



KIERKEGAARD: PROVOCAÇÕES EM TORNO DA FILOSOFIA E DO CINEMA

Jorge Miranda de Almeida*

Resumo – O ensaio analisa a relação de Kierkegaard com a filosofia e o cinema, perpassando direta e indiretamente no interior da comunicação e educação, uma vez que a perspectiva ética kierkegaardiana está indissociavelmente relacionada com a tríade educação, ética e comunicação. Nessa perspectiva, questões nodais da filosofia, como movimento, conceito, paradoxo, ser em situação, emoção, percepção, olhar, entendimento, sentido, existência, liberdade, verdade, aparência, imaginação, são abordadas na dinâmica da vida das personagens cinematográficas que funcionam como espelhos para existência individual de cada ser humano. No interior do ensaio é possível estabelecer um rico diálogo com pensadores e diretores cinematográficos que assumem a herança do pensador dinamarquês como Gilles Deleuze, Merleau-Ponty, Bergman, Antonioni, Lars Von Trier, Dreyer, Wim Venders, André Resnais, Tarkovski, Godard, Bresson, Kurosawa, Trauffaut.

Palavras-chave: Kierkegaard, cinema, educação, reduplicação, existência.

Kierkegaard: provocations around the philosophy and of the cinema

Abstract – This paper analyzes Kierkegaard's interrelations with Philosophy and cinema, directly and indirectly undergoing through the essence of communication and education – inasmuch as Kierkegaard's ethics is inseparably related to the triad of education, ethics and communication. In this perspective, nodal philosophic questions such as movement, concept, being in situation, emotion, perception, sight, understanding, meaning, existence, truth, appearance and imagination, will be approached from the cinematographic characters' lives dynamics, which work as mirrors to the individual existence of every human being. It is possible to build an abundant dialogue with philosophers and cinematographic directors in this essay, specifically directors whose influencers were thinkers like Gilles Deleuze, Merleau-Ponty, Bergman, Antonioni, Lars Von Trier, Dreyer, Wim Venders, André Resnais, Tarkovski, Godard, Bresson, Kurosawa and Truffaut.

Keywords: Kierkegaard, cinema, education, reduplication, existence.

Este ensaio é um esforço em direção do recente e fecundo diálogo entre cinema e filosofia e se propõe analisar a influência da produção direta e pseudonímica do filósofo dinamarquês Kierkegaard

* Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

para com o cinema por meio dos seus discípulos cinematográficos, literários e filosóficos. A perspectiva adotada pelo filósofo dinamarquês de filosofar a partir de metáforas, paradoxos, pseudonímia, descontinuidade, denominada de comunicação indireta, quebra com a lógica do rigor conceitual e introduz na filosofia o que é próprio do cinema, uma relação direta entre o leitor e a obra (um texto de filosofia, um filme, uma poesia). A partir da análise da estrutura do seu pensamento, da polifonia dos seus personagens e pseudônimos, e da crítica realizada à filosofia em sua forma padrão, o filósofo nórdico abre caminhos para que a filosofia existencial ofereça a si mesma como tema e temática ao cinema, e, em contrapartida, o cinema ofereça a si mesmo como provocação ao pensamento.

O provocar que o cinema desperta no leitor do filme equivale ao espanto e à admiração, condições fundamentais do pensar filosófico, estabelecidos por Platão e Aristóteles. Dessa forma, é comum encontrar as provocações kierkegaardianas direta e indiretamente em muitos dos mais notáveis diretores cinematográficos, como Lars Von Trier, Kurosawa, André Resnais, Bergman, Tarkovski, Rossellini, Trauffaut, Wim Wenders e Godard. Em razão dos limites do artigo, serão analisados dois filmes, *Ondas do destino*, de Lars Von Trier, e *Gertrud*, de Dreyer, sob o foco kierkegaardiano, com o objetivo de demonstrar que o cinema, muito mais do que entretenimento, é lugar privilegiado do pensamento, da reflexão e, conseqüentemente, do fazer filosofia, conforme indica indiretamente Heidegger (1991, p. 85-87) na obra *O princípio de razão*: "[...] a vista (*sicht*) não está à altura da penetração do olhar (*Einblick*). O pensamento de apreender com o olhar aquilo que se ouve... o pensamento é uma apreensão-pelo-ouvido que apreende pelo olhar. Dito de outro modo: pensar é escutar e ver".

Se é sensata a tese de Karl Marx de que a raiz de toda a arte é o homem, é pertinente afirmar que toda a produção kierkegaardiana tem o homem como foco central. O homem e as possibilidades de existir como único ou como cópia no interior dos estádios da existência; o homem e a árdua tarefa de construir a si mesmo no convívio nem sempre fácil com as exigências da ética e com a imensa responsabilidade de concretizar-se a si mesmo, o que coloca o indivíduo singular em relação direta com variáveis como a angústia, a nostalgia, o desespero, a finitude, o desencanto, a inautenticidade, o tédio; mas também com o esforço, a abnegação, a decisão, a luta e a aspiração contínua em concretizar a tarefa que lhe fora confiada, a saber, a transformação da vida em existência a partir da decisão do próprio existente, como é possível constatar em *Post-scriptum conclusivo não científico*, no *Enten-eller*, nos *Estádios do caminho diante da vida*, no *Conceito de angústia*, na *Doença para a morte*, mas também nos filmes *O sacrifício*, *Nostalgia*, de Tarkovski; *Asas do desejo*, *Tão longe, tão perto*, *Até o fim do mundo* e *Movimento em falso*, de Wim Wenders.

A filosofia da existência iniciada por Kierkegaard dilacera o homem e, como Nietzsche, o expõe a contingências que denunciam os limites e as falsas pretensões das filosofias de sistemas que pretendem abarcar a totalidade mediante definições conceituais, não conseguindo explicar coerentemente o movimento que é o eixo norteador da filosofia da existência e do cinema, isto é, o deixar de ser para tornar-se que não acontece no interior de uma tríade dialética em que opera a necessidade lógica, mas num lance de ousadia e coragem, condensados na vontade que em última instân-

cia concretiza ou não a liberdade do agente. O pensador nórdico é enfático quando afirma que um sistema lógico é possível, mas não é possível um sistema da existência.

