. Entre os “novos cineastas alemães” estavam Rainer Werner Fassbinder, Alexandre Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders, cuja geração “renovou a sétima arte em seu país e refletiu sobre a complexa situação da Alemanha e do mundo de então” (CÁNEPA, 2006, p. 311).

humanas, sociais, culturais e históricas que torna seus filmes signos não apenas de um tempo, mas portas de entrada para mundos que se emolduram dentro de um mundo, apesar de um mundo, e de um estado de coisas. Seja através do cotidiano de personagens marginalizados, seja com um olhar sobre a pequena burguesia, ou em meio aos efeitos dos acontecimentos políticos de seu país (sob o espectro do nazismo, da divisão e do comprometimento com o capitalismo e com a sociedade de consumo), Fassbinder criou filmes que, mais do que levarem ao reconhecimento de uma dada realidade e contexto oferecem ao espectador a possibilidade de uma escolha de existência *apesar das imagens* que vemos.

Como é que, diante do limitado interior do ateliê de Petra von Kant (*Lágrimas amargas de Petra von Kant*, Fassbinder, 1972), pode-se aprender sobre algo que excede os limites do privado? Ou, de que maneiras as imagens bombardeadas no entorno de Maria (*O casamento de Maria Braun*, Fassbinder, 1979) convocam um olhar sobre a intimidade por meio das fraturas de uma guerra? Como o interesse de Emmi (*O medo devora a alma*, Fassbinder, 1974) por um “estranho” nos estende a mão em direção contrária ao entorpecimento social em relação ao estrangeiro, ao não autóctone? De que maneiras, diante do questionamento de Effi (*Effi Briest*, Fassbinder, 1974) ao marido, sobre o tipo de vida que levariam, colocam-se em questão, para o espectador, interrogações a respeito da condição feminina?<sup>11</sup> O que se pode recolher, diante de tais imagens interrogadoras, diante de narrativas nas quais não há consolação possível?

Diante dos filmes, a natureza ética do exercício da mestria põe-se em cena mediante outro o qual se afirma vigorosamente nos entreolhares, na dissonância dos gestos, na arbitrariedade das relações, na disparidade de sentimentos, no antagonismo dos encontros. Algo da vida se coloca necessariamente em questão ante o jogo entre hostilidade e convívio em *O medo devora a alma*, cujo tema é uma história de amor entre a viúva alemã Emmi (Brigitte Mira) e Ali (El Hedi ben Salem), um imigrante muçulmano, vinte anos mais jovem. Estruturada em torno, justamente, da agressividade dos gestos dos demais personagens à união da “senhora da limpeza” com o “estrangeiro bastante escuro”, a narrativa começa com o encontro fortuito entre Emmi e Ali em um bar no qual ela adentra para se proteger da chuva. O espaço figura como a furtiva possibilidade do encontro e prenuncia, através de uma *mise-en-scène* fortemente estilizada nos gestos e na postura dos corpos, a disposição de um mundo

---

<sup>11</sup> Fontane - *Effi Briest*, de Fassbinder, adaptado do romance homônimo de Theodor Fontane, publicado na Alemanha em fins do século XIX, diz, no longo subtítulo: “Ou os muitos que fazem uma ideia das suas possibilidades e necessidades, porém, aceitam através das suas ações a ordem dominante, ajudando, dessa forma, a sustentá-la e a fortalecê-la”.

emoldurado pela mentalidade antagônica e cruel a pessoas e culturas não autóctones na Alemanha pós-guerra.

A questão da imigração, extremamente complexa e de difícil solução, desloca a relação dos protagonistas e seu microcosmo à interrogação de uma esfera política de maior grandeza. Ao passo que expressa “uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico” (XAVIER, 2003, p. 87), relativamente ao universo sociocultural em que se insere, uma potente situação filosófica se institui entre a eventualidade do amor, a brusca reviravolta do destino, e a ordem estabelecida – para as quais não existe medida comum (BADIOU, 2015).

