

**Atenção ao particular:
leitura filosófica de filmes e *Rope* de Hitchcock**

Attention to the particular:
philosophical reading of movies and Hitchcock's *Rope*

Nykolas Friedrich Von Peters Correia Motta
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

nykolasfriedrich@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/4281143052064314>

Resumo

O presente artigo esboça o debate contemporâneo sobre a leitura filosófica de filmes a partir da classificação de Wartenberg de dois polos opostos que definem o espectro de posições possíveis: o polo extremamente pró filosofia cinematográfica (Cavell, Mulhall, Cabrera) e aquele extremamente anti filosofia cinematográfica (Livingston). Ambas as posições concordam que na leitura filosófica a atenção ao particular é mobilizada. Na sequência, procuramos oferecer uma leitura de *Rope* (dir. Alfred Hitchcock, 1948) que exemplificasse tal atenção.

Palavras-chave

Filosofia do cinema; Leitura filosófica de filmes; Hitchcock.

Abstract

The present paper outlines the contemporary debate about philosophical reading of movies in accordance with Wartenberg's classification of two opposite poles which define the spectrum of possible positions: the extreme pro cinematic philosophy pole (Cavell, Mulhall, Cabrera) and the extreme anti cinematic philosophy pole (Livingston). Both positions agree that while reading philosophically a movie attention to the particular is mobilized. Afterwards, we try to offer a reading of *Rope* (dir. Alfred Hitchcock, 1948) which exemplifies such attention.

Keywords

Philosophy of film; Philosophical reading of movies; Hitchcock.

1. Leitura filosófica de filmes, um exercício de filosofia

Filmes são usados como instrumento pedagógico pelas mais diversas disciplinas, sobretudo no Ensino Médio. A ideia vigente é que filmes são excelentes *ilustrações* dos temas abordados em sala de aula: por exemplo, *Tempos Modernos* (1936, dir. Charlie Chaplin) ilustraria a exploração do trabalhador e a *mais-valia*; *1492: a Conquista do Paraíso* (1992, dir. Ridley Scott), a descoberta da América, etc. A filosofia também faz esse uso acessório dos filmes, não escapando à regra. Para tornar mais acessível e mesmo mais aceitável o exercício cartesiano da dúvida hiperbólica a partir da figura do gênio maligno, ou mesmo o próprio cenário cético sobre o mundo exterior, pode-se usar *Matrix* (1999, dir. Irmãos Wachowski). A lista de filmes que podem servir de ilustração para teses filosóficas é incontável. Apesar desse uso tradicional, é crescente o interesse de filósofos profissionais por filmes, mas não desta maneira. A quantidade multiforme de publicações, sobretudo de coletâneas e artigos a respeito de filmes particulares ou diretores, comprova-o. Os filósofos profissionais fazem, ao invés de filosofia do filme, filosofia *com* os filmes. Eles propõem

leituras filosóficas dos filmes, a maioria na suposição de que “filmes são capazes de realmente fazer ou ser filosofia” (Wartenberg, 2011, p. 13). Mas o que significa lermos filosoficamente um filme?

Ao fazer uma leitura filosófica de um filme, a filosofia está na leitura ou está no filme? Descobre-se uma característica do filme ou se ilumina elementos do filme sob a luz da filosofia? Os mesmos filósofos proponentes de leituras filosóficas particulares também se encarregaram de responder a essas perguntas. Elas não são exclusividade dessa área tão nova – o mesmo tipo de pergunta assombra a interpretação de pinturas, por exemplo, como o célebre historiador da arte Baxandall deixa claro: “quando pensamos ou dizemos que um quadro é fruto, entre outras coisas, de determinada vontade ou intenção, o que, na verdade, estamos fazendo?” (Baxandall, 2005, p. 25). As diferentes respostas dos filósofos foram classificadas por Wartenberg (Wartenberg, 2011) em uma tipologia das posições do debate contemporâneo. Considerando que a leitura filosófica descobriria a filosofia *no* filme, a filosofia *cinematográfica*, Wartenberg estabelece dois polos opostos que definem o espectro de posições possíveis: a posição *extremamente pró* filosofia cinematográfica, que “alega que o filme é capaz de contribuir para o projeto mesmo da filosofia (...) tanto quanto fundamentalmente o podem textos escritos e discussão oral” (Wartenberg, 2011, p. 13), justamente porque filmes em algum sentido fariam filosofia ou seriam filosóficos, e a posição *extremamente anti* filosofia cinematográfica, que alega o oposto – podemos fazer leituras filosóficas de filmes, ainda que os filmes neles mesmos não façam filosofia ou sejam filosóficos, muito embora essas leituras não contribuam significativamente para o debate filosófico. A meio caminho, encontrar-se-iam posições *moderadamente pró* e *anti* filosofia cinematográfica (Wartenberg se conta no rol dos primeiros). Cavell, Mulhall, e Cabrera seriam representantes do extremo *pró*, enquanto que Livingston, daquele *anti* do espectro. Passemos em revista suas posições para divisarmos em mais detalhes o debate contemporâneo.

Quase todos os representantes do polo favorável opõem-se, de alguma maneira, ao uso de filmes como ilustração filosófica. Mulhall nos diz que “[não encara] esses filmes como ilustrações acessíveis (*handy*) ou populares das visões e argumentos dos filósofos” (Mulhall, 2008, p. 04); já Cabrera, ao usar filmes filosoficamente, “[percebeu] um grande risco: utilizar os filmes para simplesmente ‘ilustrar’ teses filosóficas às imagens que as apresentavam” (Cabrera, 2006, p. 09). Os proponentes pró filosofia cinematográfica consideram que usar filmes desta maneira é fazer pouco caso deles e de seu potencial filosófico. Na mesma direção, Cavell considera que “nada pode mostrar [o valor de estudar filmes] a você a menos que ele seja descoberto em sua própria experiência” (Cavell, 2005, p. 93). Analisá-los é uma maneira, não apenas de valorizar os filmes, mas também a própria experiência.

O trabalho de Cavell com filmes é intrinsecamente autobiográfico, pois os filmes que aborda são aqueles que o marcaram, sobretudo em sua juventude nos anos 30. Seu esforço de ler filmes é um aprofundamento de sua experiência dessa época, e, enquanto tal, não difere em gênero, mas apenas em grau da experiência comum do espectador: “Ler não é uma alternativa a ver mas (...) um esforço para detalhar uma maneira de ver algo mais claramente, uma interpretação de como as coisas parecem, e porque elas parecem assim, e naquela ordem” (Cavell, 1979, p. xii). Uma leitura deve explicar “os quadros do filme serem o que são, na ordem em que estão; por exemplo, [deve] dizer o que motiva a câmera a olhar e mover como e para onde olha e move” (Cavell, 2005, p. 06). Como a leitura de um filme é uma maneira mais aprofundada de vê-lo, a questão de sua validade se resolve no domínio da experiência do filme: “[uma leitura] deve ser também pensada como um argumento, alguma coisa requerindo uma resposta” (Cavell, 1979, p. xiii). A resposta que a leitura do filme requiriria estaria na consulta à experiência do filme de quem recebe a leitura, de modo que sua validade, ou não, se colocaria na concordância ou discordância entre ambas.

