XIII COLÓQUIO DE OUTONO

Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos

ORGANIZAÇÃO
ANA GABRIELA MACEDO
CARLOS MENDES DE SOUSA
VÍTOR MOURA

húmus

Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

PRESCRIÇÕES E DESCOBERTAS: A ESPECIFICIDADE DO MEIO CINEMÁTICO SEGUNDO BERYS GAUT

Sérgio Dias Branco
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Em *A Philosophy of Cinematic Art*, Berys Gaut reavalia a questão da especificidade do meio (*medium*) na arte, entre outros tópicos. Contra Nöel Carroll, Gaut defende três afirmações a favor de tal especificidade como verdadeiras e por isso aplicáveis ao cinema ou arte cinemática (que além daquilo que vulgarmente, e de modo limitado, chamamos de cinema inclui também séries de televisão e jogos de vídeo, por exemplo). Vou concentra-me apenas na última, mas vale a pena enunciar as três, dada a sua ligação. A primeira é que *algumas avaliações correctas referem-se a propriedades distintivas do meio no qual as obras de arte ocorrem*. A segunda é que *explicações correctas de algumas propriedades artísticas de obras de arte referem-se a propriedades distintivas do meio no qual estas obras ocorrem*. A terceira é articulada pelo filósofo da seguinte forma: *para que um meio constitua uma forma de arte deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*. Analisarei esta afirmação e os argumentos apresentados no livro para a defender como verdadeira. Procedo primeiro ao esclarecimento dos termos utilizados na frase, avançando depois para uma crítica às razões apresentas por Gaut. Por fim, proponho uma outra via de resgatar a especificidade do cinema que é descritiva em vez de prescritiva e que está aberta a inesperadas descobertas sobre os seus meios.

1. Algumas Definições Preliminares

É essencial esclarecer os seguintes termos que Gaut utiliza: *meio*, *forma de arte*, *propriedades artísticas*, *instanciação*. Verdade seja dita, o filósofo apenas parcialmente o faz. Talvez por considerar que são evidentes.

Por *meio* designamos geralmente o meio artístico que muitas vezes é identificado com os materiais físicos de que uma obra de arte é feita. Gaut não aceita esta definição e segue Richard Wollheim (1987:23) na distinção entre material e meio. Nem todos os materiais de que se faz a arte são físicos, como Gaut refere, alguns são simbólicos, como os signos lexicais utilizados na literatura que podem ser lidos em formato impresso ou digital. Um meio é para Gaut um conjunto de práticas de organização do material. Um meio pode incorporar outros meios. É o que ele chama *ninho de meios* (*media nest*). Por exemplo, o meio das imagens inclui pinturas, fotografias, impressões, e imagens em movimento (vulgo *cinema*) – e estas últimas podem ser fotoquímicas, digitais, ou analógicas. Por causa desta estrutura em ninho, Gaut diz-nos que temos de especificar em que nível estamos a fazer afirmações sobre o meio. Neste caso, parece que as suas afirmações nos remetem para o segundo nível, imagens em movimento, sendo o primeiro o estrato geral das imagens. De qualquer modo, podemos discutir um filme falando de imagens em movimento fotográficas, se for esse o caso, ou de modo mais lato de imagens visuais.

Como diferenciar *meio* de *forma de arte*? A comunicação telefónica é um meio que pode ser usado em arte, mas não é uma forma de arte. Uma forma artística será portanto um determinado uso do meio (ou meios, conforme o nível da estrutura em ninho em que estamos a pensar). Os meios têm de ser usados de uma forma particular para dar origem a formas artísticas. As formas de arte implicam utilizações dos meios que produzem obras que são consideradas como fazendo parte do campo dos produtos da actividade artística.

O filósofo não esclarece o que quer dizer por *propriedades artísticas*. Parece claro, no entanto, que esta noção está ligada à forma artística já que o uso do meio que pode gerar uma forma deste tipo é um uso artístico que é consubstanciado em determinadas propriedades. Gaut compromete-se com uma posição que, através da análise destes atributos artísticos, delimita aquilo que conta como um feito artístico no domínio de uma determinada forma – aquilo que é *cinemático* no cinema, por exemplo.

Por último, *instanciação* é um conceito que está claramente relacionado com os termos anteriores. Cada obra de forma de arte instancia certas propriedades artísticas. Noutras palavras, fornece um exemplo daquilo que essa forma artística tem de distinto.

