Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 1, jan-abr/2007

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

Viso.

O belo vai ao cinema

Vladimir Vieira

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

O belo vai ao cinema

Apesar da crescente atenção que vem recebendo dos comentadores kantianos nas últimas décadas, a Crítica da faculdade de julgar não parece desfrutar da mesma popularidade entre as linhas de pesquisa dedicadas à abordagem da arte contemporânea. Com sua ênfase na análise de representações do sujeito, a obra do filósofo alemão parece a muitos inadequada para interpretar as peculiares manifestações estéticas do século XX.

Neste artigo, procuro mostrar que este pressuposto é falso, e que a estética kantiana ainda pode ser legitimamente empregada para compreender a natureza de certos fenômenos artísticos contemporâneos. Para tanto, utilizo distinções estabelecidas na “Analítica do belo” – seção da terceira crítica consagrada à categoria da beleza – como base para a interpretação do filme Cidades dos sonhos (2001), de David Lynch.

Palavras-chave: estética – belo – Kant – cinema

ABSTRACT

Beauty goes to the movies

Although the Critique of Judgment has received increasing attention from Kantian scholars in the last decades, its applicability to contemporary art remains essentially under dispute. Many believe its emphasis on the analysis of representations hinders the possibility of employing its principles to understand the peculiarities of XXth century aesthetic phenomena.

In this paper, I intend to show that this is a misconception, and that Kantian aesthetics may still prove useful to understand the nature of certain contemporary art objects. For this purpose, I employ concepts derived from the “Analytic of the Beautiful”, the section of the third critique that discusses beauty, to interpret a movie – David Lynch’s Mullholland Dr. (2001).

Keywords: aesthetics – beautiful – Kant – cinema

VIEIRA, V. "O belo vai ao cinema". In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. I, n. 1 (jan-jun/2007), pp. 109-123.

DOI: 10.22409/1981-4062/v1i/35

Aprovado: 07.03.2007. Publicado: 13.04.2007.

© 2007 Vladimir Vieira. 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: 07.03.2007. Publicado: 13.04.2007.

© 2007 Vladimir Vieira. 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 arte contemporânea representa para a estética um desafio particularmente difícil. Antes de tudo, pela diversidade. Qualquer teoria que pretenda ganhar clareza a respeito de suas características gerais deve ser capaz de operar sobre um conjunto composto por elementos extremamente díspares entre si. Nele estão contidas manifestações que têm uma sólida tradição na cultura ocidental, tais como a literatura, o teatro e a música, e outras que só foram possíveis graças a desenvolvimentos tecnológicos mais recentes. Alguns de seus objetos – quadros e esculturas, por exemplo – assemelham-se a outros produzidos em tempos muito longínquos; alguns, por outro lado, nunca seriam considerados uma fonte legítima de admiração estética antes do século XX; alguns parecem desafiar mesmo a noção de “objeto”, porque não possuem dimensões espaciais, mas antes um local e um tempo de acontecimento – caso das performances.

Não apenas os objetos são díspares, mas também as relações sociais e econômicas que permitem a sua manifestação. Alguns requerem orçamentos gigantescos e o envolvimento de um sem número de profissionais; outros podem ser fabricados pelo artista individualmente, e custam relativamente pouco em termos estritamente materiais. Alguns são tratados como peças únicas, que tem imenso valor de mercado; outros são distribuídos, a um preço ínfimo, para milhões.

Apesar destas dificuldades, talvez seja possível dizer que um dos traços característicos da arte contemporânea reside na sua capacidade de deixar-se interpretar como um discurso consciente a respeito de si mesma. Aqueles que se sentem qualificados a atuarem como árbitros da estética parecem dispostos a julgar os objetos na medida em que estes, a despeito de seus traços particulares, procuram formular a pergunta “o que é arte”.

Isto não significa, evidentemente, que a obra deva abordar este problema de modo idêntico àquele que empregam os teóricos – ou os museus tornar-se-iam universidades. Ela deve colocar a questão enquanto obra, isto é, incorporada em uma manifestação artística particular. Cabe aos especialistas a tarefa de traduzir a pergunta para a linguagem ordinária dos conceitos.