Aqui a consideração do filósofo sobre leitura de filmes se imbrica com sua filosofia do filme (como em muitos outros pontos¹). A leitura de filmes evidenciaria elementos não apenas de um filme em particular, mas também de um filme em geral. É por meio dela que saberíamos o que conta como um recurso fílmico, uma vez que não existiria para ele algo como uma "gramática" *a priori* do cinema. Um diretor experimenta alguma coisa (por exemplo, no primeiro cinema, fazer um filme composto de mais de um plano e passar de um para outro). Esse experimento só pode ser reconhecido como algo que *significa* alguma coisa apenas se seu papel no filme em que é usado for compreendido. A leitura de um filme é, justamente, o *locus* dessa compreensão. Para se tornar um *recurso* do cinema, ele deverá ser usado mais vezes e compreendido mais vezes, de modo a entrar para a cultura geral cinematográfica (ninguém mais hoje em dia estranha que um filme tenha mais de um plano). A dinâmica desse processo de experimentação e compreensão é chamada por Cavell de "círculo cinematográfico" (Cavell, 1979, p. xiv).²

Até agora falamos meramente de leitura de filmes, sem a especificação de ser filosófica. A pretensão de Cavell é que, se nem todo filme proporciona uma leitura assim, o meio cinematográfico seria um meio como que inerentemente filosófico e, por isso, os melhores representantes dele também o seriam. Sua justificação repousaria sobre o caráter *modernista* do cinema. Modernista seria "o trabalho de um artista cujas descobertas e declarações de seu meio são entendidas como incorporando seu esforço em manter a continuidade de sua arte com o passado de sua arte" (Cavell, 1979, p. 216). Quer dizer, não seria apenas a obra de arte que usaria recursos de um determinado meio artístico, mas que os herdaria de uma tradição e os usaria *autorreflexivamente*. Essa condição de autorreflexividade é comparada explicitamente por Cavell com a filosofia:

modernismo nas artes como a condição de cada anseio seu por elas mesmas, nomeando um tempo no qual, para sobreviverem, elas tomaram a si mesmas, suas próprias possibilidades, como sua aspiração — elas assumiram a condição de filosofia. O que eu encontrei ao voltar a pensar consecutivamente sobre cinema mais ou menos uma dúzia de anos foi um meio que parecia simultaneamente livre do imperativo da filosofia e ao mesmo tempo [parecia] inevitavelmente refletir sobre si mesmo — como se a condição da filosofia fosse sua condição natural (Cavell, 2005, p. 41).

Os melhores filmes refletiriam sobre o meio cinematográfico e sobre a herança dos recursos cinematográficos à tradição, destarte "grandes filmes são aqueles em que o meio é mais rica ou profundamente revelado" (Cavell, 2005, p. 62), "filmes significativos são inerentemente críticas de outros filmes" (Cavell, 2005, p. 34). Notemos que é "como se" a autorreflexividade fosse intrínseca ao cinema. Enquanto outras formas de arte possuem uma longínqua história até entrarem em crise e sobreviverem por se tornarem modernistas, o cinema é uma forma de arte recentíssima. Cavell deixa em aberto se o cinema desde o seu advento já era modernista, ou se duas vertentes, tradicional e modernista, coexistiriam simultaneamente desde então (Cavell, 1979, p. 219), não entrando no mérito se seria de sua natureza ser modernista ou, o que daria na mesma, se estar em crise faz parte do que o cinema é. De qualquer modo, o cinema seria filosófico

1 A leitura de filmes para Cavell é um modo de ver (*seeing*), "o modo de percepção que (...) é evocado pela base material [do cinema]" (Cavell, 2005, p. 72), sendo que "a base material dos meios dos filmes (como tinta em suporte plano, delimitado, é a base material dos meios da pintura) é (...) *uma sucessão de projeções automáticas do mundo*" (Cavell, 1979, p. 72).

2 Christian Metz propõe algo semelhante, quiçá idêntico: "sem dúvida, a crítica dos filmes — ou melhor, a sua análise — constitui tarefa essencial: são os cineastas que fazem o cinema, é através da reflexão sobre os filmes de que gostamos (ou de que não gostamos...) que conseguimos alcançar numerosas verdades referentes à arte do filme em geral" (Metz, 1972, p. 15-16).

primeiramente porque os melhores filmes refletiriam sobre o meio cinematográfico, fazendo, assim, filosofia do filme.

O cinema não se limitaria a essa filosofia, todavia. A posição de Cavell é mais ousada do que isso:

é como se a criação do cinema estivesse destinada à filosofia (*as if meant for philosophy*) – destinada a reorientar tudo o que a filosofia tinha dito sobre a realidade e a sua representação, sobre a arte e a imitação, sobre a grandeza e a convencionalidade, sobre o juízo e o prazer, sobre o ceticismo e a transcendência, sobre a linguagem e a expressão (Cavell, 1997, p. xii).

O cinema estaria destinado a reorientar *certas* áreas da filosofia, não todas elas, porque sua autorreflexão modernista tangeria algumas, e não outras (Cavell não menciona a bipolaridade da proposição ou o princípio do fechamento epistêmico). Um exemplo: refletir sobre as condições de um filme implica pensar sobre o que é ser filmado. Pensá-lo, por sua vez, envolve o reconhecimento de que somente *corpos no espaço* podem sê-lo. Devemos reconhecer, então, que, enquanto filmáveis, nós *também* somos *corpos inter pares*. Ora, nossa corporeidade desde, certamente, Descartes vem sendo negligenciada na filosofia, juntamente com outros aspectos importantes de nossa vida ordinária (por razões que não exploraremos aqui). É na conexão que Cavell vê entre o cinema e "as vidas ordinárias que o cinema é tão apto em capturar" (Cavell, 2004, p. 06) que encontraríamos a destinação do cinema. O cinema capturaria as vidas ordinárias, por um lado, porque tem forte apelo para as pessoas comuns, por outro, porque apresentaria *justamente* os aspectos negligenciados pela filosofia (e talvez nisso resida seu apelo). Por isso, é frutuoso para a própria filosofia pensar os filmes como "configurando de forma diferente avenidas intelectuais e emocionais que a filosofia já está explorando, mas das quais talvez ela tenha motivo algumas vezes para se desviar prematuramente, particularmente nas formas desde sua profissionalização, ou academização" (Cavell, 2004, p. 06), porque apresentaria a ela os aspectos que ela mesma negligenciaria. Para seguir no exemplo da corporeidade, o filme *Mr. Deeds Goes to Town* (dir. Frank Capra, 1936), analisado por Cavell (2004, p. 190-207), tematizaria a corporeidade em nossas vidas por meio da linguagem corporal. O filme revelaria, simultaneamente, que a performance cinematográfica depende da linguagem corporal, assim como nossa compreensão mútua (e como uma certa forma de desatenção a essa linguagem estaria na base do ceticismo sobre outras mentes). Mais ousadamente, ele também mostraria que é a mesma faculdade em jogo tanto na identificação de estados mentais de pessoas fílmicas *quanto* naquela de pessoas de carne e osso. Em suma: a leitura de um filme seria filosófica porque o cinema, em sua reflexão modernista, tangeria tópicos filosóficos, sobretudo aqueles ignorados e ligados à vida ordinária.

Conforme confissão própria (Mulhall, 2008, p. 129 e p. 261, nota 2), Stephen Mulhall segue Cavell de perto. Sua principal contribuição é desenvolver certos pontos que não foram tão explicitados por ele, além do *tour de force* que foi ter inaugurado o debate atual sobre filosofia e cinema com seu livro sobre o assunto (sua primeira edição é de 2002). Mulhall é o paradigma de defensor da posição pró filosofia cinematográfica:

Eu vejo-os [os filmes] ao invés [de como meras ilustrações] como eles mesmos refletindo sobre e avaliando tais visões [questões familiares a filósofos, como corporeidade e identidade pessoal], como pensando séria e sistematicamente sobre eles nas mesmas maneiras que filósofos fazem. Tais filmes não são a matéria bruta da filosofia, nem uma fonte para sua ornamentação: eles são exercícios filosóficos, filosofia em ação – o cinema (*film*) como filosofar (Mulhall, 2008, p. 04).