A filosofia da existência é uma filosofia engajada. Como questionou Paul Ricoeur ao se perguntar se era possível fazer filosofia depois de Kierkegaard. Nos moldes da filosofia padrão, a resposta é negativa, não é possível fazer filosofia, pois ela foi transformada em hermetismo e erudição. Para ser filosofia, ela precisa envolver-se incondicionalmente nos dramas da existência. Kierkegaard antes de Sartre desenvolveu uma nova possibilidade de filosofar. Segundo o pensador dinamarquês:

[...] apenas se tem presente que filosofar não significa tecer discursos fantásticos a seres fantásticos, mas que se fala a existentes, isto significa afirmar que não é fantasticamente *in abstracto* que se decidirá se a aspiração contínua é qualquer coisa de inferioridade a conclusividade sistemática (KIERKEGAARD, 1993, p. 323).

Sartre (1974, p. 11-12), retomando Kierkegaard, explica que a filosofia não pode ser uma autor-reflexão abstrata e uma contemplação desinteressada, mas um envolvimento total no drama do tornar-se singular, por isso, repetidamente sentencia:

Hoje em dia, penso que a filosofia é dramática pela própria natureza. Foi-se a época de contemplação da imobilidade das substâncias que são o que são, ou da revelação das leis subjacentes a uma sucessão de fenômenos. A filosofia preocupa-se com *o homem* – que é ao mesmo tempo um agente e um ator, que cria e representa seu drama enquanto vive as contradições de sua situação, até que se fragmente sua individualidade, ou seus conflitos se resolvam. Uma peça de teatro (seja ela épica, como as de Brecht, ou dramática) é, atualmente, o veículo mais apropriado para mostrar *o homem* em ação – isto é, *o homem ponto final*. É com esse homem que a filosofia deve, de sua perspectiva própria, preocupar-se. Eis por que o teatro é filosófico e a filosofia, dramática.

Foi Sartre, notável discípulo de Kierkegaard, quem despertou para o desejo e a curiosidade em relacionar teatro e filosofia e, depois, o estudo mais sistemático na tentativa de relacionar filosofia e cinema. E essa tentativa ganhou força com a leitura do filme que lembra muito a intencionalidade kierkegaardiana em colocar o leitor em contato direto com a obra, ausentando propositalmente o autor da cena para que o leitor possa, utilizando o texto como espelho, examinar a si mesmo. No texto *Para o exame de si mesmo*, Kierkegaard (1993, p. 909) pergunta: que coisa se requer para olhar-se com verdadeira benção no espelho da palavra? Ele responde: "requer-se, sobretudo, que tu não olhes o espelho, não esteja a mirar o espelho, mas que veja a si mesmo no espelho". Não teria o cinema a mesma estratégia de fazer o telespectador entrar em si mesmo a partir das emoções, sensações, inquietações, provocadas pelo filme?

A filosofia ocidental em seu molde padrão foi concebida de Parmênides até Hegel como identificação do pensamento e do ser. Ser é pensar e pensar é ser. No interior desse círculo, não havia condições para que a filosofia se abrisse a outros horizontes que extrapolassem o âmbito da razão, pois era essa, em última instância, que legitimava o fundamento do ser e da realidade. Era a razão que definia a essência do ser ou pelo menos era o crivo para a definição. O que não se levava em consideração era justamente o movimento que os filósofos concebiam como condição do acontecer e da efetivação do ser e que era concebido como um pressuposto a unir realidades diversas e não o efetivo do ser em si; dessa forma, a probabilidade do ser não coincidia necessariamente com a realidade efetiva, por isso, o que os filósofos afirmavam como real, no fundo, era apenas uma possibilidade ou uma hipótese reunida em uma definição conceitual do ser ideal, mas não a essência efetiva do ser real, do existente no interior da existência.

Seguramente, Kierkegaard foi um dos filósofos que mais questionaram a pretensão da razão em conhecer os fundamentos últimos do ser e da realidade. Ele admitia que "as esferas que propriamente são de alcance do pensamento puro são o elemento lógico, a natureza e a história. Neste horizonte domina a necessidade, e, portanto, tem validade a mediação" (KIERKEGAARD, 2001, p. 42). Mas é um contrassenso pretender atingir o indizível, como postulou Wittgenstein ao estabelecer os limites da linguagem entre o que pode ser dito e o que apenas pode ser mostrado; na primeira situação, prevalece o domínio da matéria; no segundo, o da ética, da estética e do místico.

A uma visão objetiva e pretensamente neutra, Kierkegaard propôs uma visão subjetiva e apaixonada, pois é preciso paixão para penetrar até a medula os paradoxos que o ser humano encontra ao longo de sua jornada existencial. Defendia que a razão tem legitimidade no que diz respeito ao mundo físico e material, mas ela não tem condições de definir o que extrapola o universo material, porque, para tanto, ela precisaria ser onisciente. Na obra *Post-scriptum conclusivo não científico às migalhas filosóficas* (1846), estabelece que a razão só pode atingir a essência como paradoxo, ou seja, como limite, como salto. Tese que é retomada por Heidegger em *Der Satz vom Grund* (1957) – *O princípio de razão* – quando afirma que a filosofia, para continuar a ter legitimidade, precisa superar o círculo que a mantinha prisioneira de um modo de pensar e conceber o ser. Ao analisar nas 13 seções que compõem a obra, o fundamento e o sem-fundo, retoma a provocação kierkegardiana do salto como limite do pensar. É por isso que a filosofia proposta por Kierkegaard assume uma dimensão radical na óptica de Merleau-Ponty (2006, p. 98) ao afirmar:

Uma filosofia torna-se transcendental, quer dizer, radical, não se instalando na consciência absoluta sem mencionar os passos que conduzem a ela, mas considerando-se a si mesma como um problema, não postulando a explicação total do saber, mas reconhecendo esta *pretensão* da razão como o problema filosófico fundamental.