De todo modo, a tradução resulta, em última análise, sempre a mesma. A obra pode tematizar diretamente o que quer que seja; seu tema mais fundamental, contudo, aquele graças ao qual lhe é conferido valor estético, é sempre e tão somente a própria arte.

Esta característica auto-referente da arte contemporânea foi apontada por autores ligados às mais diversas áreas de pesquisa acadêmica. Em seu célebre estudo sobre o romantismo na literatura, Abrams indica que ela corresponde a um modo de considerar o objeto estético à revelia de suas relações com sujeito, mundo ou público: a obra deve ser compreendida a partir de si mesma, e não como resultado da subjetividade do artista ou de certas relações sócio-históricas.¹ Arthur Danto, por sua vez, sugere que “a história da arte chegou, de certo modo, ao fim. Ela não *parou*, mas antes terminou, no sentido de que passou a um estado de consciência de si mesma e tornou-se [...] a sua própria

filosofia [...]”.²

Compreendida deste modo, a contemporaneidade condenou a um certo ostracismo as tentativas de explicação dos fenômenos estéticos que não levam em consideração a sua vocação filosófica. Elas seriam úteis, na melhor das hipóteses, para auxiliar a compreender a natureza de determinados modos de fazer e pensar a arte em seus horizontes históricos. Não seria possível, todavia, aplicá-las para interpretar os objetos com os quais nos deparamos nos museus e galerias do século XX.

No que diz respeito à própria filosofia, este ponto de vista tem no caso de Kant uma de suas mais problemáticas decorrências. A *Crítica da faculdade de julgar* (1790), onde o autor expõe sua doutrina a respeito do belo e do sublime, é considerada por muitos a primeira grande abordagem filosófica para a questão da estética – ao menos se tomarmos essa palavra em sentido estrito, como nome de uma espécie de investigação de traços eminentemente modernos, uma disciplina acadêmica cujas origens históricas costumam ser situadas, em linhas gerais, no início do século XVIII. Esta opinião não parece exagerada quando se observa a notável influência do trabalho sobre o pensamento alemão do século XIX; de Schiller a Nietzsche, quase todos os que escreveram sobre o assunto viram-se obrigados a discutir os seus princípios e fundamentos. Mais ainda, o fato de que a terceira crítica mantém estreitas relações conceituais com as duas anteriores – a *Crítica da razão pura* e a *Crítica da razão prática*, obras que tratam, respectivamente, dos juízos cognitivos e morais – garantiram a atenção de inúmeros comentadores ao longo de todo o século XX.

Seria lícito dizer que a estética kantiana não tem mais utilidade para interpretar os fenômenos estéticos contemporâneos? A discussão a respeito da *Crítica da faculdade de julgar* só teria lugar nos dias de hoje – por mais nobre e digno que seja este lugar – na academia?

Pretendo responder negativamente a esta pergunta, mostrando como a doutrina exposta na “Analítica do belo” – a seção desta obra consagrada à categoria da beleza – pode ser legitimamente empregada para compreender certos objetos contemporâneos. O caso ilustrativo a ser analisado não poderia receber outro predicado, visto que se trata de uma arte que simplesmente inexistia antes do século XX: o cinema. Para abordá-lo, entretanto, será preciso apresentar, ainda que de forma sucinta, os princípios gerais da estética kantiana.

Ao decidir-se pela redação da *Crítica da faculdade de julgar*, Kant já tratara, à primeira vista, daquilo que tomava como todo o âmbito da filosofia: como afirma o pensador logo nas primeiras páginas desta obra, “é um procedimento bastante correto dividir, como de costume, a filosofia em teórica e prática, na medida em que ela contém princípios de

conhecimento de razão das coisas por conceitos (...).³ Estes haviam sido, precisamente, os temas abordados nas duas críticas anteriores, a *Crítica da razão pura* (1781) e a *Crítica da razão prática* (1788).

Em cada uma destas duas críticas, Kant mostrara que certas espécies de juízos proferidos pelo sujeito são reguladas pela legislação de uma faculdade do espírito, ou seja, de um conjunto de capacidades compartilhado por todos os falantes: no caso dos juízos cognitivos, o entendimento; e, no caso dos juízos morais, a razão.⁴

Ora, ocorre que a tradição filosófica reconhece no sujeito três – e não duas – espécies distintas de capacidades: a faculdade de conhecimento, a faculdade de desejar e aquela relacionada ao sentimento de prazer e desprazer. As duas primeiras já haviam encontrado seu lugar no sistema kantiano, visto que correspondem, precisamente, à legislação das duas faculdades superiores mencionadas acima, ou seja, ao uso do entendimento nos juízos cognitivos e da razão nos juízos morais. A última, todavia, permanecia sem seu correspondente transcendental.