2. Os Argumentos de Gaut

Recordemos a afirmação que Gaut defende como verdadeira: *para que um meio constitua uma forma de arte deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*. Esta asserção pode ser especificada desta forma se a quisermos analisar no campo do cinema: *para que um meio constitua a forma de arte cinemática deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*. Quer isto dizer que as obras de arte cinemáticas possuem certas qualidades que obras de outras formas artísticas não possuem e que não são passíveis de ser confundidas. Os argumentos que ele apresenta para defender estas declarações não são muito persuasivos.

A definição de meio que o filósofo apresenta não é tão inclusiva na esfera da arte como poderia ser. Não inclui os meios que não são nem físicos nem simbólicos, mas conceptuais – por exemplo, as características de um género que um filme trabalha ou expande. É nesse sentido que Stanley Cavell fala no género como meio.[1] Adicionalmente, o que é digno de nota é o modo como Gaut liga o meio à arte. Pressupondo que os materiais individualizam o meio, ele pretende demonstrar que a arte cinemática, ou arte das imagens em movimento, se funda nas características do *meio cinemático*. Isto pressupõe, não exactamente um ninho de meios, com um dentro de outro e um adjacente ao outro, mas um afunilamento dos diversos meios do cinema num *único meio*.

Na verdade, falar de meio em vez de *meios* parece incorrecto, mesmo tento em conta o conceito de ninho de meios. No cinema, podemos falar sempre de uma pluralidade de meios que a obra activa tendo em conta o seu projecto artístico, sem falarmos apenas num *meio essencial* que seria, por exemplo, o da imagem em movimento (e das diversas imagens dentro dela). Há filósofos

1 Ver, e.g., Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981).

como Paisley Livingston[2] que, na discussão da capacidade do cinema em filosofar, têm procurado despir a arte do cinema até ficar somente os seus *elementos exclusivos*. Esta posição é, no fundo, semelhante à de Gaut. Isto leva Livingston a rejeitar, por exemplo, o meio verbal como elemento expressivo cinematográfico, na medida em que pode ser usado para expressar ideias filosóficas que deviam passar para o espectador através de elementos como a montagem ou a *mise-en-scène*. Esta abordagem, que procura elementos mínimos e gerais da forma, esbarra contra a diversidade do cinema e não tem em conta a possível unidade particular de cada obra de cinema. Como Stephen Mulhall (2008:150) aponta, os diálogos podem ser considerados elementos cinematográficos. Num filme de David Mamet como *State and Main* (*State & Main*, 2000), os diálogos são uma parte fundamental do projecto artístico da obra no domínio do cinema. Não é um caso destes que Livingston tem em mente, mas como o próprio admite,[3] aquilo que ele diz tem consequências mais alargadas que transcendem a relação entre cinema e filosofia como práticas. Um filme como *State and Main* não é uma obra de cinema independentemente dos diálogos, mas também por causa deles – mais especificamente neste caso, devido à criatividade do uso da linguagem e ao ritmo imprimido pela velocidade das trocas de palavras. Qualquer elemento de um filme é parte integral de uma obra de cinema que é uma totalidade.

Ainda que utilize a designação *especificidade do meio* (*medium specificity*), como é comum na filosofia da arte, Gaut prefere falar daquilo que é *distinto* em vez daquilo que é *específico*. Esta nuance é importante. O distinto é aquilo que é reconhecidamente diferente de outras formas semelhantes. O específico é aquilo que é particular a uma determinada forma. É nesta linha de pensamento que se enquadra o conceito de *propriedades diferenciais* que o filósofo desenvolve. Tais propriedades diferenciam um grupo de outro, a classe-alvo (CA) da classe-contraste (CC). O carácter *único* de uma forma artística seria o extremo desta relação: só haveria um meio CA e todos os outros seriam CC. Ou seja, para Gaut, as propriedades que diferenciam um meio não são necessariamente únicas, mas explicam algo acerca do meio. Neste sentido, ele rejeita a noção de exclusividade, concordando que os artistas não têm de explorar *apenas* o que é único numa forma de arte. Mas esta

2 Paisley Livingston, *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2009), cap. 1.

3 Livingston, *Cinema, Philosophy, Bergman*, p. 20.

declaração presume a existência de elementos únicos a cada forma, ideia que Carroll rejeita por considerar que estes elementos são imputados à forma artística quando não são mais do que componentes de uma certa maneira de concretizar a forma artística – uma entre muitas. É sem surpresa, portanto, que Gaut defende que os artista *devem sempre* fazer o que é único à forma em que trabalham, sendo livres de explorar outras características que são partilhadas com outros meios. Esta é uma afirmação prescritiva.

Figs. 1a-b: *My Dinner with André*.