Ao colocar a razão como problema e como incapaz de chegar à essência do ser e da realidade, Kierkegaard e Heidegger estabelecem as bases para uma aproximação entre filosofia e cinema, pois,

se o conceito é impotente para demonstrar o estar-sendo do movimento, do ser e da dinamicidade da realidade, o cinema, por meio da imagem como símbolo, capta muito bem esse processo por meio da inteligibilidade do olhar. A distância que a filosofia manteve em relação ao cinema não se prende justamente porque o cinema parte fundamentalmente do olhar para captar a emoção, as contradições, as diferenças, as cores, o movimento, o indizível, o corpo, enquanto a filosofia manteve-se na definição conceitual sem relacionar-se com essas dimensões? A pretensa diferença entre mundo sensível e inteligível não está presente na desvalorização do cinema em relação à filosofia? Mas o que dizer da tese aristotélica presente na abertura da *Metafísica* quando afirma "a vista é o que nos faz adquirir mais conhecimentos, nos faz descobrir mais diferenças"? Por que o olhar foi banido do cenário filosófico durante tanto tempo? Adauto Novaes (1988, p. 11) fornece uma pista valorosa:

[...] o esquecimento dos sentidos funda, pois, um método e um saber: da paixão da diferença à indiferença pelas paixões há um longo percurso, que jamais pode ser abarcado inteiramente. Estabelece-se assim, "de uma vez por todas", um princípio: pensar é pôr-se à distância. Entre a ordem empírica e a reflexão há um abismo de recusa.

Kierkegaard propõe por meio dos pseudônimos e da dialética da comunicação direta e indireta a superação do abismo entre os sentidos e a razão e permite uma compreensão da imagem a partir das categorias da repetição e da reduplicação. Reduplicar é a categoria-chave da ética-segunda, pois significa a coerência entre o pensar e o fazer, mas também é a aplicação do olhar sobre o ver; dito de outra forma, o olhar é a ruminação do ver, o olhar do existente é uma experiência alongada no tempo e no espaço, personifica a eternidade no presente, o ver é algo imediato e sem consistência para com o que é profundo e decisivo; o olhar é a contemplação do sentido, é em seu interior que se constroem a aposta e o salto, o ver é transitório e incapaz de proporcionar conteúdo para o que é decisivo na existência.

Seria possível compreender a imagem cinematográfica no interior da reduplicação kierkegaardiana? Seria sensato afirmar a possibilidade de o pensamento kierkegaardiano recuperar a importância da imagem no cenário filosófico, e no interior da imagem-diálogo entre leitor e obra constituir e construir um sentido a partir do referencial do próprio leitor? A primeira condição que permite aproximar imagem e reduplicação em Kierkegaard encontra eco no próprio filósofo, pois ele repetidamente afirma que escreve para o indivíduo singular e o cinema atinge diretamente o indivíduo em sua singularidade por meio do envolvimento de todos os sentidos em uma determinada situação, a emoção de uma cena não atinge a todos presentes na sessão cinematográfica da mesma maneira e na mesma intensidade.

É o leitor quem dá vida ao pseudônimo, é o leitor quem dá vida à obra, do contrário é apenas um livro morto numa estante. Os pseudônimos oferecem a si mesmos como imagens. É leitor quem constrói, molda a imagem conforme sua visão de mundo formulada nos estádios da existência. A

proposta é recuperar os sentidos; de outra forma, é introduzir a razão no interior da existência, proporcionando ao homem inteiro a tarefa de pensar e não o reduzindo à hidrocefalia e à esterilização da razão instrumental. Pensa-se também, parafraseando Miguel de Unamuno, com o tutano dos ossos, com as entranhas, com a vida.

Recuperar os sentidos é valorizar o olhar. Marilena Chauí (1988, p. 60), no artigo "Janela da alma, espelho do mundo", interroga: "[...] o que a filosofia da visão ensina à Filosofia?". Kierkegaard, Machado de Assis, Fernando Pessoa, Foucault, Merleau-Ponty, Husserl, entre outros, são pensadores que valorizam o olhar, capaz de proporcionar a identidade do sair e do entrar em si, como a própria definição do espírito capaz de dialeticamente relacionar em primeiro plano o olhar e a imagem. Com a imagem em movimento, é possível outro âmbito de resposta para a pergunta capital da filosofia, a saber: Por que existe alguma coisa em vez do nada?

Mas se algo existe, deve ter um fundamento, dessa forma, se *nihil est sine ratione*, nada é sem razão, sem fundamento, quais são as condições que legitimam o fundamento? Por que o fundamento precisa ter o aval da razão para ter validade? Por que somente as asserções fundantes são compreensíveis e racionais? A poesia, o cinema, a literatura, a arte, o teatro não seriam capazes de fornecer as bases para o fundamento do ser? A verdade que a literatura oferece seria menos verdadeira que a construída por um método de investigação filosófica? O que o conceito oferece de mais seguro do que a imagem na construção do fundamento? Seriam filosofia e cinema inconciliáveis? Seria o cinema para os filósofos apenas entretenimento?

Gilles Deleuze (1992a, p. 75), na entrevista a Gilbert Cabasso e Fabrice Revault para o *Cahier du Cinéma*, em comemoração ao centenário do cinema, no número 334, afirma que os filósofos se ocuparam pouco do cinema porque "eles estão demasiados ocupados em realizar por si só uma tarefa análoga à do cinema; eles querem por o movimento no pensamento, como o cinema o põe na imagem". Essa crítica também é desenvolvida abundantemente por Kierkegaard, quando desenvolve no *Post-scriptum conclusivo*, no *Conceito de angústia* e nas *Migalhas filosóficas* a crítica a Hegel, aos neo-hegelianos e aos professores de Filosofia quando pretendem demonstrar conceitualmente o movimento, pois o movimento é uma transcendência que não tem lugar na lógica. Na lógica, nenhum movimento poderá devir porque, em lógica, tudo que é lógico, simplesmente "é", ou seja,

[...] todo movimento (se, por um instante, quisermos servir-nos desta palavra) será um movimento imanente, vale dizer: não será movimento – e disso nos convencemos facilmente se retivermos que o conceito de movimento é, em si mesmo, uma transcendência que não tem lugar na lógica (KIERKEGAARD, 1980, IV C 96).