Em *Lágrimas amargas de Petra von Kant*, o que se vê entre quatro paredes no colorido ateliê da famosa estilista Petra (Margit Carstensen) não é apenas prazer visual, ou mero sentimentalismo em sua relação com a jovem a modelo Karin (Hanna Schygulla). Nesse espaço nitidamente teatral, lugar de todas as cenas, a presença absolutamente tácita e servil de Marlene (Irm Hermann), assistente de Petra, complexifica a estrutura dramática da narrativa: como definir a distância entre o poder opressor de Petra e a subserviência muda de Marlene? Vestida de negro, Marlene quase sempre está ao fundo, à parte do teor principal das cenas, a desenhar, a vestir manequins, a datilografar, a servir a estilista e suas visitantes, e até mesmo a dançar com ela. Mas é quando ganha para si um único plano, com o corpo curvado e silente sobre um vidro com cortinas entreabertas que a separam da ação indistinta das mulheres do outro lado, que sua força simbólica se afirma. Personagens divididos, perdidos, eles próprios espectadores de suas próprias vidas, colocam o espectador diante de diferentes dilemas da vida.

Embora incorporem traços do melodrama, o que prevalece nos filmes de Fassbinder é um tom reflexivo e irônico com que se dá certo trabalho ao espectador: o “drama sério” ao qual, diante da tela, ele se vê, extrapola os enlevos românticos e os característicos maniqueísmos do melodrama canônico. Para o diretor, um cineasta tanto “pode divertir, fazer compreender, formular medos” (apud AUMONT, 2004, p. 105), quanto criar condições de possibilidade para a elaboração dos sentimentos suscitados pela narrativa. A criação de uma possibilidade real de liberdade, tão importante a um exercício de mestria de natureza ética, é um compromisso assumido pelo realizador. Ao espectador essa liberdade essencial inspira, por sua vez, um movimento de orquestração do filme em direção à sua própria vida, no qual o outro está sempre presente.

A conjectura dessa margem de liberdade se opõe a um modelo da simples eficiência ou do gênero ação-reação tanto quanto a um “modelo” de espectador. Trata-se de criar

condições para que a experimentação fílmica ajude o espectador diante do mundo: não aceitando sua alienação, mas sendo capaz de vê-la diante dele e fazer distinções. Com isso ele talvez possa em alguma medida tornar-se, “um pouco mais livre, mais capaz de pensar sobre si mesmo como sujeito histórico e social” (AUMONT, 2004) em meio a uma arte por si mesma ontológica e paradoxal, que, ao se constituir poderosamente como um *novo pensamento do outro* (BADIOU, 2015), oferece condições para a formação e transformação de um si mesmo que por sua vez é caracteristicamente social e político.

### **Entre um homem e outro**

Que cada um “possa encontrar em si mesmo e em torno de si casos semelhantes a resolver” e que os filmes, por sua vez, lhes “traga meios, sobretudo o desejo de fazê-lo”, fora a ambição do realizador italiano Federico Fellini. Desse modo seu esforço, dizia, “não teria sido inútil” (FELLINI, 1983, p. 59). Ao invés de buscar desenvolver nos filmes uma concepção particular da vida, Fellini (1983, p. 131) não quis dizer “nada a não ser que, com maior ou menor obstinação, deve haver uma maneira de melhorar as relações entre os homens”. Anseios sociais, nessa direção, constituem a base de seu filme *A estrada da vida* (Fellini, 1954), cuja narrativa – embora já dissonante das origens neo-realistas do diretor, e em sincronia com aspirações afetivas e humanas sob uma espécie de fábula lírica – nos mostra que, para aprender a virtude e as possibilidades de uma vida social ética, seja ela pública ou privada, importa, antes de tudo, aprender simplesmente a estar só com outro homem. Eis aí, a nosso ver, o apelo primeiro de uma mestria felliniana.

