

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 15, 2014

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Muito além do 3D:
sobre a verdade apresentacional
da imagem cinematográfica**

Patrick Pessoa

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Niterói, Brasil

RESUMO

Muito além do 3D: sobre a verdade apresentacional da imagem cinematográfica

Esse artigo é uma réplica ao texto de Vladimir Vieira intitulado "Pina 3D e a força sensível do cinema".

Palavras-chave: Wim Wenders – Pina Bausch – ontologia da imagem – filosofia moderna

ABSTRACT

Way beyond 3D: On the Presentational Truth of Film Images

This paper is a critical response to Vladimir Vieira's "Pina 3D and the Sensible Power of Movies"

Keywords: Wim Wenders – Pina Bausch – ontology of film – early Modern philosophy

PESSOA, P. “Muito além do 3D: sobre a verdade apresentacional da imagem cinematográfica”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VIII, n. 15 (jan-dez/2014), pp. 57-65.

DOI: [10.22409/1981-4062/v15i/174](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v15i/174)

Aprovado: 12.11.2014. Publicado: 31.01.2015.

© 2014 Patrick Pessoa. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 12.11.2014. Published: 31.01.2015.

© 2014 Patrick Pessoa. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

“A vida é em cores, mas o preto e branco é mais realista”, afirma Joe, vivido pelo cineasta Samuel Fuller, um dos personagens de *O estado das coisas*, filme de Wim Wenders lançado em 1982. Tomando essa afirmação como provocação inicial, Vladimir Vieira propôs-se a mostrar, em seu ensaio “Pina 3D e a força sensível do cinema”, que, assim como as imagens em PB do filme de juventude, as imagens em 3D do recente documentário de Wenders sobre a coreógrafa Pina Bausch, lançado em 2011, também seriam “mais realistas” do que as nossas “imagens mentais”. Cito a tese central de seu ensaio:

Creio que o modo como o problema é formulado, nesses dois momentos, tem em vista ressaltar que o real do cinema é resultado da própria força sensível das imagens, e não do fato de que representam algo externo a elas: em *O estado das coisas*, porque as representações deveriam parecer menos reais, em *Pina*, porque são efetivamente mais reais do que a realidade da experiência proporcionada por nossas imagens mentais.¹

Mesmo que deixemos de lado o problemático conceito de “imagem mental” cunhado pelos empiristas ingleses nos quais o autor se apoia – um conceito que, a meu ver, se apoia em uma compreensão insuficiente da subjetividade do sujeito e que foi superado pela fenomenologia contemporânea –, o problema de que se ocupa Vladimir é de suma importância quando o traduzimos em termos menos controversos do ponto de vista conceitual: trata-se de investigar até que ponto imagens imediatamente percebidas como artificiais e destoantes de nossa experiência cotidiana, como as imagens em PB ou em 3D, podem ainda assim ter um efeito de realidade – ou uma “força sensível” – mais intenso do que imagens artísticas baseadas em uma compreensão vulgar da *mimesis* ou mesmo do que aquelas imagens (“naturais”) que se dão à nossa percepção usual – isso, é claro, no caso de aceitarmos, como Aristóteles e Hegel de certo modo já aceitavam, que a arte, justamente por sua totalidade (Aristóteles) ou por seu caráter espiritual (Hegel), é mais “realista” do que uma vida tão menos “real” quanto mais multicolorida e contingente é.

A provocativa tese de Vladimir, haurida da análise de um objeto estético específico e portanto afinada com a proposta central deste periódico de “estética aplicada”, do qual não por acaso ele é um dos fundadores, nos obriga a formular uma questão já clássica nas abordagens filosóficas do cinema, a saber: a questão do realismo da imagem cinematográfica. Essa questão, para nos mantermos próximos dos próprios termos de seu ensaio, pode ser desdobrada nas seguintes perguntas: Qual é a causa da “força sensível” do cinema? Por que o cinema é (ou pode ser) a mais realista das artes? Qual seria a especificidade da imagem cinematográfica que o prende de modo tão firme à sua função representativa?

A estratégia do autor, com vistas a fundamentar a sua tese de que o documentário de Wenders em 3D produziria uma espécie de hiper-realismo, consiste em propor uma versão alternativa do conceito de realismo, ancorada por sua vez no conceito de “vivacidade” como formulado pelos empiristas ingleses.