Ele diz a mesma coisa que Cavell, mas com uma retórica muito mais inflamada (que inflamou, aliás, o debate contemporâneo): filmes *filosofam!* Pelo menos alguns deles: "[certos filmes] parecem demandar interpretação, e interpretação de certo tipo" (Mulhall, 2008, p. 07). A leitura filosófica é o tipo de interpretação demandada pelos filmes que alcançaram a condição de modernismo, que é entendido nos mesmos termos que Cavell.³ Esse tipo de filme, por isso mesmo, faria filosofia do filme porque "se encontra na condição de filosofia – [na condição] de cinema como filosofia" (Mulhall, 2008, p. 07). Filosofia diria respeito a "dar razões" (Mulhall, 2008, p. 136), o que tradicional ou profissionalmente é interpretado como concernindo argumentos e teses em disputa: dar-se-ia razões para afirmar ou negar teses por meio de argumentos. Todavia, para que haja disputa autêntica nesse domínio, é preciso que haja um "espaço compartilhado de pensamento (...) um senso compartilhado de seu formato e significância" (Mulhall, 2008, p. 137). A tarefa filosófica de dar razões também diria a esses espaços de pensamento anteriores aos argumentos (porquanto sua condição de possibilidade), embora seu tratamento não possa ser o mesmo daquele de teses e argumentos. Para Mulhall, o cinema seria capaz de filosofar porque é especialmente capaz de oferecer novas perspectivas que reorientam ou revisualizam esses espaços de pensamento. Aqui vislumbramos a transição da filosofia do filme para *algumas* áreas de filosofia em Mulhall (que se assemelha muito àquela em Cavell). O cinema para sobreviver precisou (e precisa, constantemente) reorientar o espaço de pensamento sobre si mesmo⁴. É essa, exatamente, sua condição de modernismo. Ora, podemos pensar que é sob essa condição que o cinema *descobriu* sua capacidade para isso, ou, mais fortemente, que ele a *desenvolveu* nessa circunstância. Posto de outro modo: o cinema faria filosofia do cinema *porque* é capaz de filosofar (compreensão fraca), ou ele é capaz de filosofar porque faz filosofia do filme (compreensão forte). Independente de qual seja exatamente a conexão entre os dois registros da filosofia cinematográfica, Mulhall parece sugeri-la nesses termos, o que não foi capturado por Wartenberg (Wartenberg, 2011, p. 13, em que ele comenta das duas dimensões em que o cinema filosofaria, mas sem conectá-las).

Como vimos, apenas alguns filmes filosofariam. A seleção dos filmes analisados pelo filósofo surpreende, pois não são do tipo que esperaríamos. Mulhall concentrou-se apenas em filmes hollywoodianos *blockbuster* (a quadrilogia *Alien* e a então trilogia *Impossible Mission*). Cavell fez o mesmo com o análogo de sua época, filmes de Hollywood dos anos 30 e 40. Mulhall evidencia uma ideia herdada a ele, mas que pode passar despercebida devido à idade dos filmes analisados por Cavell: não seria somente *art films* (vulgo filmes "cabeça") que filosofam. Isso se daria por conta de uma peculiaridade da educação estética do cinema: "no caso de filmes, é geralmente verdadeiro que você não gosta realmente das instâncias mais elevadas a menos que você goste também daquelas típicas. Você nem mesmo sabe quais são as mais elevadas a menos que conheça as típicas também" (Cavell, 1979, p. 06). A educação envolvida na apreciação de filmes passaria pelas instâncias típicas e por aquelas elevadas. Se o cinema filosofa, só aprenderíamos a reconhecer sua filosofia nas instâncias mais elevadas se reconhecêssemos

3 "A condição de modernismo – na qual sua própria história [da arte] (sua herança de convenções, técnicas e recursos) tornou-se um problema não descartável para ela, alguma coisa que ela não pode simplesmente aceitar nem simplesmente rejeitar" (Mulhall, 2008, p. 07).

4 Quando o ciclo das atualidades chegou ao fim no começo do século XX, o cinema correu um risco real de desaparecer como mais uma diversão óptica. Para que sobrevivesse, o que era um dado teve de ser questionado: a natureza do filme – filmes enquanto fotografias animadas. A confiar na narrativa dominante, foram os *trick films* de Méliès que fizeram o cinema prosseguir e prosperar. O diretor pretendia fazer autênticas ilusões cinematográficas com as imagens em movimento. Para isso, sua independência do real enquanto imagens (sua fotogenia) deveria ser enfatizada em detrimento de seu aspecto fotográfico dependente da realidade. Se antes os filmes eram fotografias em movimento, capazes de mostrar apenas o existente, agora eram imagens fotográficas em movimento, capazes de mostrar também o inexistente e o absurdo (um homem que se multiplicava e compunha uma orquestra, paradoxalmente, de um homem só; um homem que multiplicava sua própria cabeça e as fazia cantar, etc., etc.).

naquelas típicas. Além do mais, a escolha de Mulhall endossa uma espécie de argumento *a fortiori*: "O pensamento foi mais ou menos o seguinte: 'se podemos descobrir que filmes desse tipo são filosoficamente relevantes, então quais filmes não o seriam?'" (Mulhall, 2008, p. 147). Um dos principais resultados do trabalho do filósofo é que aquilo que julgávamos instâncias típicas na verdade são elevadas, ou, mesmo sendo típicas, que não são tão destituídas de elevação quanto julgávamos.

As afirmações de Mulhall podem parecer bastante dogmáticas, ainda mais por conta de seu teor bombástico. Wartenberg critica-o justamente porque "te[ria] uma certa aversão a discussões teóricas [sobre o potencial filosófico em geral do cinema]" (Wartenberg, 2011, p. 13). Ambas acusações erram o ponto, contudo. Mulhall dedica mais tempo à leitura de filmes do que a explicar ou justificar em geral esse tipo de leitura por razões de método (ou de metafilosofia). As perguntas teóricas sobre a leitura filosófica de filmes (o que são, sua validade, etc.) só poderiam ser respondidas *fazendo-se* leituras de filmes, não podendo ser decididas *a priori*. As leituras particulares são *toda* a explicação ou justificação necessária. Aqui Mulhall retoma e explicita Cavell mais uma vez. Cavell escreveu dois livros inteiros dedicados a leituras de filmes particulares e, a partir delas, ao descobrimento de dois gêneros fílmicos (comédias do recasamento e melodramas da mulher desconhecida. Cf., respectivamente, Cavell, 1981; 1996), dedicando apenas algumas observações sobre a natureza geral da leitura de filmes. A considerarmos que a validade das leituras particulares se resolveria na experiência dos filmes, o mesmo valeria para a validade do *empreendimento* da leitura de filmes como um todo: acaso *algum* filme impactou o leitor a ponto de fazê-lo (ao menos querer) explicar o que estava vendo na tela de cinema? Se não, não haverá argumento possível para convencer do valor de fazer a leitura filosófica (ou qualquer leitura que seja!) de um filme. O próprio procedimento de Mulhall, conforme descrito pelo próprio, colocaria explicitamente essa dimensão *experencial* da leitura de filmes:

Minha contraproposta [à assunção de que filmes são incapazes de reflexão] era, e é, correspondentemente modesta. *É que olhemos e vejamos se (look and see whether)* o conteúdo real e qualidades de quaisquer filmes particulares podem, ou não, colocar essa assunção em questão (...) Esse é o porquê do grosso da primeira edição de meu livro tomar a forma exatamente de tais exames detalhados de filmes específicos; é apenas com a intensidade do argumento (*in the cut and the thrust of argument*) sobre tais *detalhes concretos de nossa experiência* de filmes particulares que podemos esperar avaliar a alegação de que há tais possibilidades do meio cinematográfico (Mulhall, 2008, p. 131-132 - itálico meu).

Mulhall convida o leitor a acompanhá-lo no exercício que é ler um filme. Fazê-lo envolve inescapavelmente um exercício de *atenção*: é debruçar-se sobre a *própria* experiência do filme e comparar se os detalhes iluminados por ela são aqueles iluminados pela leitura. As leituras de filme diriam respeito a como esses detalhes se articulariam na obra. Elas visariam "a mostrar como elementos variados dentro [dos filmes] têm uma significação que depende da maneira em que estão juntos com outros elementos de modo a fazer um todo coerente, e deste modo nos permite fazer sentido de nossa experiência deles" (Mulhall, 2008, p. 138). O principal diferencial em relação a Cavell é que apresentar a articulação dos detalhes seria apresentar a "lógica subjacente" (Mulhall, 2008, p. 03 e p. 10) de um filme ou de uma série de filmes. Deste modo, a leitura de um filme seria filosófica porque apresentaria sua lógica interna, que envolveria uma reorientação do espaço no qual pensamos certas questões filosóficas.