A importância de Kierkegaard para o cinema contemporâneo precisa ser mais bem investigada. Os temas presentes na obra do pensador dinamarquês são abundantemente utilizados pelos diretores mais renomados das últimas décadas; os estádios da existência estético, ético e religioso, os

conflitos existenciais, a carga dramática dos respectivos atores dos estádios e os respectivos sujeitos servem de inspiração para grandes roteiros como *O sétimo selo*, *Persona*, *A trilogia do silêncio*, *O quarto verde*, *Ondas do destino*, *A festa de Babete*, *O sacrifício*, *Nostalgia*, *Asas do desejo*, *Ordet*, *Gertrud* e *Uns e outros*. Os pseudônimos kierkegaardianos são personagens que descrevem as possibilidades da condição humana em toda a sua condição e contradição, e estão presentes nos mais extraordinários filmes de Bergman, Tarkovski, Lars Von Trier e André Resnais, Godard. Os rostos, as vozes, o ser em situação, a angústia, o desespero, o vazio, a ironia, a tensão, a batalha, a inquietação, a aposta, a melancolia, o paradoxo, Deus, o tempo, o silêncio como linguagem e transcendência, a comunicação indireta como método terapêutico e pedagógico, a verdade existencial e subjetiva, o amor como resignação e doação infinita, são temas eminentemente kierkegaardianos, são temas presentes em muito dos filmes dos diretores citados.

Gilles Deleuze (1988), na obra *Diferença e repetição*, ao relacionar Kierkegaard e Nietzsche com o teatro, de certa forma, também os relaciona com o cinema. A maneira nova como Deleuze afirma que os filósofos constroem uma nova filosofia retira a atividade filosófica da aridez conceitual e a introduz na dinamicidade do movimento, do diálogo íntimo entre a tela e o leitor-telespectador, fazendo da imagem um espelho que fornece matéria-prima para a atividade reflexiva e existencial. Nesse sentido, Deleuze (1988, p. 32) afirma:

[...] é neste sentido que alguma coisa de completamente novo começa com Kierkegaard e Nietzsche. Eles já não refletem sobre o teatro a maneira hegeliana. Nem mesmo fazem um teatro filosófico. Eles inventam, na filosofia, um incrível equivalente do teatro, fundando, desta maneira, este teatro do futuro e, ao mesmo tempo, uma nova filosofia.

Com eles, começa um novo movimento, capaz de “comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos diretos, de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito” (DELEUZE, 1988, p. 32).

Da leitura dessa obra, é possível colocar como suspeita a pergunta: seria Kierkegaard um autor cinematográfico? A pergunta só tem nexos se for colocada no interior do contexto da ironia kierkegaardiana, por dois fatores básicos: primeiro, Kierkegaard é anterior à invenção do cinema pelos irmãos Lumière, nesse sentido ele não é um autor-diretor cinematográfico, pois está limitado pela questão temporal. Desse contexto surge a questão: é pertinente considerá-lo autor cinematográfico antes da criação do cinema propriamente dito? Qual é a questão que está dentro da questão se Kierkegaard seria um autor cinematográfico? Parece que, aqui, é permitido, como chave de leitura, entender a filosofia como provoca-ção, como superação da rigidez e da precisão conceitual tão defendida na academia brasileira, tão centrada nos discursos acadêmicos que perde o essencial da própria atividade, que é brincar, que é ter prazer na busca do sentido.

A segunda condição para entender Kierkegaard como autor cinematográfico é entender o cinema na perspectiva de comunicação indireta¹, isto é, como ocasião para que o leitor do filme possa ler nas linhas e entrelinhas do plano, do ângulo, da cor, do movimento, do som, das variações do tempo, o que está explícito e o que propositadamente está escondido, possibilitando ao leitor-tespectador o exercício mental para descobrir o sentido quando é possível por meio da razão e o que está oculto, mas que só se deixa apreender – quando muito – na apreensão do olhar, e olhar é trilhar um caminho que direta ou indiretamente conduz a um sentido interior e à interiorização do sentido. Novamente é preciso assumir o risco e a contradição: o cinema não é representação da realidade, é a condição para a transformação da realidade; se não se apresenta como linguagem, assume a si mesmo como comunicação e como comunicação também coloca um limite à linguagem, são possíveis outros modos, outras formas e, talvez, mais consistentes e convincentes que a linguagem: a própria comunicação.

Depois dessa digressão direta para atender a possíveis espíritos objetivos e prisioneiros da rigidez da precisão conceitual, é preciso salientar que toda a produção de Kierkegaard foi uma árdua tentativa de superar a estratificação conceitual, não que o conceito não seja importante em Kierkegaard, mas é insuficiente para descrever o movimento, o concretizar da possibilidade, e esse limite é superado na imagem-tempo do cinema, pelo menos, entendendo o cinema como comunicação indireta, como engano maiêutico, uma vez que a arte da comunicação indireta consiste essencialmente em enganar para que o leitor possa encontrar seus próprios passos, construir sua própria imagem, parir a si mesmo.

No interior desse contexto, a resposta é positiva. Kierkegaard é um autor-diretor cinematográfico; porém, também é negativa. Ele não é, porque a arte afasta o homem do encontro consigo mesmo, a arte é perigosa; ele não é porque não estudou cinema, não fez especialização em roteiro, direção, figurino, efeitos especiais etc. Neste artigo, limito-me a desenvolver apenas a resposta, no sentido afirmativo. No primeiro sentido, ele é um autor cinematográfico, um grande roteirista, como atestam os seus filhos cinematográficos Dreyer, Bergman, Lars Von Trier, Win Wenders, Tarkovski, André Resnais, Kurosawa, Fellini, Trauffaut, Bresson e Godard².