Há, contudo, igualmente uma terceira faculdade superior à qual Kant ainda não concedera uma abordagem crítica: trata-se do conjunto de capacidades do sujeito que é responsável por subsumir intuições sensíveis a conceitos, denominado simplesmente faculdade de julgar ou faculdade do Juízo [*Urteilskraft*]. Por analogia, o filósofo supõe que a análise desta faculdade poderá revelar um princípio que está na base da formulação de juízos que se relacionam ao sentimento de prazer e desprazer, ou seja, juízos de gosto.

Esta relação parece no entanto problemática, pois afirmar que os juízos de gosto devem estar também associados ao uso regulado de uma faculdade superior significa dizer que tais juízos devem reclamar universalidade e necessidade. Como isto seria possível sem a mediação de conceitos? Um juízo que tem por base apenas um sentimento de prazer seria, em princípio, meramente subjetivo: como poderia um tal juízo pretender-se válido para todo e qualquer falante?

Formulado em termos do sistema transcendental de Kant, este é um problema que na verdade qualquer concepção estética moderna precisa necessariamente resolver quando pretende erguer pretensões de universalidade. Se o valor de uma obra de arte fosse determinado por suas características intrínsecas, sempre seria possível apreender tais atributos através de um conceito, que por sua própria natureza seria universal e poderia ser compartilhado por diversos falantes. Se, entretanto, a análise tem por base não o próprio objeto, mas suas representações no sujeito, é preciso mostrar como outros podem ter acesso a dados que, em princípio, permaneceriam circunscritos à subjetividade daquele que avalia a beleza.

Como indicação de que pode haver uma solução para aquilo que poderíamos denominar o *problema da estética moderna*, Kant toma uma evidência fenomenológica que

concerne a uma espécie particular de juízos de gosto, aquela onde se aplicam os predicados belo ou sublime. Nesta situação, pretende-se uma validade intersubjetiva que justifica, por exemplo, a possibilidade de qualquer crítica de arte. Ou seja: quando emitimos juízos de gosto desta natureza, parecemos postular uma certa universalidade, já que cremos que nosso interlocutor deve reconhecer a beleza assim como a reconhecemos, se compreender nossas razões para identificar algo como feio ou bonito.

Em outras palavras, Kant observa que o discurso pré-filosófico contém duas espécies distintas de juízos de gosto: aqueles ligados às sensações, ou seja, à simples satisfação sensorial relacionada ao paladar, ao tato, etc; e aqueles onde empregamos os predicados belo ou sublime, isto é, juízos de gosto *estéticos*. Ambos fundam-se num mero sentimento de prazer, e não têm por base qualquer conceito. Reconhecemos prontamente, todavia, que os primeiros são subjetivos e não-universais, e que não se pode discutir sobre eles; ao passo que, com relação aos últimos, esperamos ser possível debater e obter o assentimento de outros falantes.

Nas duas introduções que escreveu para a *Crítica da faculdade de julgar*, Kant apresenta sua solução para o problema da estética a partir de uma analogia com a questão da formação dos conceitos empíricos. Um dos resultados das investigações levadas a cabo na primeira crítica fora assegurar a possibilidade do conhecimento. Naquela obra, o autor mostrara que tudo o que aparece na sensibilidade deve deixar-se subsumir segundo certas formas de todo conhecimento possível, as quais têm sua sede em nosso entendimento. Não é possível, deste modo, que algo se mostre a nós sem que isto possa ser pensado segundo, por exemplo, a categoria da substância ou da causalidade.

Em termos kantianos, dir-se-ia neste caso que o entendimento legisla sobre a intuição sensível. Esta legislação, entretanto, não diz respeito aos conteúdos particulares dos objetos, mas sim à sua estrutura formal. Graças a ela, podemos apenas saber *a priori* que o que quer que apareça para nós na sensibilidade deve possuir necessariamente uma certa forma.