*A estrada da vida* narra a história dos personagens marginais Gelsomina (Giulietta Masina), uma aldeã simples e sensível, cujos gestos se assemelham ao vagabundo de Chaplin, e do artista mambembe Zampanò (Anthony Quinn), um homem bruto e cruel a quem ela foi vendida pela família. A bordo de motocarro, onde eles também dormem e fazem suas refeições, os dois deambulam pelos povoados da Itália, levando ao público seus rudimentares números circenses. Na circunstância da viagem burlesca, a aprendizagem da mulher da arte da comédia, na figura de um *clown* augusto feminino<sup>12</sup>, é paradoxal com as desventuras cotidianas da malsucedida, e mesmo trágica, relação emocional do casal. A ironia das

---

<sup>12</sup> A palavra inglesa *clown* significa rústico, rude, torpe; indicando ainda quem se utiliza desses artifícios para fazer o público rir, ou seja, o palhaço. Ao encarnar os traços da criatura fantástica, o *clown* exprime o lado irracional do homem, o instinto, a rebeldia que contesta a ordem. Ao contrário do *clown branco*, que figura a elegância, a graça, a harmonia, a inteligência, o culto da razão; o *clown augusto* expressa a criança, a teimosia, a liberdade, a liberdade do instinto.

imagens de Fellini se destaca em cenas contraditórias: Zampanò, que rompe correntes de ferro circundadas ao peito unicamente com a força física, ao expandir o ar dos pulmões, mantém a mulher (e assistente) violentamente presa ao seu próprio destino, explorando-a física e moralmente. Infeliz, porém com medo do companheiro, Gelsomina expressa seu descontentamento apenas em caretas. Da maneira como são, com temperamentos e aspirações tão diferentes, e na ausência de qualquer abertura e escuta entre si, os dois não poderiam jamais se entender – como poderiam *viver junto*?

O tema do filme, de traços humanistas e comuns, afirma, por meio de imagens selvagens e sensíveis, *A estrada da vida* como “um drama humano universal que se esforça por conseguir aquilo que Fellini descrevia como *a experiência conjunta do homem com o homem*” (WIEGAND; DUNCAN, 2013, p. 47, grifo meu). Por entre inúmeras situações de encontros e desencontros entre amigos, homens e mulheres, maridos e esposas, pais e filhos, etc., entre o desejo e a ordem, (*Os boas-vidas*, 1953; *Noites de Cabíria*, 1957; *A trapaça*, 1955; *A doce vida*, 1960) em seus filmes Fellini deixa ao espectador a responsabilidade de decidir, ou, pelo menos, imaginar, um desfecho para os personagens e para as histórias que conta. Ao não oferecer ao espectador a solução encontrada pelo personagem cuja história está contando, o diretor afirma deliberadamente uma dimensão ética em seu cinema: somos nós que teremos de decidir qual será, por exemplo, o fim de *Cabíria*. Ao nos olhar nos olhos, seu rosto em close nos entrega sua sorte.

A emoção provocada por um filme, os modos pelos quais perturbam o olhar do espectador ou inquietam seu pensamento e sua tranquilidade, convocam, na visão do cineasta, ao cuidado de nossas relações com nossos pares e nossos próximos, com nós mesmos e com o mundo ao redor. As histórias por ele imaginadas, e tornadas filmes, intentaram mobilizar “uma inquietação, um desconforto, um estado de fricção nas relações [...] entre as pessoas” (FELLINI, 1983, p. 131). Entre um homem e outro, o espectador de Fellini não se vê privado de um cuidado que emerge e se intensifica em meio às relações sociais, e à inseparabilidade da relação com o outro para se dirigir a si mesmo e constituir sua subjetividade.

### **Do legado de um signo a uma possibilidade ética**

“Gerações sem ‘mestres’ são uma tristeza”: dizia o filósofo para o qual a força do cinema, e a necessidade de pensá-lo, estão visceralmente relacionadas a um exercício de

pensar o mundo (DELEUZE, 2006, p. 107).<sup>13</sup> Mestres, tal como concebe a ideia, não são apenas nossos professores públicos – dos quais nós certamente necessitamos, mas são também aqueles que “nos tocam com um uma novidade radical”, aqueles que, sob a invenção de diferentes técnicas artísticas encontram maneiras de pensar que correspondem tanto às dificuldades como aos “entusiasmos difusos” de nosso tempo.