A temática desses diretores é, coincidentemente ou não, a mesma que Kierkegaard desenvolve a partir do drama, do *páthos*, da energia, da negação, do extrarracional dos personagens criados pelos pseudônimos. Eles utilizam a tática kierkegardiana como temática de não falar sobre a escolha, ou sobre a liberdade, mas mostrar situações concretas em que o existente escolhe ou não. É uma novidade na filosofia, inaugurada, segundo Deleuze, por Pascal, e aprofundada por Kierkegaard. Segundo o filósofo francês na obra *A imagem-tempo*:

1 – O próprio Kierkegaard (s. d.) considera a necessidade de uma tática completamente nova para retirar o indivíduo do anonimato, da superficialidade e da multidão. Essa tática seria a comunicação indireta e que deveria começar por trabalhar como autor estético para ensinar ao homem o que efetivamente é ser um homem individual.

2 – A expressão dos citados diretores como filhos de Kierkegaard é de autoria de A. M. Pierdominici (2003).

A escolha não recai mais sobre este ou aquele termo, mas sobre o modo de existência daquele que escolhe. Já era esse o sentido de aposta de Pascal: o problema não estava em escolher entre a existência ou não-existência de Deus, mas entre o modo de existência daquele que crê em Deus e o modo de existência daquele que não crê nele. [...] E Kierkegaard tirará daí todas as conseqüências: a escolha, repousando entre escolha e a não-escolha (e todas as suas variantes), nos remete a uma relação absoluta com o de fora, para além da consciência psicológica íntima, mas também para além do mundo exterior relativo, e é a única capaz de nos restituir tanto o mundo quanto o eu (DELEUZE, 2007, p. 213-124).

A liberdade deixa de ser um conceito de liberdade e converte-se em uma liberdade-agida, em movimento. Os pseudônimos representam possíveis modos de existência, e cada estádio da existência oferece a ocasião para que a imagem se dê aos olhos do telespectador, levando-o a superar a aparente passividade, forçando-o a confrontar-se com a ocasião em situação existencial.

Neste ensaio, apresento um esboço da relação cinema e filosofia, filosofia e cinema, comentando cenas dos filmes *Gertrud*, de Dreyer, e *Ondas do destino*, de Lars Von Trier, que considero a versão feminina e existencial de Abraão do *Temor e tremor* kierkegaardiano. Até que ponto o ser humano é capaz de sacrificar por amor? Essa é a temática de Bess, personagem central de *Ondas do destino*, e também o tema central das *Obras do amor* de Kierkegaard. O filme é "escrito" em capítulos, temática frequente em Lars Von Trier, como no mais conhecido filme do público brasileiro, intitulado *Dogville*. O cinema se apresenta como um livro que deve ser lido, mais do que visto.

Os temas centrais de Kierkegaard estão presentes no filme *Ondas do destino*. A luta entre o temporal e o eterno (Jan e Deus), a prova (prostituir-se para manter o amado vivo), a luta (tensão entre afirmar ou negar o amor), o sacrifício (aceitar o pedido como prova de amor de Jan, violando a si mesma), a dúvida e a angústia (distância do amado, solidão, desespero com a sua paralisia), a fé (Bess acredita que o seu sacrifício salvará Jan), a responsabilidade para com o outro, tese assumida por Bess em primeira pessoa diante do inquérito realizado pelos pastores da aldeia, e, por último, o sacrifício. O primeiro capítulo, intitulado "Bess se casa", trata do matrimônio com Jan, que a ama incondicionalmente. Mas é Bess que aceita a responsabilidade de reduplicar as exigências do matrimônio. Lars Von Trier duplica o amor na figura de Bess McNeill e coloca uma questão difícil de ser respondida: pode uma mulher (ou um homem) amar incondicionalmente a Deus e a outro homem ou a outra mulher simultaneamente? Existe maior dádiva à pessoa humana que não seja o amor? Existe uma intencionalidade no filme que é preciso registrar: Bess ama com o corpo, fala com Deus com o corpo. É o corpo então o lugar privilegiado do sublime, quer na entrega a Deus, quer na entrega ao homem que ama. A cena da entrega da primeira relação sexual demonstra a força da entrega, da comunhão que acontece não mediante prédicas, mas na doação e no testemunho. Após a consumação da entrega ao amado, Bess ajoelhada junto a um dos bancos do templo, no diálogo com Deus agradece: "Agradeço a maior dádiva de todas: a do amor".

O segundo capítulo, intitulado "A vida com Jan", é o capítulo da festa e da alegria do casal. São felizes. O terceiro, "A vida sozinha", demonstra a dificuldade da palavra convencional, da distância física, já que Jan trabalha numa plataforma petrolífera e permanece ausente muitos dias. Bess tem dificuldade em viver sozinha, mas "é preciso viver sozinha mesmo quando ele não está, pois nem ele e nem tu estão mortos", afirma a cunhada e amiga Dodo, esposa viúva do irmão de Bess, Sam. Dodo também é a reduplicação da doação e do sacrifício, sacrifica-se a si mesma pela fragilidade e felicidade de Bess. Mais uma vez, o amor exige incondicionalidade na doação. Se não é possível viver sem o outro, imagine existir, uma vez que a existência é intrinsecamente existir-com, não é possível a existência fora da relação que se concretiza com o Tu da relação, Bess-Jan, Dodo-Bess, Jan-Bess.

Em um dos diálogos com Deus, Bess pede que Jan retorne a casa. Deus responde que faltam apenas dez dias e que ele é importante na estação petrolífera. Ela diz que isso não importa e que o quer imediatamente. Deus questiona se é isso mesmo que ela quer, a resposta é afirmativa e então Jan estará de volta, conforme a vontade de Bess. O acidente acontece e o desejo de Bess é realizado. Esse é o cenário para o quarto capítulo, denominado "A doença de Jan". Esse capítulo é chave para entender a problemática de Bess. Jan sofre um grave acidente que o deixa completamente paralisado, menos a cabeça. Há uma cena dos médicos dando a notícia a Bess que é atualíssima no universo da bioética, do direito e da própria ética. Os médicos dizem: "Não há necessidade de preservar a vida a qualquer preço, se a vida não vale a pena de ser vivida, é preferível morrer. Jan permanecerá para sempre paralisado". Ela responde: "Mas ele viverá". No interior da cena, são legíveis questões cruciais da ética e bioética, como qual é o limite da dignidade humana? Existe um limite? Qual é o preço da vida humana? Quem determina o valor da vida humana? E a vida humana pode ser avaliada em termos de preço? Trata-se de vida ou mercadoria?