Não conhecemos, todavia, “substância” ou “causalidade”, ou seja, formas de conceitos; o que se dá na intuição não é pensado apenas através das categorias, mas também como um objeto pertencente a um gênero com certa diferença específica – por exemplo, como “mesa”, “cadeira” ou “cão”. Isto não é assegurado pela doutrina exposta na *Crítica da razão pura*: podemos imaginar sem contradição que a natureza, em sua diversidade e multiplicidade, seja complexa demais para as pretensões de organização sistemática do sujeito.⁵

Em outras palavras, a primeira crítica mostrara apenas *que* o conhecimento é possível. Para compreender *como* ele se dá, parece necessário supor, além de uma unidade

sistemática formal tal como aquela proporcionada pelas categorias, também uma unidade sistemática de conteúdo que permita explicar como é possível identificar formas particulares e distinguir, por exemplo, homens de cães. Na terceira crítica, esta tarefa será atribuída à faculdade de julgar, que integra, junto com o entendimento e a razão, o conjunto das faculdades superiores do espírito.

Na seção IV da segunda introdução, Kant sugere que há dois usos distintos para a faculdade de julgar. No primeiro, denominado *determinante*, já se dispõe de uma regra de subsunção, e o trabalho do espírito consiste apenas em verificar se o que é apresentado pela imaginação, como síntese do material proveniente da sensibilidade, de fato constitui seu caso. No segundo, denominado *reflexionante*, deve-se ao contrário buscar uma lei segundo a qual os dados sensíveis poderiam ser subsumidos. Este último corresponderia ao caso em que são formados os conceitos empíricos.⁶

Ora, há uma diferença notável entre estes dois usos. No caso determinante, não é necessário pressupor que a faculdade de julgar possua qualquer princípio próprio para levar a cabo sua tarefa, pois ela já dispõe de uma regra de subsunção proveniente de outra faculdade superior – por exemplo, o entendimento, sob a forma de um conceito empírico. O mesmo não se dá no caso reflexionante, pois aqui não possuímos de antemão uma lei capaz de dar conta do que é apresentado na sensibilidade.

É preciso, portanto, introduzir um princípio que regule o uso reflexionante da faculdade de julgar: como vimos, trata-se da suposição de que a natureza é compatível com as exigências de organização sistemática do conhecimento empírico. Sem isto, a reflexão com o intuito de descobrir novos conceitos empíricos não teria qualquer sentido, uma vez que os dados sensíveis poderiam apresentar um tal grau de disparidade que seria impossível para nós estruturá-los segundo gêneros e espécies.

Kant denomina este princípio “princípio da finalidade formal da natureza”. Esta formulação indica, por um lado, que a faculdade de julgar deve supor, ao refletir, que a natureza é *final* com relação aos propósitos do conhecimento, isto é, que ela se deixa organizar sistematicamente em gêneros e espécies; por outro lado, que esta suposição é meramente *formal*, e não objetiva. Não se postula que o mundo foi *de fato* estruturado de forma a se deixar conhecer pelo sujeito, mas apenas que ele deve ser abordado sob este ponto de vista de modo a facultar a reflexão.⁷

Resta saber por que a reflexão está ligada à estética. Na seção VI, Kant sugere que a manifestação de um sentimento de prazer tem lugar sempre que o sujeito alcança satisfatoriamente uma tarefa cujo sucesso não está de antemão assegurado. Ora, este é precisamente o caso no que diz respeito à tentativa de organizar sistematicamente a natureza segundo leis cada vez mais universais. A legislação do entendimento, como vimos, não postula para as aparições qualquer regularidade de conteúdo que garantisse necessariamente a estruturação do mundo fenomenal em uma hierarquia de gêneros e espécies, e o princípio de que a faculdade de julgar lança mão para realizar este

propósito é meramente *formal* – ou seja, não tem força legislativa sobre a intuição sensível.