Relativamente ao cinema, seja pela crítica especializada ou por “espectadores amadores”, chamam-se a alguns cineastas “mestres”: de um gênero, dos signos, das imagens, da montagem, do cinema. São reconhecíveis por sua coragem, pelo rigor, pela acuidade do olhar, por sua capacidade narrativa, pela economia dos meios, etc. (BRESSON *apud* AUMONT, 2004). Não obstante, tal como dirá Sócrates, o filósofo: “eu jamais fui mestre de ninguém”<sup>14</sup>; também os realizadores, não raro, desacolhem o atributo. “Quando me chamam mestre”, dizia Fellini (1983, p. 51), “tenho a impressão de que falam com alguém atrás de mim”.

*Il maestro* Fellini, como era tratado em sua terra natal, simpatizava com os homens de espetáculo e não tinha a intenção de, em suas próprias palavras, “ser um moralista”. Preferia o “cinema mentira” ao “cinema-verdade”; pois a ficção, dizia, “pode ir em direção a uma verdade mais aguda do que a realidade cotidiana e aparente” (FELLINI, 1983, p. 86). A questão da autenticidade das imagens que se vê num filme não era para ele uma necessidade, pelo contrário: a autenticidade tem a ver com a emoção que se sente ao criar imagens, ou, creio que se possa dizer sem muito prejuízo, intensifica-se na relação estabelecida entre aquele que mostra e aquilo que é mostrado.

Tomando impulso nessas proposições, pode-se pensar que algo semelhante vale à recepção e à experimentação daquele que vê as imagens cinematográficas: o espectador. Na trama complexa desse jogo de olhares, talvez a mestria do cinema, meio pelo qual o espectador se coloca em relação ao *outro*, ponha-se em prática justamente na medida em que consiga extrair, dos filmes e daquilo que com eles acontece, *a verdade das imagens* – para usar um modo de pensar de Wenders (2005). Verdade que não se situa nas imagens em si mesmas, mas que se produz na relação entre o olhar mediador do cinema, entre o modo como cineastas nos mostram o mundo e os outros, e o nosso próprio olhar: na medida em que, com as rupturas que aí se produzem, opere-se uma espécie de retorno a nós mesmos.

Tal retorno, pode-se dizer, permite que cada um possa não apenas se identificar ou

---

<sup>13</sup> No texto a que nos referimos, “Ele foi meu mestre”, Deleuze não se refere ao cinema, mas sim, especificamente, à sua relação com Sartre e sua filosofia. É interessante notar, no entanto, que ao versar sobre a ideia de mestre, Deleuze a aproxima da criação artística, conforme evidenciamos no texto.

<sup>14</sup> PLATÃO, *Apologia de Sócrates*, 33a.

reconhecer-se nos personagens e com as histórias, mas, sobretudo, aprender sobre si mesmo; extrair das narrativas saberes úteis à própria vida, e a uma vida comum. Uma experimentação filosófica do cinema nesse sentido afirma a ótica de que a singularidade da relação entre filosofia e cinema é menos de conhecimento do que “é viva, concreta, uma relação de transformação” (BADIOU, 2015, p. 31), tornando-a um vivaz motivo de interrogação para a educação. Fellini, Fassbinder, e tantos outros cineastas que, como eles, tão diferentes entre si, encontraram no cinema sua forma de dizer o mundo, oferecem-nos menos do que lições uma matéria poética com que aprender sobre a vida. Uma mestria do cinema, como a evocamos aqui, não tem a ver com martelar afirmações, com dar lições para aprender, com transmitir conhecimentos e informações, com ensinar habilidades: embora nada disso se esgote na ocasião de uma experiência que nos torne aprendizes da arte mesma de viver.

Para Fassbinder, trata-se sempre de fazer algo com os filmes, algo pelo qual passa uma atividade de agitação do pensamento. Embora os filmes por si só não possam mudar uma sociedade, a função do cinema, e em geral, da arte, é “provocar o debate, como diz a respeito de *O medo devora alma* – filme que sugere pequenas possibilidades de mudança e de ação política” (AUMONT, 2004, p. 106). Na visão do realizador, o cinema é uma ferramenta ligada às ciências humanas, e não há motivos para entendê-la aqui de outro modo, senão consoante ao sentido que lhe atribuíra Foucault: como instrumentos que nos ajudam a pensar. A potencialidade de uma espécie de mestria ótica do cinema, ideia esboçada neste ensaio, a qual certamente requer ainda elaboração, pressupõe não a redução do conhecimento a temas, mas, isso sim, como relacional às imagens e narrativas fílmicas, bem como processual por meio de uma experiência capaz de abranger inteligência, imaginação, sensibilidade, emoção, empatia: forças do homem e com as quais se forma.