Figs. 2a-b: *My Dinner with André*.

Para entendermos melhor o tipo de prescrição que esta afirmação envolve, afastemo-nos da discussão abstracta das ideias e analisemos os exemplos concretos que Gaut utiliza. O primeiro surge na discussão da primeira afirmação (*algumas avaliações correctas referem-se a propriedades distintivas do meio no qual as obras de arte cinemáticas ocorrem*). Gaut recupera um exemplo usado por Murray Smith numa crítica ao total desinteresse pela questão do meio artístico advogada por Carroll: *My Dinner with André* (*O Meu Jantar*

com André, 1981), realizado por Louis Malle, que mostra uma conversa entre André Gregory e Wallace Shawn num restaurante. Gaut pega no ponto de partida do ensaio de Smith:[4] muitos espectadores consideram que o filme não é muito cinemático. Gaut defende que o que é interessante no filme é a conversa, as personagens, e o arco narrativo da sua interacção, que podia ter sido encenada num palco e filmada sem pretensões artísticas. Para ele, o filme não é cinemático porque não usa de uma forma interessante dispositivos cinemáticos distintos como a montagem, o enquadramento, e o movimento da câmara. O uso destes dispositivos no filme tem em vista o simples registo ou gravação da conversação. Smith (2006:146) introduz uma ideia complementar que Gaut não refere, mas que é decisiva: aquilo a que chamamos *cinemático* tem a ver com "práticas historicamente validadas". Tal designação está portanto relacionada com certas tradições artísticas no campo do cinema. A conclusão que fica por enunciar é a que Carroll (2006:163) articula na resposta a Smith: a expressão *cinemático* designa diversas coisas conforme a pessoa que a utiliza. É uma coisa para um realista (admirador do cinema de Éric Rohmer), é outra para um montagista (admirador do cinema de Sergei M. Eisenstein), e é ainda outra para alguém com uma abordagem sintética como V. F. Perkins[5] – já para não falar do cubismo, dadaísmo, expressionismo, impressionismo, e surrealismo no cinema, entre outros movimentos. É também discutível que se possa falar de gravação e reprodução em relação às imagens de um filme. Como Cavell (1979:183) indica, as imagens de um filme são claramente distinguíveis daquilo que filmam, como uma imagem é de um evento, contrastando assim com os registos sonoros que podem ser indistinguíveis do original, já que são ambos sons.[6] Além dessa diferença, se *My Dinner with André* fosse apresentado num palco e filmado, o resultado seria muito diferente do que vemos no filme porque se perdia a sua dimensão documental. Esta vertente documental está bem patente nos momentos iniciais quando André percorre as ruas de Nova Iorque (fig. 1a) e se desloca de metro (fig. 1b). Estas cenas rodadas em exteriores urbanos contextualizam o posterior diálogo com Wallace ao jantar e são complementadas com a *voz-off*

4 Murray Smith, "My Dinner with Noël; or, Can We Forget the Medium?", *Film Studies: An International Review*, n.º 8 (2006).

5 Ver V. F. Perkins, *Film As Film: Understanding and Judging Movies* (Cambridge, MA: Da Capo Press, 1993).

6 Para outro autor que apresenta a mesma ideia, ver Robert Bresson, *Notas sobre o Cinematógrafo*, trad. Pedro Mexia (Porto: Porto Editora, 2000), p. 62.

do protagonista para transmitir os seus pensamentos. Gaut não comenta o filme em detalhe, por isso não é possível saber se ele considera este um uso interessante dos dispositivos cinematográficos. Seja como for, o que ele quer dizer por *uso interessante* é um *uso distintivo*, um *uso que é salientado como uso*. Podemos, pelo contrário, argumentar que a ausência desta saliência na maior parte do filme não é um defeito, como o filósofo sugere. É antes uma qualidade à qual ele está desatento, não apreciando o modo particular como estes elementos são usados em *My Dinner with André*. A verdade é que havia diversas formas de enquadrar e montar a conversa entre os dois homens. Nos momentos finais, o fundo surge desfocado, tornando vago o ambiente que os circunda (figs. 2a-b). O filme vai progredindo visualmente à medida que a troca de palavras entre estas duas pessoas que não se viam há muito tempo se torna mais confortável. Os dois protagonistas são desta maneira recortados da envolvente, o que resulta na anulação de outros possíveis focos de atenção.

Figs. 3 e 4: *Les Amours de la reine Élisabeth*.