Já Julio Cabrera sustenta que o cinema seria filosófico porque apresentaria visualmente o que ele chama de conceito-imagem. Ele parece sustentar que esse é apenas um modo de considerar o cinema — "um filme todo pode ser *considerado* conceito-imagem de uma ou de várias

noções" (Cabrera, 2006, p. 24 – itálico meu), "eu analiso filmes de um ponto de vista filosófico; por conseguinte, o filósofo sou eu, não os diretores ou os atores analisados" (Cabrera, 2007, p. 37). Essa é apenas uma aparência, todavia. Cabrera quer eliminar a pretensão de que uma leitura filosófica seja exaustiva ou excludente de outras leituras: "[não se quer dizer] que os filmes *sejam* filosóficos 'em si mesmos'; evidentemente se trata de uma certa leitura, entre outras possíveis. O cinema pode ser considerado *filosófico* se for possível analisar os filmes do ponto de vista conceitual" (Cabrera, 2006, p. 45). O conceito-imagem não seria exclusividade do cinema: a literatura e certo tipo de filosofia o apresentaria também. Apreender um conceito-imagem não seria uma questão de conhecimento proposicional, ou saber que, mas envolveria um certo tipo de experiência de impacto emocional que precisaria ser vivida, sendo insuficiente sua mera descrição. Filósofos que "*não se limitaram a tematizar o componente afetivo, mas o incluíram na racionalidade como um elemento essencial ao mundo*" (Cabrera, 2006, p. 16 – itálico no original) apresentam conceitos-imagem em suas obras. O conceito-imagem seria "outro tipo de articulação racional, que inclui um componente emocional" (Cabrera, 2006, p. 18). Ela seria a marca dessa racionalidade afetiva, a racionalidade logopática.

Embora apresente visualmente histórias de personagens particulares, o cinema nos impactaria emocionalmente a fim de nos revelar verdades sobre nossa condição: "o impacto emocional terá servido não para se prender ao particular, mas precisamente para fazer com que as pessoas cheguem à ideia universal de uma forma mais contundente" (Cabrera, 2006, p. 39). Essa ideia universal seria algo como, para pegar alguns exemplos do próprio Cabrera, "[a] ideia de guerra, [a] guerra em geral" (Cabrera, 2006, p. 39), "'Liberdade de Determinismo', 'Escolha', etc." (Cabrera, 2006, p. 207), "Dúvida diante da ambiguidade do real" (Cabrera, 2006, p. 268). Nesta perspectiva, os recursos cinematográficos seriam "os modos pelos quais a verdade do cinema é constituída" (Cabrera, 2006, p. 30); "todas as técnicas cinematográficas (...) têm importância filosófica" (Cabrera, 2007, p. 17). Se "as teses filosóficas de um filme são afirmadas *estritamente em seus próprios termos*" (Cabrera, 2007, p. 26), os recursos do cinema são esses termos. Aqui Cabrera se aproxima de Cavell e Mulhall, porque nenhum filme estaria excluído de antemão da condição de filosofia, distanciando-se ligeiramente deles por sustentar, aparentemente, que *todo* filme filosofaria, em maior ou menor grau: "*é totalmente impossível encontrar um filme que somente 'divirta', que não diga absolutamente nada sobre o mundo e o ser humano*" (Cabrera, 2006, p. 46 – grifo no original).

A leitura filosófica de um filme seria aquela que reportaria como o emprego dos recursos cinematográficos em um filme particular constituiria um certo conceito-imagem, e adiantaria logopaticamente uma certa tese. A leitura evidenciaria de maneira discursiva aquilo que é feito imagetivamente. Ela não bastaria por si mesma, pois seria incompleta sem remissão à experiência do filme: "um filme não pode ser *dito*, mesmo que exaustivamente 'resumido': seu caráter logopático o impede internamente" (Cabrera, 2007, p. 26). Cabrera se aproxima de Mulhall no tocante à natureza da contribuição do cinema ao debate filosófico sob a forma de uma reorientação profunda. Embora "talvez a maioria das verdades (ou todas elas) expostas cinematograficamente já tenha sido dita ou escrita por outros meios" (Cabrera, 2006, p. 38), sua importância estaria na *maneira* com que as enuncia – "o cinema impõe à filosofia um desafio que a própria filosofia apresentou recentemente a si mesma" (Cabrera, 2006, p. 47). É preciso alterar a linguagem filosófica de modo a comportar o elemento afetivo/pático de nossa existência. Nesse sentido, "talvez o cinema apresente uma linguagem mais adequada" (Cabrera, 2006, p. 18). Mais do que isso, é preciso abordar logopaticamente a própria filosofia: "esses estudos serviram para melhor visualizar a 'má consciência' da filosofia (...) a sistemática ocultação de suas escolhas afetivas, de suas preferências nunca expostas" (Cabrera, 2007, p. 28).

Paisley Livingston considera-se o proponente "de uma tese mais moderada (...) que filmes podem ser usados para expressar e ilustrar ideias filosóficas, sejam elas significativamente inovadoras ou não" (Livingston, 2009, p. 05). Sua argumentação inicia-se pelo que ele chama de tese epistêmica forte (*bold epistemic thesis*) do cinema como filosofia. Segundo ela, filmes, por meio de recursos cinematográficos *exclusivos* (condição de meio), fariam uma contribuição *original* à filosofia (condição de resultado). A tese estaria envolvida em dificuldades insuperáveis, a principal delas um problema de paráfrase que levaria a um dilema. O meio cinematográfico é um meio *visual*, seus recursos são recursos de narração *visual*. Esses recursos seriam exclusivos do cinema por sua visualidade especial: eles envolveriam "a possibilidade de fornecer uma expressão visual de conteúdo internamente articulada e não linguística" (Livingston, 2009, p. 14). Esse conteúdo visual pode ser parafraseado ou não. Por um lado, se pode, se o conteúdo visual pode ser posto em forma verbal, então há o esvaziamento da condição do meio. A paráfrase contribuiria tanto à filosofia quanto os recursos cinematográficos, não sendo exclusividade desses. Por outro lado, se não pode, se a descrição verbal apenas *remete* ao conteúdo visual, sendo ele acessível *apenas* visualmente, então há o esvaziamento da condição de resultado. Aqui Livingston parece soltar uma farpa contra Mulhall ou Cavell. Ele descreve essa remissão como um apelo "a um *je ne sais quoi* cinematográfico indescritível que eles [os proponentes da tese forte] acreditam ter experimentado" (Livingston, 2009, p. 22), uma "experiência inefável" (Livingston, 2009, p. 24). Ora, se "'filosofia' se refere a uma investigação mais ou menos sistemática, e atividades expressivas e comunicativas, em um nível alto de generalidade e abstração" (Livingston, 2009, p. 12), não parece ser o caso que uma experiência inefável deveria contar como uma contribuição original para a filosofia, porque não é sistemática, nem expressável ou comunicável, sendo altamente particular, quicá singular.

Livingston adianta sua posição como uma saída dessa enrascada pelo abandono das duas condições. Se a condição de meio fosse válida, então filmes bastariam por si mesmos. Livingston pretende que não, uma vez que haveria necessidade de "pensamentos de pano de fundo linguisticamente articulados mobilizados tanto na criação quanto na interpretação da significação filosófica de um filme" (Livingston, 2009, p. 24). Ler algum filme envolveria "a tarefa de importar uma problemática bem definida (um conjunto de assunções e questões) se é para aspectos da temática do filme e do design narrativo ressoarem com teses ou argumentos suficientemente sofisticados e bem articulados" (Livingston, 2009, p. 25). Nesse caso, não é o filme que filosofa, nós que damos um uso filosófico ao filme: "são pessoas que fazem filosofia, não artefatos simbólicos, como palavras, ou sons, ou imagens" (Livingston, 2009, p. 49). A condição de resultado é abandonada porque esse uso não necessariamente precisa ser uma contribuição para o debate de uma área, podendo ser "heurístico" (Livingston, 2009, p. 36). Livingston não vê razão para menosprezar a contribuição do cinema como ilustração, como "um *complemento* efetivo para o *pensum* filosófico" (Livingston, 2009, p. 39), muito embora não se limite a ela. A leitura filosófica de filmes, "[com] assunções de pano de fundo suficientes (...) [pode] contribuir para a exploração de teses e argumentos específicos, algumas vezes concedendo entendimento filosófico aprimorado" (Livingston, 2009, p. 11). Quer dizer, filmes poderiam ilustrar teses ou questões filosóficas para alguém que não as conheça ou compreenda, assim como ajudar a quem já está inteirado delas compreendê-las melhor. Nesse caso, a leitura filosófica estaria a serviço desse pano de fundo filosófico. Sua qualidade seria mesurada contra ele.