Segue-se que a faculdade de julgar, em seu uso reflexionante, deve engendrar no sujeito um sentimento de prazer quando leva a bom termo a sua tarefa, uma vez que nada assegura *a priori* a possibilidade de agrupar conceitos ou leis empíricas particulares sob outras mais universais. Isto não se aplica para o uso determinante, pois nesta situação já se dispõe de antemão de uma regra de subsunção para os dados sensíveis, fornecida pelo entendimento, e o trabalho executado pelo espírito será necessariamente concluído com sucesso.⁸

Os juízos estéticos constituem casos particulares da reflexão. Em qualquer juízo reflexionante, indica Kant, devemos ser capazes de perceber uma certa regularidade de conteúdo nas séries de intuições sensíveis que correspondem aos objetos que aparecem para nós. Em termos técnicos, a imaginação deve apreender os dados da sensibilidade segundo uma forma que é compatível com as exigências de unidade do entendimento. Após a comparação e a abstração das diferenças, a síntese resultante deve ser passível de representação através de um conceito e suas notas características – caso contrário, isto significaria, como vimos, que a natureza é complexa demais para os fins cognitivos.

Ora, ocorre que, em presença de certos conjuntos de intuições, a imaginação pode encontrar uma tal unidade ainda que não se pretenda conhecer o objeto dado na sensibilidade. Neste caso, mesmo na ausência de um conceito que pudesse dar conta da síntese fornecida pela faculdade de apresentação, o acordo com relação às exigências de unidade do entendimento corresponde à conclusão de uma tarefa contingente – pois a natureza mostrou-se, nesta situação, suficientemente simples para ser organizada sistematicamente por nosso intelecto finito – e desperta prazer no sujeito.

Em outras palavras, alguns conjuntos de dados sensíveis exibem um determinado grau de regularidade no que diz respeito a seu conteúdo, o que nos leva a pensar que seria possível representá-los, como ademais fazemos ordinariamente no conhecimento, através das notas características de um conceito. Ocorre, entretanto, que nenhuma regra objetiva é capaz de dar conta completamente daquilo que se apresenta a nós. As intuições dão, assim, muito a pensar, sem que todavia qualquer pensamento determinado logre tornar compreensível o objeto que temos diante de nós.⁹

Não formamos o conceito, mas a simples promessa dessa possibilidade é percebida por nós como algo prazeroso, refletindo uma disposição harmônica entre as faculdades transcendentais que estão envolvidas no processo cognitivo. Tal é o prazer que está na base dos juízos em que empregamos o predicado “belo”. Como este conjunto de capacidades é partilhado por toda a comunidade de falantes, podemos esperar que esta harmonia se manifeste igualmente em qualquer um que seja colocado frente aos mesmos conjuntos de intuições sensíveis. Isto assegura a validade universal intersubjetiva da estética kantiana.

O sublime segue o mesmo princípio geral, mas decorre de um arranjo diferente de nossas faculdades transcendentais, que envolve a imaginação e a razão em lugar do entendimento. Assim como no caso do belo, tal disposição pode ser pressuposta em qualquer falante, visto que todos partilham de um mesmo conjunto de capacidades cognitivas.

Não pretendo abordar em maior detalhe esta categoria estética, cuja exposição fugiria ao escopo deste artigo. Para meus propósitos, é suficiente dizer que a relação diversa entre as faculdades transcendentais comporta diferenças também em nível fenomenológico. No caso do belo, tudo o que o sujeito vivencia é um sentimento de prazer; o sublime, por outro lado, pressupõe um par de sentimentos: primeiro, desprazer; e num segundo momento prazer. Veremos, a seguir, como esta característica condicionou as possibilidades teóricas que ainda restaram à doutrina kantiana para a compreensão da arte contemporânea.

À primeira vista, a doutrina exposta na *Crítica da faculdade de julgar* parece inadequada para interpretar aquilo que é exposto nos museus e galerias do século XX. Fiel à tradição moderna do debate estético, Kant procura explicar a eclosão dos fenômenos do belo e do sublime a partir de uma análise de representações do sujeito. Eles são justificados, como se viu, a partir de disposições particulares entre faculdades transcendentais compartilhadas por todos aqueles capazes de emitir juízos. Há pouco ou nenhum espaço em uma teoria de tal natureza para a meta-dimensão que permite à arte contemporânea filosofar sobre si mesma.

A maior parte dos estudos filosóficos sobre esta obra orienta-se, deste modo, primordialmente por um ponto de vista que prioriza o enfoque crítico. Seu principal objetivo consiste em compreender as ricas e complexas relações que subsistem entre a estética kantiana e o quadro conceitual mais abrangente do sistema transcendental, ressaltando sua importância para a coerência do projeto do autor quando considerado em sua totalidade. São deixadas de lado, via de regra, quaisquer tentativas de empregá-la para interpretar as peculiares manifestações da arte contemporânea.