Gaut utiliza este exemplo para defender que algumas das nossas afirmações avaliativas sobre filmes referem-se a propriedades distintivas do meio cinemático, mas a subtil singularidade deste filme como obra cinemática escapa-lhe. Este tipo de exemplos cria um padrão no livro e é crucial na sua estratégia argumentativa. Por esse motivo, ao discutir a terceira afirmação (*para que um meio constitua a forma de arte cinemática deve instanciar propriedades artísticas que são distintas daquelas que são instanciadas por outros meios*), o filósofo oferece outro exemplo que ele considera idêntico: o *film*

d'art. Segundo a descrição imprecisa do livro, este género de filmes foi produzido entre 1908 e 1912 em que grandes actores desse tempo, como Sarah Bernhardt, eram filmados em planos gerais por uma câmara estática. Gaut argumenta que, ao contrário do que o seu nome indica, estas obras não são arte, mas apenas a gravação de uma obra de arte dramática ou teatral. A questão da simples gravação já foi comentada atrás, mas mais à frente há uma declaração mais explícita: estes filmes "não adicionam qualquer valor artístico ao que pode ser conseguido ao estarmos num auditório, a ver uma peça equivalente".[7] *Les Amours de la reine Élisabeth* (*Os Amores da Rainha Elizabeth*, 1912), dirigido por Louis Mercanton e Henri Desfontaines, é um dos mais conhecidos *film d'art* da história do cinema. Bernhardt interpreta a rainha Isabel I, apaixonada pelo Conde de Essex, Robert Devereux (Lou Tellegen). O filme opta não pelo plano geral, mas mais precisamente pelo plano de conjunto, entre o geral e o médio, que mostra diversas personagens na totalidade e um cenário extenso. A composição do plano da execução do conde (fig. 3) coloca-o no quadrante superior esquerdo, com um grupo de observadores poderosos em primeiro plano no quadrante inferior direito. O peso narrativo da execução é contraposto ao equilíbrio da composição. O condenado concentra nele a atenção do espectador, ainda que o desconforto e a perturbação do grupo que assiste dificilmente passe despercebido. Este plano e o próximo, que mostra a rainha a visitar o corpo morto do seu amado, são separados por um intertítulo. Os tons sépia da tintagem do primeiro contrastam com o tom azulado da tintagem do segundo (fig. 4). A cena da visita ao cadáver é interior, ao contrário da anterior. O azul e a escuridão sublinham a melancolia do momento. As personagens entram por uma porta afastada no centro do ecrã. Primeiro, um guarda e só depois a rainha, que se acerca lentamente do corpo que está deitado e elevado em primeiro plano à direita. As marcas paralelas do pavimento convergem para a porta e acentua a profundidade de campo, que empresta um efeito dramático à aproximação da rainha ao corpo – a sua figura e a sua mágoa crescem em simultâneo. Esta breve análise de apenas dois planos de *Les Amours de la reine Élisabeth* demonstra que as opções de um *film d'art* não são artisticamente insignificantes. Menosprezar estas obras e fazer delas o exemplo supremo de um uso de meios que não constitui a arte cinemática implica a negligência de certas opções cinemáticas, que passam despercebidas ou são intencionalmente ignoradas.

7 Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, p. 304 (trad. minha).

Mesmo que a descrição inicial de Gaut estivesse correcta, estes filmes mostrariam simplesmente o tipo de decisões que os cineastas tomam, escolhendo o que filmar, onde e como colocar a câmara, e como juntar e tratar os planos em pós-produção. Escolher filmar em plano geral estático é uma escolha que pode ser tomada como cinemática, no sentido lato, visto que a experiência de um filme e de uma peça diferem como as imagens num ecrã da rodagem dum filme. O *film d'art* lembra que a questão levantada pela terceira afirmação é ontológica, logo a resposta não pode ser avaliativa nem prescritiva,[8] mas descritiva do que é (e pode ser) a arte cinemática.

3. Prescrever e Descobrir

Gaut rejeita a proposta de Carroll de que para identificar uma forma artística basta apontar exemplos dessa forma, apresentando para consideração o caso de alguém que aponta para as grandes obras de Johann Sebastian Bach em CD e defende que o CD é uma forma de arte. No entanto, é questionável que este seja um bom contra-argumento porque se baseia num erro por parte do proponente que não distingue entre uma obra musical e uma gravação sonora. Seja como for, o mais importante é o que Gaut defende (e não o que ele nega): uma forma artística cria efeitos e valores artísticos distintos que seriam impossíveis ou muito difíceis de conseguir sem utilizar determinado meio. É através deste processo que um meio se torna numa forma de arte. O filósofo vê portanto a *forma* como um *meio* utilizado artisticamente – quer dizer, *a forma artística é um meio usado para fins artísticos*. Isto parece semelhante à ideia de Cavell (2002:221), segundo a qual a madeira ou a pedra não seriam meios da escultura na ausência da arte da escultura. Todavia, para Cavell (1979:32), falar da arte da escultura ou da arte do cinema é falar de algo em aberto. As possibilidades estéticas de uma arte, aquilo que define essa arte como arte, não são dadas *a priori*, mas vão sendo descobertas. Apenas os exemplos dessa arte nos podem mostrar estas possibilidades, *a posteriori*. Uma forma artística consubstancia-se assim num agrupamento de