A leitura filosófica apresentaria uma meta distinta da compreensão do uso dos recursos cinematográficos em um filme. O trabalho crítico de explicá-lo "raramente requereria a importação do pano de fundo filosófico requerido com seu arranjo complexo de termos, posições, argumentos (e, às vezes, notações formais)" (Livingston, 2009, p. 37-38). Livingston parece recusar uma relação interna entre os aspectos filosófico e fílmico — tão cara aos três filósofos supracitados

da posição extremamente pró filosofia cinematográfica – reconhecendo apenas uma externa. Se a filosofia do filme não fosse imposta, como explicar a pleora de interpretações filosóficas diferentes de um mesmo filme? "O conteúdo filosófico do filme seria ele mesmo contraditório" (Livingston, 2009, p. 91). Todavia, essa é apenas uma aparência. O filósofo reconhece que "em casos felizes, descobrir *insight* filosófico em um trabalho poderia contribuir para o projeto de apreciar os aspectos de seu valor artístico" (Livingston, 2009, p. 42). Tal como os proponentes pró filosofia cinematográfica, a exceção de Cabrera, Livingston considera que os casos felizes são apenas alguns. Nesses casos, a leitura filosófica *pode* ter uma função além daquela heurística.

Se quando damos a um filme um uso heurístico a partir de *algum* pano de fundo filosófico *nós* fazemos filosofia com ele, nesse caso de leitura filosófica em sentido forte é o *diretor* que faria filosofia com o filme a partir de *determinado* pano de fundo de ideias filosóficas: "a meta do intérprete é descobrir (...) essas ideias [de pano de fundo], e quando o intérprete é bem sucedido, a problemática interpretativa e a conquista (*achievement*) filosófica elucidada são aquelas do cineasta (*film-maker*)" (Livingston, 2009, p. 06). Qual seja exatamente esse pano de fundo é "como todas as questões históricas, um problema empírico" (Livingston, 2009, p. 107). Enquanto tal, "os pensamentos e atitudes e intenções daqueles que foram responsáveis por fazer o filme" (Livingston, 2009, p. 51) demandariam *evidência* para sua determinação. Haveria duas sortes de evidência: evidências internas, as características do próprio filme, e aquelas externas, dados do contexto de produção do filme, assim como "escritos ou pronunciamentos em entrevista" (Livingston, 2009, p. 25) do diretor. Como as evidências internas e externas podem ser relevantes para a compreensão da importância de uma e de outra, "o processo interpretativo é um de ajuste recíproco levando idealmente a um equilíbrio reflexivo baseado na integração da totalidade de evidência relevante" (Livingston, 2009, p. 108). Deste modo, uma autêntica leitura filosófica seria aquela que usando de evidências internas e externas em equilíbrio reflexivo remeteria ao pano de fundo filosófico do filme, revelando as intenções do diretor.

Wartenberg destaca apenas a função heurística nas considerações de Livingston sobre leitura filosófica de filmes (Wartenberg, 2011, p. 11-12), o que envia sua classificação. A levar em conta o que mais tem a dizer, Livingston não se diferencia tanto assim dos proponentes extremamente pró filosofia cinematográfica. O próprio filósofo é em certa medida responsável por essa incompreensão com sua tese forte. A tese epistêmica forte não corresponde à posição de nenhum autor em particular, pelo que Livingston foi questionado se "a tese forte não seria um espantalho" (Livingston, 2009, p. 20, nota 8). Sua resposta é que "muitos teóricos reais (*actual*) chegam muito perto de promoverem a tese forte" (Livingston, 2009, p. 21, nota 8), embora seus exemplos sejam questionáveis. Se Livingston se diferencia da posição extremamente pró por considerar que *nós* que fazemos filosofia, não os filmes eles mesmos, então ele não se diferenciaria de fato dela. Tanto Cavell quanto Mulhall possuem um fundo wittgensteiniano em comum, contra o qual a filosofia é entendida propriamente como uma atividade. Um filme enquanto filosófico não seria tão diferente de um livro: *nós* é que filosofamos interpretando-o. O mesmo valeria para Cabrera: o conceito-imagem é uma maneira de pensar afetivamente – *nós* é que devemos passar por certa experiência para compreendê-lo (um filme, assim como um livro, seria apenas um veículo para ela).

O verdadeiro diferencial de Livingston estaria no papel de evidência *empírica* que ele atribui a fatos do contexto da produção do filme e declarações do diretor. Já nos outros três, a validade de uma leitura se resolveria na experiência do espectador. Independente disso, os quatro concordam que uma leitura filosófica deve dar conta de elementos particulares de um filme particular, oferecendo uma consideração que os ilumine e explique seu lugar no filme. Mulhall considera que sua preocupação central é "dar prioridade ao particular: a filmes específicos e à [sua] experiência deles" (Mulhall, 2008, p. 157). Ora, a resistência da filosofia profissional em

reconhecer a legitimidade filosófica do empreendimento do exercício de ler filmes filosoficamente – como, por exemplo, resumida nas três objeções em Wartenberg (2007, p. 15-31) – repousa justamente aí. A leitura filosófica de filmes é demasiado *particular*, focada em *detalhes* de uma narração visual de *uma história ficcional*, para que possa ter relevância para a filosofia, uma disciplina voltada ao universal e ao verdadeiro. Todos os filósofos envolvidos no debate contemporâneo tentaram, de uma maneira ou de outra, responder ao *preconceito* de seus pares no ambiente filosófico profissional. Ele é expressão do que poderíamos chamar a partir de Wittgenstein de *ânsia de generalidade*, uma resistência tradicional da filosofia em reconhecer o particular (sobretudo as particularidades de *nossas* práticas), e se ater a generalizações falsificadoras porquanto insuficientemente detalhadas.

À maneira dos filósofos apresentados, desenvolveremos (brevemente) uma leitura filosófica do filme *Rope* (dir. Alfred Hitchcock, 1948), a fim de tematizarmos *in concreto* o que abordamos em geral nas posições apresentadas.

2. Desatenção à particularidade: uma rápida leitura filosófica de *Rope*

A sequência inicial de créditos de *Rope* já é significativa. Os créditos transcorrem superpostos a um plano de uma rua à luz do dia. Os letreiros desaparecem, transeuntes passam na rua (inclusive o próprio diretor) e a câmera se move. Vemos o parapeito de uma sacada e então uma janela fechada, de cortinas brancas. Ouvimos um grito, e há um corte: a janela é substituída por uma figura humana em *close-up* em novo plano. Agora estamos vendo *dentro* do apartamento (as cortinas fechadas ao fundo no-lo indicam). Há uma clara oposição entre o plano dos créditos e todos os demais planos do filme. O primeiro plano do filme é aberto, enquanto que os demais são fechados. Hitchcock está jogando com a natureza dos créditos iniciais. Quando existem, encontram-se no limiar do filme – os letreiros que nela aparecem não fazem parte do mundo ficcional que será apresentado visualmente na sequência. Mais do que isso: na abertura do filme, nós não estamos absorvidos visualmente no mundo ficcional do filme, não estamos envolvidos com sua história. Uma vez que a tela de cinema é como que uma janela que nos oferece vistas de dentro do mundo ficcional, não parece acidente que haja uma janela no primeiro plano que serve de antecâmara para *Rope*. A janela estar fechada representaria o filme não estar sendo projetado na tela de cinema, enquanto que as cortinas brancas, a tela em sua brancura e materialidade (uma tela sem nenhum filme exibido nela é como uma janela fechada). Quando ocorre a passagem desse plano para aquele de dentro do apartamento é como se a janela tivesse sido aberta ao espectador, simbolizando que o filme começou a ser projetado. O apartamento onde transcorre a história de *Rope* estaria por um mundo ficcional fílmico, fechado em si, à parte do mundo real (representado pela tomada externa). A passagem entre os planos, seguindo nessa linha, simbolizaria um aspecto importante da fenomenologia do espectador. A absorção visual no mundo ficcional fílmico envolve uma mudança de atenção do mundo real e suas questões cotidianas para a tela. Estar envolvido com a história do filme é *não* estar envolvido, por algum tempo, com sua própria vida. É estar *desatento* a ela temporariamente. Uma das principais atrações do cinema, assim como uma das principais acusações contra ele, está aí: essa desatenção temporária pode servir ao escapismo e nosso impulso à fantasia, vistos como uma desatenção generalizada à vida como ela é. Ao destacar que o cinema envolveria um dar às costas à vida ordinária (o movimento da câmera é quase esse), Hitchcock já está introduzindo o tema da desatenção, central ao filme, assim como está a meio caminho de romper com essa (suposta) fatalidade do cinema.