Muito além do 3D: sobre a verdade apresentacional da imagem cinematográfica · Patrick Pessoa

Essa versão alternativa do conceito de realismo apresenta-se, de saída, como uma crítica à compreensão vulgar do “realismo fotográfico” no cinema, segundo a qual, ao menos no caso dos filmes a cores que obedecem às regras do cinema narrativo clássico, o que explicaria a força dessa função representativa seria a suposta “equivalência ótica” entre as imagens cinematográficas e nossas imagens mentais – ou, em termos mais fenomenológicos, as imagens que se dão a nós em nossa percepção cotidiana –, igualmente dotadas de cor, movimento e continuidade.

O problema dessa compreensão vulgar é que ela justamente não daria conta do realismo (mais radical) que Wenders reivindica para os filmes em PB e o próprio Vladimir reivindica para os filmes em 3D, especialmente *Pina*, cujo realismo seria amplificado por abordar um universo mais prosaico do que o dos filmes de terror, ficção científica e animações que mais comumente se valem dessa técnica.

Ora, se o mito da “equivalência ótica” ou da “imagem fotográfica como janela para o mundo” não dá conta do realismo inerente às obras de Wenders ora em questão, isso tem a ver com o fato de que o conceito de verdade como correspondência, a ele subjacente, precisa ser superado por um conceito de verdade mais abrangente, um conceito de verdade como vivacidade ou como força sensível. No lugar de uma verdade representacional, Vladimir propõe uma verdade apresentacional. Escreve o autor:

O que chamamos de realidade não é, em última análise, a suposta adequação de nossas representações a objetos externos, mas sim as duas características que distinguem as ideias dos sentidos das demais: sua vivacidade e o fato de que são produzidas à revelia de nossa vontade. Se é assim, *a realidade do cinema, assim como a das imagens mentais, não pode ser definida em termos representacionais, mas antes, talvez, apresentacionais*. O que torna reais as imagens cinematográficas é sua força e vivacidade sensíveis. Sob esse ponto de vista, a afirmação de Joe em *O estado das coisas* não parece tão surpreendente: o preto e branco pode ser tão ou mais vivaz do que a cor.

Minha questão teórica principal neste debate é a seguinte: como descrever satisfatoriamente isso que os empiristas ingleses chamavam de “vivacidade” e o Vladimir traduz como “força sensível” ou “verdade apresentacional”? Supondo que o critério deixa de ser a adequação da representação a um estado de coisas (com trocadilho, por favor) previamente dado, como compreender esse novo critério que nos permitiria pensar esse “realismo (não ingênuo) característico do (bom) cinema”? Em termos mais grosseiros: o que permite a Wenders afirmar que o PB é mais “realista” do que a vida? O que permite a Vladimir afirmar que o 3D é mais real do que a realidade?

Se, até este momento de sua reflexão, o modo como Vladimir encaminha o problema do realismo no cinema me parece inteiramente satisfatório, distancio-me de seu ponto de vista quando ele tenta descrever o estatuto dessa verdade apresentacional com base no privilégio de uma única técnica: a técnica em 3D. Será mesmo que o uso de uma técnica de captação específica, como o 3D, seria suficiente para explicar a força sensível do

cinema? Será que o uso do 3D, por si só, garantiria que, na captação das imagens das coreografias de Pina, Wenders tenha tido a possibilidade, como sugere o Vladimir, de criar uma “obra de arte original” que a própria coreógrafa teria de confessar jamais ter visto? Parece-me que não. A ênfase neste aspecto técnico, parcial, da produção do filme de Wenders, se por um lado dá conta daquilo que mais imediatamente (ou literalmente!) salta à vista em suas imagens, por outro me parece redutora. Afinal, mesmo que a coreógrafa tivesse visto o filme de Wenders em 2D, tenho certeza de que ela seria forçada a confessar que jamais vira a sua própria dança sob aquela ótica. Além disso, do ponto de vista político, a ênfase exagerada no poder do 3D, mesmo que restrita especificamente a este filme, implica uma fetichização da técnica tornada insustentável desde as catástrofes promovidas por essa mesma técnica na Primeira Guerra Mundial e nos campos de concentração nazistas. Acresce que, do ponto de vista estético, tal fetichização de uma técnica de captação específica aprofunda em outra chave o mito fundador do cinema: o do realismo integral propiciado pela imagem fotográfica, da qual a técnica em 3D seria a “evolução”.