Jan para continuar vivo faz uma proposta em nome do amor que os mantém, em nome do prazer que tiveram. Ele expressa: "Já quase não me lembro de como é fazer amor, e, se esqueço disso, morrerei". Continuando, ele sentencia impondo a Bess: "Quero que procures um homem com quem faça amor, e depois venhas contar como foi. Será como se tu e eu voltássemos a estar juntos. Isso há de manter-me vivo". Bess responde: "Não sou capaz"; Jan exclama: "Não por ti, mas por mim, porque não quero morrer. Tenho medo". Eis concretamente o que Deleuze afirma acerca de Kierkegaard, ele não constrói uma teoria sobre a liberdade em suas variáveis de escolha e decisão, o pensador nórdico mostra concretamente em cena as possibilidades da escolha e da decisão a partir de Bess. E Bess escolhe, decide, opta.

Esse é o contexto para o quinto capítulo do filme, "A dúvida de Bess". Ela entra em crise, tornar a prostituição um ato santo, para manter o amado vivo... Prostituir-se com outros homens desconhecidos e contar suas experiências, tornando-se um conto, uma narrativa, como ela mesma diz: "Eu não faço amor com eles, faço com Jan e impeço que ele morra. Eu e Jan temos uma relação espiritual". Bess aceita a proposta, o livro da vida torna-se mentira, farsa, ela só ama Jan, os que a possuem, possuem apenas o corpo (tal como Grace de Dogvill, onde todos os homens do vilarejo dei-

taram-se com ela). O que Lars propõe é uma reduplicação inversa à que desenvolve Kierkegaard. Não reduplicar o pensar e o fazer, o ser e o agir, pois ela ama Jan, quer ser só sua; ela nega a si mesma, para afirmar o amor do outro. O templo de Bess, que é seu próprio corpo e lugar da comunicação com Deus e com Jan, foi corrompido, e o filme demonstra a morte da existência e a continuação da vida em Bess, na trajetória do sorriso do personagem que de luminoso, cândido se torna a máscara da própria dor, a decomposição do personagem na anulação de si mesma não é possível descrever com palavras, dessa forma, é possível ler mais uma vez a insuficiência do dizer – como postula Wittgenstein – em situações limites.

No sexto capítulo, intitulado "A fé de Bess", ela resolve crer. Não mais fala com Deus, mas por meio do santo meretrício acredita na melhora de Jan, do contrário, o sacrifício seria em vão. E antes da morte, ela consegue novamente falar com Deus. Então, o filme abre-se para questões fundamentais do cristianismo: o perdão, a gratuidade, o sacrifício. Bess vive as *Obras do amor*. O *páthos* do amor é agir. A edificação do amor é na prática. Bess não se doa pela salvação do mundo, não se transforma em heroína de uma nação, não, a insignificância do seu ato a partir da sua consciência é grande. Jan vive. Bess morre. Eis aí o tema central das *Obras do amor* em imagem e movimento, em hiatos de silêncio, em perguntas sem respostas.

No filme *Gertrud*, de Dreyer, há uma situação-cena que demonstra bem o dilema da escolha existencial. O poeta Lidmann e Kanning, amante e esposo de Gertrud. Os dois se descobrem traídos por Gertrud, então Lidmann afirma: "Quem venceu não tem nenhum valor, o que perdeu, perdeu tudo, assim é sempre, é necessário sempre escolher". Ela responde a Lidmann:

[...] mas você se tornou importante e essa grandeza pesa como uma pedra sobre mim. Eu desejo o sangue vermelho e quente do coração e, sou indiferente à fama. Ele agoniado responde: "Não tem fama, não tem grandeza, Gertrud. A noite é grande e o espaço é grande e... infinito. Mas a terra é pequena, o mundo dos homens é pequeno. A única coisa que recordo é o meu amor por você. Você me ensinou que o amor é tudo. Não se deve viver sozinho. E eu vivi sozinho por muito tempo. E não se deve viver com muitos... mas numa relação a dois" (DREYER, 1967, p. 324).

Gertrud abandona os dois para ir viver com um jovem musicista. Paradoxal que ela tão senhora de si em relação à fama, à segurança do matrimônio, entregue-se e perca a si mesma nos braços do jovem. Depois do desencanto com o jovem, ela finalmente declara a impossibilidade de amar Lindman.

Gertrud: não existe felicidade no amor. Deve acreditar em mim que amei mais do que você. Porque sou mulher. O amor é sofrimento. O amor é infelicidade. Existe um espaço vazio no teu coração. Mas eu não posso lhe ajudar. Lindman: Tarde demais. É inútil. Essa frase pode ser a epígrafe da minha vida: inutilmente. Tarde demais. Não me peça nada (DREYER, 1967, p. 324).

No filme, é possível ler os trechos dos personagens que compõem o universo do estúdio estético kierkegaardiano, como o amor-desejo, amor-paixão, amor-engano, a busca incessante do amor. Seria então Gertrud o feminino de Don Juan? A sedução das mil e três donzelas não foi um desejo infinito de concretizar o amor? Seria Gertrud a Antígona moderna? Seria a Margarida de *Enten-eller* que anula a si mesma para inebriar-se em Fausto? A cena-diálogo com o amigo-escritor Nygren e a protagonista no crepuscular da sua vida permite essa comparação.

Nygren: você se recorda das tuas palavras: não existe nada na vida do que o amor... nada mais. Não sei se depois de tudo, você mudou de idéia.

Gertrud: Não, eu não mudei. Continuo a pensar da mesma forma. Não existe nada na vida além da juventude e amor, ternura infinita e alegria silenciosa. Axel, quanto estiver debaixo da tumba e, então, olharei para a vida que vivi, direi a mim mesma: muito sofri, e muito erreí, mas, estou segura que amei (DREYER, 1967, p. 333).