Em suma, o primeiro plano do filme tematizaria, metafilmicamente, a relação do espectador com o mundo ficcional do cinema, sendo uma espécie de moldura. *Rope* propriamente

se iniciaria com a tomada de dentro do apartamento (a escuridão reinante pode indicar a escuridão da sala de cinema durante a projeção). É bastante significativo que aquilo que nos seja mostrado seja uma figura humana em primeiro plano. Os primeiros momentos do filme são um verdadeiro estudo por parte de Hitchcock das condições da instituição do mundo ficcional cinematográfico, ou da narração visual cinematográfica. É por meio da performance cinematográfica, assim como da montagem (representada pela transição entre os dois planos), que seria constituído um objeto para o envolvimento do espectador, um foco para sua atenção. Não é apenas sadismo hitchcockiano que a figura humana que vemos esteja sendo enforcada por mãos sem um rosto. O *close up* nos revela um rosto distorcido pelo espanto e pela dor. O que vemos também revela sobre a natureza da performance cinematográfica, justamente por ser uma instância dela: essa performance institui ações ficcionais (um enforcar, um ser-enforcado, ação e paixão nas categorias aristotélicas) e expressa estados anímicos (espanto, dor) por meio *do corpo*. A linguagem corporal é fundamental para o cinema em um sentido muito mais elementar do que para o teatro. No teatro, estamos diante dos atores em carne e osso. Através de sua linguagem corporal, seus personagens emergem, parasitários do ser corporal do ator e distintos dele. Já no cinema, há um fosso metafísico (e, por conta dele, temporal) entre a imagem cinematográfica e os corpos que a originaram ao serem filmados. Na tela de cinema, não vemos literalmente corpos, mas apenas imagens de corpos. Todavia, nós vemos literalmente linguagem corporal.⁵ A performance cinematográfica não é a linguagem corporal *vista através* das imagens — ela não é teatro filmado —, mas sim *linguagem corporal através* das imagens vistas (esse é um ponto que será importante na sequência). Assim, no começo de *Rope*, vemos um personagem (David Kentley) morrer porque vemos a linguagem corporal do ator *tornar-se inerte através* das imagens. Tão logo se torna absolutamente inerte, ele é ocultado dentro de um baú. Curiosamente, quando seu corpo é descoberto, ele não reaparece na tela. Esses detalhes podem ser encarados como meros artifícios narrativos, mas indicam uma condição metafísica do personagem fílmico, e um limite da performance cinematográfica: é apenas o corpo humano em movimento (*inquieta*) que pode instituir um personagem. Pode-se representar ficcionalmente a morte do personagem por meio da *aquietação* de sua *inquieta*de, mas jamais pode-se representar um personagem fílmico *morto*, absolutamente quieto, justamente porque, ou bem isso significaria uma anulação completa da linguagem corporal, no caso em que o ator não estaria mais atuando, mas morto *de fato*, ou bem uma linguagem corporal que expressa não expressar mais nada, uma contradição literalmente *performativa*. Quer dizer, o desaparecimento de Kentley da tela significaria o reconhecimento de Hitchcock de que um personagem morto é, em certo sentido, *infilável*.

Há outra razão para o diretor usar um *close-up* de uma face. A face não é apenas uma parte da anatomia humana. Ela está no limite entre o corpo humano e a alma humana, sua subjetividade. Na face vemos uma *alma corporificada* (*embodied*). Segundo Scruton, ao vermos movimentos faciais como o enrubescimento ou um sorriso, "nosso senso da unidade animal do outro se combina com nosso senso de sua unidade como uma pessoa, e nós percebemos as duas unidades como um todo indissolúvel" (Scruton, 2012, p. 88). Ora, há uma analogia entre a combinação de corpo e espírito/personalidade em nossa condição corporificada e a combinação do ser do ator cinematográfico e aquele do personagem. Enquanto *performer* cinematográfico, o ser do ator de cinema é o do personagem. Se figurativamente um ator de teatro é *possuído* por seu papel, havendo a possibilidade desse papel ser repetido por (*possuir*) outros atores, um ator de cinema *corporifica* seu papel, de modo que o marca constitutivamente com sua individualidade. A analogia possuiria duas dimensões: metafísica, entre o ser de pessoas reais e aquele de pessoas ficcionais, os personagens (a combinação não é uma conjunção de partes, mas uma constituição inseparável), e epistêmica, entre a compreensão de pessoas reais e daquelas ficcionais (por meio

5 "Os objetos e personagens que o filme aparecem somente como efígie, mas o movimento que os anima não é uma efígie de movimento, ele aparece realmente" (Metz, 1972, p. 21).

da linguagem corporal). Hitchcock, ao eleger a face humana como primeiro plano em primeiro plano de seu filme, tematiza explicitamente o tema da desatenção. Nós, espectadores, vemos o sofrimento e o espasmo agonizante de David Kentley na tela, mas não o assassino, aparentemente. Se visse uma alma humana neste corpo humano que se retorce diante de nós, ele não sufocaria seu sopro vital: "o Outro é o único ser que se pode estar tentado a matar. Essa tentação a matar e essa impossibilidade do assassinato constituem a visão da face. Ver uma face é já ouvir 'não matarás!'" (Levinas, 1997, p. 08). Deste modo, se com o *close up* o espectador vê uma face, o assassino parece não a ver. Não apenas não a vê como a desfigura (*deface*) por transformar o corpo *animado* em cadáver, por transformá-la em uma mera parte anatômica de um corpo inerte.

Por não mostrar o rosto do assassino no plano enquanto mata o ser humano chamado David, Hitchcock sugere que não ver a face humana como face implica no desaparecimento da sua própria. Se a face é sinal do humano, seu desaparecimento é desumanização. Como diz Mulhall, comentando outro filme: "uma recusa em reconhecer (*acknowledge*) a humanidade de outro constitui uma negação da humanidade em si próprio" (Mulhall, 2008, p. 32). Quando a câmera se afasta, vemos os dois envolvidos no assassinato. Suas faces estão *desfiguradas*: Philip Morgan, o assassino, ostenta uma carranca, enquanto que Brandon Shaw, o mentor intelectual, uma máscara de puro deleite. Após guardarem o corpo, Philip permanece cabisbaixo, ofegante, enquanto Brandon acende um cigarro e sorve o momento. Se o assassino parecia incapaz de ver a face de David como uma face humana, então, apesar de tê-lo sufocado, Philip paradoxalmente não é o assassino. Ele parece consciente da gravidade do que acabara de fazer. O verdadeiro assassino é Brandon, pois nem mesmo a face de Philip consegue ver. Diante da perturbação do cúmplice, de sua linguagem corporal que expressa culpa e remorso, Brandon observa: "é a escuridão que o deprimiu. Ninguém se sente realmente seguro no escuro. Isto é, ninguém que já foi uma criança". Ao invés de *ver* o estado anímico de Philip, de *atentar* para vinculação desse estado para a circunstância presente (o assassinato), Brandon lança mão de uma explicação geral.

Aqui é preciso determinar a responsabilidade de Brandon sobre sua incapacidade de ver faces. Ele é responsável por ela, ou não? Poderíamos dizer que "Brandon é um psicopata e não sente culpa, mas Philip sente" (Walker, 2005, p. 222). Em outras palavras: ele possuiria um transtorno de personalidade além de seu controle que o tornaria, não apenas incapaz de entreter emoções morais como aquela de culpa, como também cego em relação à face humana como mais do que uma parte anatômica. Brandon seria incapaz de respeitar as pessoas, incapaz de tratá-las como mais do que objetos no mundo. Isso se encaixaria em seu perfil manipulador revelado ao longo do filme. A escolha interpretativa pela psicopatia tornaria o filme desinteressante. *Rope* seria simplesmente a história de uma doença, e de como deixar-se manipular por um psicopata pode ter consequências terríveis. Mas, além de desconsiderar que Brandon respeita uma única pessoa, seu antigo professor, Rupert Cadell, essa leitura passa ao largo da forma peculiar do filme – o (falso) plano-sequência. A psicopatia de Brandon não teria relação alguma com ela.