Há, evidentemente, louváveis exceções, em sua grande maioria relacionadas ao sublime. Ao longo do século XX, autores de diferentes tradições de pensamento filosófico procuraram lançar mão desta categoria estética para dar conta de fenômenos contemporâneos. Entre eles encontram-se desde Jacques Derrida e Jean-François Lyotard até comentadores mais ortodoxos do filósofo alemão: Paul Crowther, por exemplo, sugere em *The Kantian Sublime* que em “imagens de viagens espaciais e ficção científica [...] encontramos uma fascinação com a amplidão e o poder que transcende qualquer relevância prática para nós. Experimentamos o sublime”.¹⁰

O caso do belo, por outro lado, parece definitivamente perdido. Sua aplicação para a contemporaneidade esbarra em obstáculos adicionais que não decorrem simplesmente de uma concepção da estética que tem no sujeito o seu ponto de partida. Para além do sentimento de prazer, Kant sugere que a experiência vinculada a esta categoria estética “pressupõe e mantém o ânimo em serena contemplação” – ao contrário do sublime, que “comporta, como característica própria, um movimento do ânimo [...]”.¹¹ Ora, este é um dos pontos nevralgicos de boa parte da arte produzida no século XX. Um incontável número de instalações, intervenções e performances parece ter por objetivo, precisamente, fazer o público abandonar a posição de mero espectador, e construir uma relação mais dinâmica com a obra.

Por outro lado, a caracterização fenomenológica da beleza é também monolítica demais para dar conta das nossas respostas afetivas aos objetos estéticos contemporâneos. O século XX produziu obras “feias”¹², em presença das quais não vivenciamos apenas um sentimento de prazer oriundo da contemplação de belas formas. O sublime, que pressupõe também a manifestação de desprazer no sujeito, parece deste modo mais apropriado a quem busca compreender a arte a partir do pensamento kantiano.

Estas particularidades fizeram da “Analítica do belo” o primo pobre da terceira crítica, no que diz respeito a qualquer tentativa de compreensão geral dos desdobramentos contemporâneos da arte. Em minha opinião, todavia, existem ainda certos domínios onde ela pode ser empregada com propriedade para interpretar fenômenos estéticos.

Para descobrir onde se localizam esses domínios, é preciso ter em mente que o programa contemporâneo não foi implementado com a mesma eficiência em todas as artes. Considere-se o caso do cinema: os anos 60 trouxeram à luz também aqui a sua geração de iconoclastas, mas o modo de produção tradicional resistiu e permanece primordialmente voltado para a distribuição em larga escala. A vanguarda que ainda milita por detrás das câmeras tem hoje de disfarçar suas inquietações aliciando os apetites do espectador médio, e é cada vez mais raro o filme que se arrisca a filosofar abertamente.

Isto significa que o cinema não é, nos termos de Danto, integralmente filosofia. O filme não fala apenas de si próprio, mas de algo externo – a história, o enredo – cuja compreensão supomos essencial para caracterizar a relação entre público e obra. Esta condição permanece verdadeira mesmo quando dizemos que o real valor estético daquilo que assistimos não está no que é narrado, mas antes no modo como é feita a narração – ou seja, quando procuramos fazer a sétima arte filosofar.

Ora, isto é mais do que se pode dizer da contemporaneidade de um modo geral. Uma performance ou instalação pode ter o seu lugar privilegiado de manifestação junto ao espectador. Isto não significa, contudo, que ele deva ser capaz de “compreender” aquilo de que participa do mesmo modo que o faria um receptor especializado, ou seja, aquele que domina os fundamentos a respeito dos quais a arte filosofa. O grande público

assiste, interage, responde afetivamente à obra, e esta experiência permanece legitimamente estética mesmo que ele reconheça não ser tecnicamente qualificado para interpretar o objeto que tem diante de si.

Quando vamos ao cinema, por outro lado, não estamos ainda dispostos a abrir mão de nossas pretensões cognitivas. A “Analítica do belo” permite compreender, precisamente, os filmes que procuram colocar em xeque este pressuposto.