As cenas evocam o olhar perdido ou fundido no horizonte e no desconhecido de si mesmo. Os personagens se oferecem como texto, como leitura. Não há entretenimento, há provocação. Não há efeito especial, há espaço e silêncio. É lento, penoso, invade a mente do leitor do filme. Constrói e desconstrói. Como bem analisou Deleuze (1959, p. 122)

[...] o primeiro plano do rosto, do olhar (em Dreyer e Bergman) é um primeiro plano da entidade. Bergman é o autor que mais insistiu na relação cinema, o rosto e o primeiro plano. O nosso trabalho começa com o rosto humano. A possibilidade de aproximar do rosto humano é a primeira originalidade e a qualidade distintiva do cinema.

É nessa perspectiva que o cinema é muito mais do que técnica (dispositivo tecnológico), muito mais do que arte (o cinema visto como forma expressiva), tornando-se ele mesmo um dispositivo conceitual que não se oferece como meio para o pensamento, mas converte a si mesmo em imagem-pensamento. É possível, então, entender a afirmação de Gilles Deleuze quando escreve em *Textes et entretiens* que "o cinema possui apenas um personagem: o pensamento". O pensamento-imagem de Deleuze seria aplicado à produção kierkegaardiana? A intenção de Kierkegaard não é exatamente demonstrar que sua época pensa demais, mas é amorfa no que diz respeito à tarefa de edificar-se, de concretizar-se? Como analisar a conjunção "e" do título da comunicação se Kierkegaard demonstrava muita preocupação em relação à arte, considerando-a muito perigosa, uma vez que na arte facilmente se coloca uma distância enorme entre o eu e a tarefa de reduplicar-se na verdade.

O que significa dizer que o cinema faz pensar? Que tipo de pensamento produz o cinema que o eleva à categoria de pensamento filosófico? Mas que tipo de pensamento é esse produzido pela

imagem, ou de outra, maneira, como a imagem oferece a si mesma como conteúdo ao pensamento, para que, no ato de pensar a si mesmo, ou seja, na dobra sobre si mesmo, sintetize a imagem e o conceito em algo que não é mais estanque, definitivo, mas movimento, acontecimento? A imagem é capaz de concretizar as contradições e o conteúdo do real? A imagem é capaz de se oferecer ao "leitor" para que o próprio leitor (nunca espectador) possa decifrar os espelhos, decifrando a si mesmo? Será que o cinema não realiza o que Deleuze, apropriando-se de Kierkegaard e Nietzsche, chama de repetição? Será que o conceito filosófico não reduplica a si mesmo na imagem? Mas que tipo de imagem é essa? Será a imagem-sombra-máscara? Ou a imagem como representação do mundo dos sentidos em Platão e Leibniz? A imagem-movimento? Imagem-tempo? Seria a imagem-cristal? Será a imagem-caneta? Será a imagem-existência? Será a imagem-som?

Para Deleuze, a imagem é muito mais do que uma ferramenta que possibilita o "leitor" a pensar sobre o conteúdo da imagem. Ela em si mesma é uma forma de pensamento, como expressa na entrevista sobre *Imagem e movimento*.

A imagem mantém novas relações com seus próprios elementos ópticos e sonoros: dir-se-ia que a vidência faz dela algo "legível", mais ainda que visível. Torna-se possível toda uma pedagogia da imagem à maneira de Godard. Enfim, a imagem torna-se pensamento, capaz de apreender os mecanismos do pensamento, ao mesmo tempo em que a câmera assume diversas funções que equivalem verdadeiramente a funções proposicionais (DELEUZE, 1992a, p. 70).

Como, porém, entender filosoficamente a importância da imagem no interior da própria filosofia, vindo de um bacharelado e licenciatura em Filosofia em que reinava a formação na linha da lógica, da hermenêutica, da filosofia política? Como entender o cinema como linguagem analógica ou de modulação? Como entender o cinema como pedagogia para o ensino de filosofia? Era um contrasenso. O próprio Deleuze (1992a, p. 63), na entrevista a Pascal Bonitzer para o *Cahier du Cinéma*, explicita essa lacuna: "[...] tenho a impressão de que as concepções filosóficas modernas da imaginação não levam em conta o cinema: ou elas crêem no movimento, mas suprimem a imagem, ou elas mantêm a imagem, mas suprimem dela o movimento". O que se evidencia é que o cinema coloca em situação difícil um dos pontos cardeais da filosofia: pensar o movimento como movimento, isso que de Aristóteles a Hegel não foi possível, pois o movimento na filosofia sempre foi pensado como agido ou como potência, mas nunca como o movimento em si. É nessa perspectiva que ironicamente Deleuze questiona que não é necessário perguntar que coisa é o cinema, mas que coisa é a filosofia? Ao interrogar o cinema, a filosofia interroga a si mesma, interroga o concretizar da existência nos diversos momentos que a constitui.

Talvez por isso pensadores como Nietzsche, Kafka, Kierkegaard, Camus, Sartre, Dostoiévski não sejam considerados, em muitos ambientes acadêmicos, filósofos de primeira grandeza. Para a filosofia sistemática, o que importa é o conceito da coisa, mesmo que não entendam nada e

não conheçam ou tenham qualquer relação com a coisa em si. A concepção da imagem ainda é prisioneira da definição de Platão como cópia, como algo secundário e, por isso, não merece atenção filosófica. Essa crítica aos filósofos do ser como ser, dos conceitos puros, herdeiros da ontologia e metafísica foi muito bem realizada por Merleau-Ponty (2004, p. 18): "[...] a palavra imagem tem uma má fama porque se crê desconsideravelmente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa e que a imagem mental fosse um desenho desse gênero em nosso ser privado".