## Referências

- A DOCE vida. Direção: Federico Fellini. Itália, 1960. AVI (174 min.) Título original: *La dolce vita*.
- A ESTRADA da vida. Direção: Federico Fellini. Itália, 1954. AVI (108 min.) Título original: *La strada*.
- AS LÁGRIMAS amargas de Petra von Kant. Alemanha Ocidental, 1972. AVI (124 min.) Direção: Rainer W. Fassbinder. Título original: *Die bitteren tränen der Petra von Kant*.
- A TRAPAÇA. Direção: Federico Fellini. Itália/França, 1955. AVI (112 min.) Título original: *Il bidone*.

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo (Org.). *Pensar o cinema - imagem, ética e filosofia*. Trad. de Livia Deorsola, Hugo Mader, Pedro Maciel, Raquel Imanishi. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, pp. 31-82.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. In: \_\_\_\_\_. MASCARELLO, Fernando. (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006, pp. 311-330.
- CASTELLO, Luis A.; Mársico, Cláudia T. *Oculto nas palavras: dicionário etimológico para ensinar e aprender*. Trad. de Ingrid M. Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- DELEUZE, Gilles. “Ele foi meu mestre”. In: LAPOUJADE, David (Prep.); ORLANDI, Luiz B. L. (Org.). *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 107-110.
- DIDI-HUBERMAN, George. Quando as imagens tocam o real. Trad. de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, pp. 204-219, nov. 2012.
- EFFI BRIEST. Direção: Rainer W. Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1974. AVI (135 min.) Título original: *Fontane - Effi Briest*.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Trad. de José Antonio P. Machado, Paulo H. Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.
- FOUCAULT, Michel. A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no *Collège de France* (1983-1984). Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France* (1981-1982). Trad. de Márcio A. da Fonseca e Salma T. Muchail. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.
- HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trad. de Flavio Fontenelle e Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- JAEGER, Werner W. Sócrates. In: \_\_\_\_\_. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. de Artur M. Parreira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, pp. 493-580.
- KOHAN, Walter O. Prólogo à primeira versão em castelhano. In: CASTELLO, Luis A.; Mársico, Cláudia T. *Oculto nas palavras: dicionário etimológico para ensinar e aprender*. Trad. de Ingrid M. Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, pp. 15-17.
- NOITES de Cabíria. Direção: Federico Fellini. Itália/França, 1957. AVI (110 min.) Título original: *Le notti di Cabiria*.
- O CASAMENTO de Maria Braun. Direção: Rainer W. Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1979. AVI (120 min.) Título original: *Die ehe der Maria Braun*.

- O MEDO devora a alma. Direção: Rainer W. Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1974. AVI (94 min.) Título original: *Angst essen seele auf*.
- OS BOAS-VIDAS. Direção: Federico Fellini. Itália/França, 1953. AVI (104 min.) Título original: *Il vitelloni*.
- PLATÃO. O Banquete/Apoloia de Sócrates. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.
- WENDERS, Wim. La verdad de las imágenes. Dos conversaciones con Peter W. Jansen. In: \_\_\_\_\_. *El acto de ver: Textos e conversaciones*. Trad. de Héctor Piquer. Barcelona: Paidós, 2005, p. 59-86.
- WIEGAND, Chris; DUNCAN, Paul. *Federico Fellini*. Trad. de Madalena P. Boléo. Lisboa: Taschen, 2013.
- XAVIER, Ismail. Apresentação. In: YOEL, Gerardo (Org.). *Pensar o cinema - imagem, ética e filosofia*. Trad. de Livia Deorsola, Hugo Mader, Pedro Maciel, Raquel Imanishi. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, pp.7-17.
- \_\_\_\_\_. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.