Lembrando que esta leitura é uma aplicação anacrônica que não reflete as intenções originais de Kant, poderíamos supor a seguinte analogia. Assim como, no caso do belo, as intuições sensíveis indicam a possibilidade de síntese através das notas características de um conceito que, entretanto, não existe, certos filmes sugerem um sentido ainda por descobrir que resiste peremptoriamente às investidas cognitivas do sujeito. O objeto deixa entrever uma verdade que em seguida encobre, e o espectador vivencia o fenômeno estético em sua plenitude porque é levado a formular hipóteses a propósito do real significado daquilo que vê que jamais se realizam plenamente.

Tomemos, como caso exemplar, a filmografia de David Lynch. Aproveitando-se do fato de que o cinema, como visto mais acima, ainda não se divorciou integralmente de suas pretensões de sentido mais ordinárias – uma vez que é graças a elas que sobrevive o mercado que visa o grande público – o diretor americano construiu sua carreira propondo charadas que não se deixam elucidar, e convidando o espectador a colocar extensivamente em prática seus recursos hermenêuticos. Estas preocupações convergiram de modo radical em *Mulholland Dr.*, piloto de uma série de TV jamais realizada que acabou se tornando um dos grandes fenômenos estéticos de 2001.

Tudo começa na verdade de forma até certo ponto convencional. Somos convidados a seguir a trajetória de Rita (Laura Harring), que escapa de algo que se assemelha a uma tentativa de assassinato graças a um fortuito acidente de carro. Sem memória, ela vaga por Los Angeles e termina conhecendo a jovem Betty Elms (Naomi Watts), que chegara à cidade com o intuito de tornar-se atriz em Hollywood. Um segundo conjunto de seqüências acompanha o diretor Adam Keshner (Justin Theroux) lutando pelo direito de escolher quem será agraciada com o papel principal de seu próximo filme.

Cenas adicionais exigem algum empenho interpretativo, mas não chegam a perturbar o sólido equilíbrio entre estas duas linhas narrativas: o espectador está seguro de que pisa em solo firme, e abandona eventuais incongruências em nome da curiosidade. Quer saber quem é a personagem de Laura Harring, uma mulher que se fez batizar provisoriamente Rita porque não consegue lembrar o próprio nome; quer saber por que os produtores do filme de Keshner desejam com tanto fervor ver escalada uma atriz que se chama Camila Rhodes. O argumento parece detetivesco, e imagina-se com bastante confiança que todas as dúvidas serão esclarecidas no momento em que as histórias paralelas finalmente se encontrarem.

Mas isto é apenas uma ilusão. Quando tudo parece anunciar que estão a caminho grandes revelações, Lynch introduz uma terceira linha narrativa, novos personagens envolvidos em uma nova história que se relaciona com as duas primeiras através de breves e reticentes alusões. Os pontos que costuram as três tramas são urdidos de maneira a destruir todos os alicerces que vinham servindo de suporte à leitura do espectador: a ordem cronológica dos eventos deixa de fazer sentido, e em certas passagens a tênue linha que separa “real” e “fictício” já não pode mais ser demarcada com muita clareza. De um fotograma a outro, o fio da meada simplesmente desvanece diante dos olhos.

O diretor americano embaralha as peças de seu xadrez traindo deliberadamente inúmeras regras convencionalmente estabelecidas para a narrativa cinematográfica. Supõe-se, por exemplo, que a cada membro do elenco deva corresponder de forma inequívoca uma personagem do roteiro, responsável por parte das ações cuja soma constitui o enredo que se pretende comunicar. *Mulholland Dr.*, entretanto, apresenta não apenas atrizes que desempenham mais de um papel, mas também papéis que são representados por mais de uma atriz. A Rita de Laura Haring chama-se Camila Rhodes na segunda metade do filme, mas a suposição de que este é seu verdadeiro nome parece contradizer uma seqüência anterior em que a personagem é interpretada por Melissa George. Naomi Watts é também Diane Selwyn, uma jovem que, como Betty Elms, chega a Hollywood após ter ganho um concurso de dança em sua cidade natal. Trata-se da mesma personagem sob diferentes identidades, ou antes de duas mulheres diferentes com histórias semelhantes? Como sugere a seqüência dedicada ao Club Silencio, nem sempre a voz que se ouve corresponde aos lábios que vemos cantar.