Por isso mesmo, é notável o trabalho de Deleuze em quebrar os conceitos estratificados em enunciados lógico-metafísicos, mas incapazes de traduzir o movimento, a vida, a existência que é sempre dinâmica, conflituosa, singular. Na obra *L'immagine-movimento*, ele retoma Kierkegaard quase literalmente:

Durante a segunda metade do século XIX, a filosofia se esforça não somente para renovar o seu conteúdo, mas, sobretudo, para conquistar novas formas de expressão. [...] Isto é evidente em Kierkegaard [...], um dos meios que lhe é próprio está o de introduzir na sua meditação qualquer coisa que o leitor identifica formalmente com alguma dificuldade: trata-se de um exemplo, de um fragmento de diário íntimo, ou de um relato, de uma anedota, um melodrama [...] em cada um desses casos se trata "já" de uma espécie encenação, uma verdadeira e própria sinopse que aparece pela primeira vez na filosofia e teologia (DELEUZE, 1989, p. 140).

Kierkegaard estabelece uma nova modalidade de fazer filosofia: a relação com a poesia, a literatura, a música, o teatro e o cinema. O espaço do "qualquer coisa" ou "introduzir formalmente alguma dificuldade" é parte do método kierkegaardiano, dependente do mestre Sócrates, ou seja, deixar espaço para que o leitor, ouvinte, possa, ele mesmo, chegar às respostas que dão sentido às suas proposições para que essas possam dar sentido à sua própria existência. Nesse sentido, a tarefa por excelência da filosofia é contribuir para a edificação do leitor, ouvinte, e a melhor forma de concretizar essa tarefa é ajudá-lo a pensar por si mesmo, ajudá-lo a pensar o pensamento, e tanto Kierkegaard quanto Deleuze sabiam do perigo que representa o pensar.

Na entrevista a Didier Eribon para o *Le Nouvel Observateur* de 23 de agosto de 1986, a propósito da sua relação com Foucault, Deleuze (1992a, p. 119) retoma a questão do pensamento como ato perigoso e, mais importante, do ponto de vista da relação do cinema com a filosofia, a imagem do pensamento. Para Foucault, "pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as 'visibilidades', e de que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados". Ora, no encontro entre a imagem e o enunciado, legitima-se essa nova maneira de fazer filosofia, e era disso que precisava para "traduzir" a filosofia para estudantes que não tinham contato com questões que norteiam a existência e o peso de existir em primeira pessoa.

Discípulo de Foucault, para quem a tarefa da filosofia consistia em “incomodar a besteira” ou se quiser a mediocridade dominante, e mais ainda, discípulo de Kierkegaard e Nietzsche³ que sabiam da importância da educação na construção da personalidade autêntica e ética, sentia como necessidade e, ao mesmo tempo, como dever do educador que me tornei e me torno a cada dia, levar à sala de aula questões que poderiam contribuir para que o próprio estudante encontrasse suas respostas. Não é demagogia, mas o método platônico de não oferecer respostas, mas agir como pro-voca-dor, sempre foi uma ferramenta muito utilizada no meu ofício de educador. Pensadores noturnos como Nietzsche, Sócrates, Sêneca, Platão, Agostinho, La Boétie, Rousseau, Kierkegaard, Sartre, Camus, Marx, Hannah Arendt faziam parte dos conteúdos que inutilmente “traduzia” em situações corriqueiras para que os alunos captassem o conteúdo, e mais do que isso, para que eles entrassem em crise, guiados pela proposta de Deleuze (1992b, p. 11) em relação à tarefa da filosofia: “[...] com a filosofia, os gregos submeteram o amigo a uma violência, que não está mais em relação com um outro, mas com uma Entidade, uma Objetividade, uma Essência”.

Que tipo de violência é essa proposta pelos gregos e valorizada por Deleuze? A filosofia desde os seus primórdios sempre foi violenta. Não é tarefa fácil a passagem da inocência à maturidade; nunca foi fácil assumir o compromisso em transformar a si mesmo na própria verdade; nunca foi tranquilo para nenhum autêntico pensador mergulhar nas contradições da condição humana, sem deparar ou conviver com a loucura, com a maldição, com a solidão, com o desprezo daqueles que se enquadram na igualdade do pensamento, do comportamento e dos códigos de conveniência legitimados pela pequena burguesia. A violência da filosofia dilacera. Por isso, são poucos os discípulos que ousam penetrar no âmago do pensar.

REFERÊNCIAS

CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAIS, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DELEUZE, G. Cinema I: l'image – mouvement. *Cahiers du cinéma*, oct. 1959.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *L'immagine-movimento*. Milano: Ubulibri, 1989.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992a.

3 – Kierkegaard (1980, Diário VIII A 616) constantemente retomava em seus escritos a relação da filosofia com a educação, chegando a afirmar: “Não! Educação, educação: é isto que o mundo tem necessidade. É este o tema contínuo dos meus escritos [...] e isto passa a ser, em nossos dias, a coisa mais supérflua do mundo”. Nietzsche (s. d.), na obra mais cinematográfica já escrita, afirmou: “[...] porque eu sou, originária e fundamentalmente, força que puxa, que atrai, que levanta, que eleva: um guia, um corretivo e educador...”, e ainda: “O! meus irmãos! Ao pregar-vos que deveis ser para mim criadores e educadores – semeadores do futuro...”.

- DELEUZE, G. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992b.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DREYER, C. T. *Cinque film*. Torino: Einaudi, 1967.
- HEIDEGGER, M. *Il principio di ragione*. Milano: Adelphi Edizioni, 1991.
- KIERKEGAARD, S. *Diario*. Brescia: Morcelliana, 1980.
- _____. *Opere*. Milano: Sansoni Editori, 1993.
- _____. *Ponto de vista explicativo de minha obra de escritor*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- _____. *Enten-eller*. Milano: Adelphi Edizioni, 2001.
- _____. *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*. Lisboa: Edições 70, [s. d.].
- LINS, D. *Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura, educação*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Hemus, [s. d.].
- NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PIERDOMINICI, A. M. Figli di Kierkegaard. *L'Arte dello Sguardo*, Quaderni di studi kierkegaardiani, Roma: Città Nuova, 2003.
- SARTRE, J. P. *The purposes of writing*. Londres: NLB, 1974.