Rope foi baseado na peça de teatro homônima de Patrick Hamilton. Por isso, uma razão para o filme ser filmado em (falso) plano-sequência seria a de que Hitchcock estaria tentando imitar o formato da peça original. Essa é a posição do roteirista do filme, Arthur Laurents, no documentário *making-of Rope Unleashed*: "isso é uma peça e feito como uma peça". O próprio Hitchcock parece concordar com ele: "a peça transcorria no mesmo tempo que a ação, era contínua, do levantar da cortina até a cortina abaixada, e eu me perguntei: Como posso tecnicamente filmar isso em um andamento similar?" (Truffaut, 1986, p. 107). Se assim fosse, *Rope* não passaria de teatro filmado, mas, em seus primeiros dois minutos, temos o uso de recursos unicamente cinematográficos: corte entre planos, movimento de câmera e *lean-out* (em transição de primeiro plano para um plano médio longo). Não encontramos no teatro análogo da montagem de planos, da mobilidade da câmera e da mudança de enquadramento. Por isso, Bazin observa que *Rope* "poderia indiferentemente ter uma decupagem clássica, qualquer que seja a

importância artística que se possa vincular à decisão adotada" (Bazin, 1991, p. 62). O próprio Hitchcock concorda com Bazin:

quando penso nisso [rodar um filme que se constituiria de um único plano], dou-me conta de que era completamente idiota, porque eu rompia com todas as minhas tradições e renegava minhas teorias sobre a fragmentação do filme e das possibilidades da montagem para contar visualmente uma história. Entretanto, rodei esse filme da maneira pela qual estava previamente montado; *os movimentos da câmera e os movimentos dos atores reconstituíam exatamente a minha maneira habitual de "decupar"*, isto é, eu mantinha o princípio da mudança de proporções das imagens em relação à importância emocional dos momentos dados (Truffaut, 1986, p. 107-108 – grifos meus).

Rope não seria teatro filmado justamente porque seria um filme Hitchcock autêntico, contra, talvez, o propósito inicial do diretor de filmar em plano-sequência. Rothman nos coloca na pista certa quanto ao papel que essa forma peculiar joga no filme: "No centro de *Rope* há um segredo – não haverá cortes, apenas movimentos de câmera – que não é absolutamente um segredo" (Rothman, 2012, p. 257). A forma do plano-sequência indicaria um segredo que estaria à vista, sem estar oculto. Barthes nos auxilia a compreender esse ponto: "a tela (...) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um 'campo cego' duplica incessantemente a visão parcial" (Barthes, 1984, p. 86). A visão parcial de que fala Barthes evocaria a ideia de que não veríamos tudo, de que algo nos escaparia. Assim, quando o personagem se dirige ao fora de campo (o espaço imaginário do mundo ficcional para além do que vemos no plano), iria para onde a visão do espectador não *pode* alcançar, donde se tornaria incognoscível para ele à parte de certos indícios (sua voz vir de algum ponto de fora do plano, algum personagem no plano olhar para ele, etc.), estando como que escondido do espectador. Indo além de Barthes, podemos pensar que o corte, a lacuna ontológica entre os planos, também introduz incognoscibilidade. Em um corte, pode haver uma elipse temporal ou espacial, em que eventos do mundo ficcional *podem* ter transcorrido sem a ciência do espectador. Em suma: os limites do plano são os limites do conhecimento do espectador do mundo ficcional fílmico. Um filme em plano-sequência, com apenas um plano, não apresentaria esse limite para o conhecimento do espectador. Se considerarmos que há um paralelo entre o movimento da câmera de "dar as costas" para a vida ordinária que cerca o apartamento e o desprezo generalizado que Brandon revela por ela, a forma do filme em (falso) plano-sequência parece revelar que aquilo que o espectador vê também está disponível para Brandon. Deste modo, a forma do filme indicaria que a incapacidade de Brandon não seria uma incapacidade ou impossibilidade *cognitiva*, do tipo do espectador em relação ao que está além do plano. Ou seja: ela parece ser um indício de que Brandon é, sim, *responsável* por sua falha em ver. Em algum sentido, se ele não vê é porque não quer.

A forma do filme não apenas nos revelaria que Brandon não vê, mas também ajudaria ao espectador ver. Embora não chame nossa atenção contemporaneamente, *Rope* é o primeiro filme colorido de Hitchcock (Truffaut, 1986, p. 108). Tanto a cor quanto a forma do filme contribuiriam para "a busca do realismo" (Truffaut, 1986, p. 110) de Hitchcock em *Rope*. A cor na história do cinema representou, segundo Bazin, um avanço rumo à "imitação integral da natureza" (Bazin, 1991, p. 30-31), quer dizer, tornou o cinema mais realista. O plano-sequência também contribuiu para o realismo do cinema. Falando de Orson Welles, do estilo de seus dois filmes lançados entre 1939 e 1941, que envolvia planos-sequência e alta profundidade de campo, Bazin comenta que esse estilo envolveria

um acréscimo de realismo. Realismo de certa forma ontológico, que restitui ao objeto e ao cenário sua densidade de ser, seu peso de presença, realismo dramático que se recusa separar o ator do cenário, o primeiro plano do fundo, realismo psicológico que recoloca o

espectador nas condições reais de percepção, a qual nunca é completamente determinada *a priori* (Bazin, 2005, p. 92).

Em Welles, a conjunção da continuidade do plano-sequência e da profundidade de campo reproduziria "as condições reais de percepção", em que não possuiríamos orientações para onde olhar, enquanto que a montagem clássica se encarregaria disso. Ora, isso não aconteceria em *Rope*, uma vez que o movimento de câmera nos daria orientações desse tipo. Mesmo assim, o (falso) plano-sequência daria uma sensação de realismo, uma vez que reproduziria a continuidade de nossa experiência. A intenção de Hitchcock, com isso, não é aumentar nossa absorção visual no mundo fílmico de *Rope*, pelo contrário. É fazer-nos atentar que estamos assistindo a um filme e colocar o espectador em outra atitude do que a usual.

O (falso) plano-sequência é a maneira pela qual Hitchcock nos lembra da artificialidade do filme. Enquanto façanha técnica, "*Rope* apresenta o que é ordinariamente pressuposto (*taken for granted*), continuidade, como o sinal de seu sucesso (*achievement*)" (Rothman, 2012, p. 257). Quer dizer, apesar de (tentar) ser contínuo como nossa experiência, através de sua continuidade, o filme nos lembra que filmes em geral não são assim e que, sendo um filme *diferente*, ele é um *filme*. Se a ideologia da montagem invisível do cinema clássico procura ocultar os cortes para preservar a absorção visual, Hitchcock oculta os cortes de seu filme, paradoxalmente, para implodir essa absorção. Além do mais, podemos destacar que o realismo da cor e da continuidade conflitam com a construção fechada de *Rope*. Ao mesmo tempo que somos lembrados que existe um "mundo lá fora" pelo primeiro plano e apresentados visualmente ao mundo ficcional de *Rope* de maneira realista, à imitação de como nosso próprio mundo o seria, o espaço claustrofóbico do apartamento em que a ação ocorre basta por si mesmo. Como diz Leo Braudy, comentando sobre a categoria de filmes característicos de Hitchcock, "nos filmes fechados, o quadro da tela totalmente define o mundo dentro como a moldura de uma pintura o faz (...) A definição do filme fechado de seu espaço interior é geométrica e arquitetural" (Braudy, 1977, p. 48). O espaço fílmico de *Rope* é construído pela câmera que acompanha os personagens pelo apartamento, um set, por sua vez, construído por Hitchcock especialmente para permitir a mobilidade da câmera, com móveis e paredes com rodas (Truffaut, 1986, p. 108). Quer dizer, a apresentação visual de *Rope* nos dispõe a receber um mundo ficcional *aberto*, em que "o quadro é mais como uma janela, revelando uma vista privilegiada de um mundo do qual outras vistas são possíveis" (Braudy, 1977, p. 48), mas, ao invés, nos oferece um mundo *fechado*, o que faz com que nossa absorção visual não seja completa. É um filme que nos estranha. Ao abalar nossa absorção visual no mundo fílmico, Hitchcock quer que não nos tornemos desatentos à vida real que nos circunda ao vermos um filme. A forma do (falso) plano-sequência evocaria a "proximidade do mundo [do filme] ao nosso, e nossa alienação desse mundo como do nosso [mundo]" (Rothman, 2012, p. 262). Brandon, aqui, é importante para a lição que Hitchcock quer dar para o público. O espaço fechado do apartamento representaria a alienação de Brandon do mundo ao seu redor, que é conectada imediatamente pela forma do filme (por não haver nada escondido), à sua incapacidade de ver. É sua incapacidade de ver que fecha Brandon para o mundo.