Sobre o mito do “realismo integral no cinema”, poucos teóricos encontraram palavras mais adequadas do que André Bazin, que, em sua *Ontologia da imagem cinematográfica*, escreveu:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente objetiva. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. [...]

Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente reapresentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência da realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode apenas nos fornecer indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito de nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia. Por isso mesmo, a pintura já não passa de uma técnica inferior de semelhança, um sucedâneo dos procedimentos de reprodução [...].

O mito condutor da invenção do cinema é a consumação do mito que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que surgiram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Portanto, se o cinema não teve, no berço, todos os atributos do cinema total de amanhã, foi contra a sua vontade e apenas porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo dos mesmos, a despeito do desejo delas.²

Se a consumação do realismo integral, que Bazin lê como mito fundador do cinema, se baseia no automatismo da imagem fotográfica, é preciso supor que há, de fato,

Muito além do 3D: sobre a verdade apresentacional da imagem cinematográfica · Patrick Pessoa

automatismo na imagem fotográfica. Sem essa suposição, o critério da vivacidade como fundamento de uma verdade apresentacional, ligado à constatação de que as imagens cinematográficas se nos apresentam à revelia de nossa vontade, perde o seu sentido. A questão, portanto, passa a ser a seguinte: é possível fundamentar satisfatoriamente a existência desse automatismo? Ou ele, ainda que por caminhos sinuosos, não acaba nos condenando àquela mesma compreensão ingênua do realismo, baseada em um conceito de verdade como correspondência, que se proporia justamente a superar?

No âmbito desse debate, Ismail Xavier, aliás como sempre, abre um caminho de investigação que me parece profícuo para pensar a “força sensível” da imagem cinematográfica. Escreve o teórico paulista:

Sabemos que a chamada expressividade da câmera não se esgota na sua possibilidade de movimentar-se, mantendo o fluxo contínuo de imagens. Ela está diretamente relacionada também com a multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, o que justamente é permitido pela montagem. Partindo do registro elementar, chegamos à situação que implica na instauração de uma descontinuidade na percepção das imagens.

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua brusca substituição por outra imagem é um momento em que pode ser posta em xeque a ‘semelhança’ da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da ‘objetividade’ contida na indexalidade da imagem. Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência de um processo físico ‘objetivo’, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação. Para os mais radicais na admissão de uma pretensa objetividade do registro cinematográfico, tendentes a minimizar o papel do sujeito no registro, a montagem será o lugar por excelência da perda da inocência. Por outro lado, a descontinuidade do corte poderá ser encarada como um afastamento frente a uma **suposta** continuidade de nossa percepção do espaço e do tempo na vida real (aqui estaria implicada uma ruptura com a semelhança). Veremos que tal ‘ruptura’ é perfeitamente superada por um determinado método de montagem, [a decupagem clássica,] com vantagens no que se refere ao efeito de identificação.

Para não nos confundir, chamemos a descontinuidade visual causada pela substituição de imagens de descontinuidade elementar [aquela da base material do cinema]. E lembremos que as alternativas de ação diante da montagem ocorrem esquematicamente em dois níveis articulados: (1) o da escolha do tipo de relação a ser estabelecida entre as imagens justapostas, que envolve o tipo de relação entre os fenômenos representados nestas imagens; esta escolha traz consequências que poderão ser trabalhadas num nível (2), o da opção entre buscar a neutralização da descontinuidade elementar ou buscar a ostentação desta descontinuidade.