8 A crítica de Carroll aos argumentos a favor da especificidade do meio chama a atenção para esta confusão. Ao longo da história do cinema, diversos críticos como Siegfried Kracauer e artistas como confundiram a tentativa de descrição do ser do cinema com uma atitute avaliativa e prescritiva face à prática cinemática.

obras de arte e numa prática que é historicamente situada e múltipla. Daí que a definição ontológica do cinema que Carroll (2008:73) arrisca apresentar tenha origem na reflexão sobre obras concretas e tenha sido modificada ao longo dos anos por ser vulnerável a contra-exemplos: *x* é uma obra da imagem em movimento se e apenas se for constituída por imagens destacadas e bidimensionais, que pertencem à classe de coisas a partir das quais a impressão de movimento é tecnicamente possível, e se os exemplares performativos de *x* forem gerados por modelos que são eles próprios exemplares, sendo que estes exemplares performativos não são em si obras de arte.[9] Uma definição como esta admite que esta forma utilize diversos meios de vários modos.

Pelo contrário, o conceito de arte cinemática definido por Gaut depende da existência e efectivação de certas maneiras de usar o meio, que o filósofo supõe serem mais cinemáticas. Por esta razão, ele não considera que os *films d'art* sejam verdadeiras obras da arte cinemática, mas também não explica o que poderão ser. A especificidade da arte do cinema pode ser equacionada de outro modo: como aquilo que nos permite delimitar um domínio artístico, categorizar uma prática artística, tendo em conta a sua relação com obras anteriores, a sua inserção na narrativa da história desta arte e das histórias das artes[10] e a sua intencionalidade como objecto artístico relacionada com a de outros objectos idênticos.[11] Isto significa que as obras e o uso que fazem dos meios vão *redefinindo* a arte cinemática. O cinema é constituído por artefactos diversos, sem que nenhum tenha o privilégio de o definir por si só – não só *Bronenosets Potyomkin* (*O Couraçado Potemkin*, 1925), mas também *My Dinner with André* e *Les Amours de la reine Élisabeth*.

9 Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures* (Oxford: Blackwell, 2008), p. 73. Esta versão pode ser comparada com a que tinha sido proposta em Carroll, "Defining the Moving Image", in *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 49-74.

10 Ver Carroll, "Identifying Art", in *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Nova Iorque: Cambridge University Press, 2001), pp. 75-100.

11 Ver Jerrold Levinson, "The Irreducible Historicality of the Concept of Art", in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 13-26.

Referências Bibliográficas

Berys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

Jerrold Levinson, "The Irreducible Historicality of the Concept of Art", in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 13-26.

Paisley Livingston, *Cinema, Philosophy, Bergman*, p. 20

Murray Smith, "My Dinner with Noël; or, Can We Forget the Medium?", *Film Studies: An International Review*, n.º 8 (2006).

Noel Carroll, "Defining the Moving Image", in *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 49-74.

Noël Carroll, "Engaging Critics", *Film Studies: An International Review*, n.º 8 (2006), p. 163.

Noel Carroll, "Identifying Art", in *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (Nova Iorque: Cambridge University Press, 2001), pp. 75-100.

Noel Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures* (Oxford: Blackwell, 2008), p. 73.

Paisley Livingston, *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2009), cap. 1

Richard Wollheim, *Painting as an Art* (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 23

Robert Bresson, *Notas sobre o Cinematógrafo*, trad. Pedro Mexia (Porto: Porto Editora, 2000), p. 62.

Stanley Cavell, *Must We Say What Me Mean?: A Book of Essays*, 2.ª ed. (Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002), p. 221.

Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, ed. aumentada (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979), p. 183.

Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, ed. aum. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979), p. 32.

Stephen Mulhall, *On Film*, 2.ª ed. (Londres: Routledge, 2008), p. 150.

V. F. Perkins, *Film As Film: Understanding and Judging Movies* (Cambridge, MA: Da Capo Press, 1993).