Do mesmo modo, cortes seqüenciais que mostram duas personagens diferentes no mesmo local sugerem, via de regra, que elas estão também no mesmo instante do tempo. Grande parte das cenas que correspondem a diálogos é usualmente construída por meio desta técnica. Em *Mulholland Dr.*, somos levados a crer que Betty Elms presencia o momento em que Kesher rende-se à pressão dos produtores e decide-se por Camila Rhodes porque vemos ora Watts, ora Theroux no estúdio em que estão sendo realizados testes para o filme que o último está em vias de realizar. Esta hipótese, todavia, aparentemente contradiz a cronologia indicada pela segunda metade do filme: Betty descobre em seguida o corpo de Diane Selwyn, que formara um triângulo amoroso com a atriz e o diretor, mas os três só haviam se tornado mais próximos durante a produção deste trabalho.

Há uma infinidade de armadilhas desta natureza cuidadosamente espalhadas ao longo da projeção: personagens diferentes com nomes idênticos, diálogos que ganham novos significados em contextos distintos, intervenções que sugerem comentários auto-referenciais. Lynch jamais permite, entretanto, que sua narrativa torne-se completamente caótica. Mesmo perdido entre tantos disfarces e miragens, o espectador conserva a crença de que é possível obter uma compreensão definitiva da trama, e permanece a

cada instante reavaliando o que já viu numa tentativa de reconstituir a história que a primeira metade do filme parecia prometer. Seus esforços, no entanto, terminarão por provar-se inúteis, pois a prodigalidade na distribuição de pistas falsas não tem outro propósito senão permitir que a obra resista à mais cuidadosa das exegeses.

Durante a projeção, portanto, situamo-nos no limite da ausência de sentido: não somos capazes de decifrar o enigma, mas nunca deixamos de tentar. Se não nos sentimos frustrados quando as luzes se acendem, é porque o prazer estético que vivenciamos está relacionado à possibilidade, e não ao sucesso em apreender o significado daquilo que temos diante de nós. O filme de Lynch é grande, diríamos, porque não se esgota em uma única interpretação. Ele é genial, do ponto de vista da arte contemporânea, porque filosofa sobre si mesmo – na medida em que coloca em evidência, pela natureza da relação que estabelece com o espectador, um traço fundamental da experiência do cinema.

Mas a caracterização desta experiência guarda, como vimos, notáveis semelhanças com a doutrina exposta na “Analítica do belo”. De modo análogo ao que é dito a respeito desta categoria estética, a manifestação da arte pressupõe aqui uma tentativa de apreender o sentido objetivo da obra através de um conceito que nunca corresponde integralmente àquilo que o sujeito tem diante de si. *Mulholland Dr.* mostra, deste modo, que ainda existe um domínio de aplicação onde a doutrina exposta na *Crítica da faculdade de julgar* pode ser legitimamente empregada para compreender a natureza de certos fenômenos estéticos. E, neste sentido, podemos dizer também: trata-se de um belo filme.

* Vladimir Vieira é doutorando em filosofia pela UFRJ/PPGF.

¹ ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953, pp. 26-29.

² DANTO, A. C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981, p. vii.

³ KANT, I. *Dois introduções à Crítica do Juízo*. Organização de Ricardo Terra. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 95.

⁴ Ibidem, pp. 99-100.

⁵ Ibidem, pp. 44-45; 114.

⁶ Ibidem, p. 106.

⁷ Ibidem, pp. 111-112.

⁸ Ibidem, p. 116.

⁹ Ibidem, p. 119.

¹⁰ CROWTHER, P. *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 165. Cf. DERRIDA, J. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1983. LYOTARD, J.-F. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Galilée, 1991.

¹¹ KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 93.

¹² Nelson Goodman sugere que a arte contemporânea tornou obsoleta a aplicação do termo “beleza”. Se ele significa o mesmo que “pretty”, ou seja, aquilo que agrada aos olhos, ele é inadequado para muitos objetos produzidos no século XX; se, por outro lado, trata-se de um sinônimo de “mérito estético”, então seu uso é na verdade redundante, e deveria ser evitado pela imprecisão conceitual que a ele subjaz. Cf. GOODMAN, N. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976, pp. 255-262.