Para que não nos fechemos como Brandon ao ver o filme, Hitchcock demanda um certo tipo de atenção do espectador. Arthur Laurents, no supramencionado *making-of*, critica o diretor por ter filmado o enforcamento de David ("Hitch me traiu"), justamente porque ele teria perdido a chance de fazer suspense sobre se seu corpo estaria ou não no caixão. Ao fazê-lo, Hitchcock já aí está deslocando nossa atenção dos eventos e "fatos" em um mundo fílmico. A menção a Freud por uma das convidadas ("Freud diz que há razão para tudo, até para mim") e a um psicanalista por parte de Cadell ("eu suponho que um psicanalista diria que realmente não me esqueci [da cigareira]") evocam a atenção que o diretor quer de nós. Hitchcock não quer sejamos absorvidos visualmente no mundo, mas que interpretemos os personagens, especialmente Brandon, como

Freud ou um psicanalista fariam, ao tomar o que dizem não em seu valor de face, mas, para falar como Nietzsche, como *sintoma* de algo mais. Ele quer que façamos como Rupert Cadell. Quando o professor reconhece que há alguma coisa de errada acontecendo, ele passa a prestar atenção a palavras e gestos e a interpretá-las como indícios. Nesse exato momento do filme, há um corte explícito e um rompimento na continuidade. É como se Hitchcock marcasse com isso que interpretar um filme, a atitude que ele está demandando do espectador, é uma quebra na "relação natural" (Cavell, 1979, p. xix) com ele.

Pelas pistas dadas pelo diretor, não devemos aceitar em seu valor de face o endosso de Brandon à tese de que haja seres humanos superiores e inferiores que ele faz tanto caso de alardear na festa. Suas palavras são apenas sintoma. Embora o assassinato de David seja explicado por esse endosso, muitas pontas ainda ficam soltas: por que, em primeiro lugar, Brandon adere a essa tese repugnante? Por que, de todos os "Davids desse mundo", ele escolheu logo David para matar? Encontramos uma pista preciosa na ironia macabra de Brandon de servir a comida em cima do baú onde o corpo de David está oculto. Ao decorar o baú com castiçais, ele comenta que "sugerem um... altar cerimonial, sobre o qual você pode amontoar comida para nosso festim sacrificial". Walker acerta nesse ponto: "Brandon é como um canibal, buscando ganhar poder (mágico) da execução e celebração do assassinato de David" (Walker, 2005, p. 190). Ora, se Brandon procuraria ganhar simbolicamente os poderes de David, é porque *ele mesmo* não os teria.

O suposto homem superior encontrou alguém superior a ele. Para preservar sua autoimagem, o rival precisa morrer. *Rope* dá pistas, por meio dos comentários de vários personagens, que David era um jovem bem-sucedido, atlético e brilhante, rico e noivo (de Janet). Brandon sentia *inveja* de David por isso. Ele não poderia reconhecê-lo sob pena de estilhaçar sua autoimagem distorcida. Para preservá-la, ele *reprime* essa sorte de autoconhecimento, bem como o reconhecimento das qualidades positivas de David. Se aquilo que o espectador vê também está disponível para Brandon, o que nós vemos é justamente o oposto de sua autoimagem: não há diferença relevante alguma entre ele, Philip ou David. São todos corpos humanos, habitantes de um espaço comum. Deste modo, o filme revela que é sua soberba que está na origem de sua desatenção às particularidades, na forma de uma resistência ativa a reconhecê-las. A adesão à tese de que haveria seres humanos superiores e inferiores não estaria a serviço da verdade, mas de sua soberba. É como uma *racionalização* teórica da soberba pulsante de Brandon, como um sintoma dela que devemos encarar essa tese em *Rope*.

Enquanto racionalização, a tese está além (ou aquém) dos argumentos. Argumentar da maneira tradicional contra essa tese é inútil. Durante a festa, quando interpelado pelo pai de David sobre *quem* determinaria quem contaria como um ser humano inferior, um questionamento sobre a legitimidade da distinção, portanto, Brandon responde que aquele superior, cometendo uma grosseira petição de princípio. O diretor, através do próprio *Rope*, oferece uma maneira de lidar com essa tese. Através de sua estrutura dramática, Hitchcock arma visualmente um convincente argumento *ad hominem*, "o tipo de argumento que critica outro argumento ao criticar o arguidor ao invés de seu argumento" (Walton, 2008, p. 170), por mostrar o *tipo* de ser humano que a sustenta — soberbo, ignorante de si mesmo e dos outros. O filme responde até mesmo ao requisito de uma alegação anterior. Um argumento *ad hominem* não apenas ataca outro argumento por atacar quem o enuncia, mas ataca um argumento anteriormente proposto (Walton, 2008, p. 172). Ora, no filme, é o assassinato de David que responderia por essa anterioridade: ela é o endossamento *concreto* das ideias expostas *in abstracto* na festa. Deste modo, *Rope* não apenas apresentaria reflexões filosóficas sobre o cinema e, através delas, sobre nossa condição corporificada, ele reconheceria a limitação da argumentação tradicional quanto a *certas* questões elementares.

Referências

- BARTHES, R. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAXANDALL, M. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAZIN, A. *Orson Welles: precedido de "Welles e Bazin", de François Truffaut, e seguido por "Conversas com Orson Welles"*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BRAUDY, L. *The world in a frame: what we see in films*. Garden City: Anchor Press, 1977.
- CABRERA, J. *De Hitchcock a Greenway pela história da filosofia: novas reflexões sobre cinema e filosofia*. São Paulo: Nankim Editorial, 2007.
- CABRERA, J. *O Cinema pensa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CAVELL, S. *Cities of words: pedagogical letters on a register of the moral life*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- CAVELL, S. *Contesting tears: the Hollywood melodrama of the unknown woman*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- CAVELL, S. *Pursuits of happiness: the Hollywood comedy of remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- CAVELL, S. *The world viewed: reflections on the ontology of film*. Enlarged edition. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- CAVELL, S.; ROTHMAN, W. (Ed.) *Cavell on film*. Albany: SUNY Press, 2005.
- LEVINAS, E. *Difficult freedom: essays on judaism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- LIVINGSTON, P. *Cinema, philosophy, Bergman: on film as philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MULHALL, S. *On film*. 2.ed. London: Routledge, 2008.
- ROTHMAN, W. *Hitchcock: the murderous gaze*. 2.ed. Albany: SUNY Press, 2012.
- SCRUTON, R. *The face of God: the Gifford lectures 2010*. London: Continuum, 2012.
- TRUFFAUT, F. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- WALKER, Michael. *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- WALTON, Douglas. *Informal logic: a pragmatic approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- WARTENBERG, T. On the possibility of cinematic philosophy. In: CAREL, H.; TUCK, G. (Eds.) *New takes in film-philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. p. 09-24.
- WARTENBERG, T. *Thinking on screen: film as philosophy*. London: Routledge, 2007.

Referências filmográficas

- MR. Deeds goes to town. Direção: Frank Capra. Produção: Frank Capra. Los Angeles: Columbia Pictures, 1936, 1 DVD.
- ROPE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Los Angeles: Warner Bros Pictures, 1948, 1 DVD.
- 'ROPE' Unleashed. Direção: Laurent Bouzereau. Produção: Laurent Bouzereau. Los Angeles: Universal Studios Home Video, 2001.