Dependendo das opções realizadas diante destas alternativas, o ‘efeito de janela’ e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa identificação na operação da montagem.³

Com base nessa desconstrução do mito do realismo integral da imagem fotográfica operada por Ismail Xavier, não penso que qualquer filme em 3D seja necessariamente

Muito além do 3D: sobre a verdade apresentacional da imagem cinematográfica · Patrick Pessoa

“realista” no sentido apontado pelo Vladimir. A maior parte dos filmes em 3D são lixo cultural de quinta categoria. Tampouco acho que, para ficar no exemplo do filme *Pina*, o que as imagens de Wenders conseguem dar a ver só poderia ser conseguido com o uso da técnica em 3D. Mesmo que Wenders não tivesse usado essa técnica, se o filme dele fosse bom, se fosse uma verdadeira obra de arte, como diziam os românticos, a própria coreógrafa seria forçada a admitir que “estava vendo algo que nunca vira antes”. Mesmo que o filme não fosse em 3D, “o que se dá [ou daria] à nossa percepção não é [seria] a realidade da dança de Bausch, mas a realidade que o diretor constrói a partir dela. Trata-se, efetivamente, de um trabalho de coautoria”.

Por isso, para mim, o X da questão para se pensar a ontologia da imagem cinematográfica é, como o próprio Vladimir observa no final do seu texto, a questão da coautoria da realidade, isto é, o modo como cada autor “enquadra e decide o que enquadrar”, o modo como “traduz luciferinamente” a obra da qual parte, o modo como arruma os elementos todos que articula, o modo como monta a sua obra. As obras mais realistas, sob essa perspectiva, serão justamente aquelas que ostentarem a descontinuidade elementar que forma a base material do cinema, usando ou não o 3D. Em outras palavras, e esta é minha tese central, o cerne do comentário que gostaria de fazer ao texto do Vladimir: *o realismo da imagem cinematográfica depende muito mais da mise en scène da montagem do que qualquer técnica específica de captação de imagens*. Penso que essa hipótese explica melhor por que “a vida é em cores, mas os filmes em PB são mais realistas” do que a hipótese defendida pelo Vlad, à qual ele mesmo faz ressalvas nas linhas conclusivas de seu ensaio. Afinal, o que um autor que filma em PB tem em comum com um autor que filma em 3D – eu disse “um autor”, não um Zé Mané qualquer da indústria cultural – é justamente o fato de ostentar radicalmente o artifício, a não-naturalidade, a descontinuidade, para apresentar a “vivacidade”, “a força sensível” (que é sempre sensível-inteligível) na apresentação de seus filmes. E assim o cinema se torna, nas palavras de Aristóteles, “mais verdadeiro e mais sério do que a história”⁴, colocando diante de nós, nas palavras de Hegel, “as forças eternas que regem a história, desligadas do presente sensível imediato e de sua inconsistente aparência.” Afinal, diria um Wenders leitor de Hegel, “a penetração do espírito na Ideia é mais penosa quando passa pela dura casca da natureza e do mundo cotidiano do que quando passa pelas [lentes das] obras de arte [cinematográficas]”.⁵

Essa conclusão, se por um lado aponta para um realismo da imagem fotográfica distante dos conceitos um tanto quanto míticos de “realismo integral”, “equivalência ótica” e “imagem mental”, por outro lado ainda não é capaz de dar conta de um fato intuitivamente evidente: o de que as imagens cinematográficas, à diferença das imagens pictóricas, por exemplo, efetivamente estabelecem um laço mais forte e imediato com o modo como o mundo cotidianamente se nos apresenta, tirando daí um poder inaudito de estimular a identificação e a projeção narcísicas – traços regressivos dessa arte que são comumente amplificados pela mise en scène e pelas técnicas de montagem do cinema narrativo clássico, criadas justamente para encobrir a descontinuidade elementar que

forma a base material do cinema. Assim, por mais que recusemos a ênfase em uma técnica de captação específica como causa da “força sensível” do cinema, e privilegiemos a mise en scène e a montagem “como o princípio e a alma” da verdade dessa arte, permanece em aberto a questão de saber qual seria a especificidade da imagem cinematográfica que, para ou aquém de toda reflexão, tende a nos prender ainda à velha e nem tão boa assim compreensão da arte como *mimesis*.

* Patrick Pessoa é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UFF.

¹ O texto de Vladimir Vieira aqui comentado encontra-se neste mesmo número da Revista Viso que o leitor tem ora em mãos, de modo que julguei supérfluo indicar os números das páginas das citações que fiz.

² BAZIN, A. “Ontologia da imagem cinematográfica”. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 125.

³ XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 24.

⁴ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, cap. IX.

⁵ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2002, p. 34.