

Estética do filme, estética da arte: a psicanálise da crítica do belo e do grotesco
Aesthetics of film, aesthetics of art: the psychoanalysis of the critique of the
beautiful and the grotesque

RESUMO

Objetivo: possibilitar uma reflexão sobre a percepção estética de Hegel associando o cinema à estética e à psicanálise. **Método:** método comparativo entre as premissas estéticas do filme de Wim Wenders e o pensamento Hegeliano. A análise adota Jacques Aumont e outros teóricos franceses que oferecem um panorama completo da teoria e estética do filme, por meio de temas como montagem, cinema e narração, cinema e linguagem e o filme como representação visual e sonora. **Resultados:** o processo analítico do filme resultou na elaboração de um site de cinema onde se explica em detalhes tal crítica. **Considerações finais:** o filme se constitui num excelente instrumento de trabalho para professores que desejam explorar o universo da imagem em movimento. Quando estamos a assistir um filme o percebemos como idênticos a nós mesmos e tal tese está bem explicitada na teoria que foi estabelecida pela apreciação de qualquer objeto universal por mentes particulares.

Descritores: Estética; Cinema; Filosofia; Psicanálise; Educação.

ABSTRACT

Objective: to enable a reflection on Hegel's aesthetic perception by associating cinema with aesthetics and psychoanalysis. **Method:** a comparative method between the aesthetic premises of Wim Wenders' film and Hegelian thought. The analysis draws on Jacques Aumont and other French theorists who offer a comprehensive overview of film theory and aesthetics through themes such as editing, cinema and narration, cinema and language, and the film as visual and sound representation. **Results:** the analytical process of the film resulted in the creation of a cinema website where this critique is explained in detail. **Final considerations:** the film is an excellent teaching tool for educators who wish to explore the universe of the moving image. When we watch a film, we perceive it as identical to ourselves, a thesis clearly established in the theory that any universal object is appreciated by particular minds.

DESCRIPTORS: Aesthetics; Cinema; Philosophy; Psychoanalysis; Education.

RESUMEN

Objetivo: posibilitar una reflexión sobre la percepción estética de Hegel, asociando el cine con la estética y el psicoanálisis. **Método:** método comparativo entre las premisas estéticas de la película de Wim Wenders y el pensamiento hegeliano. El análisis adopta a Jacques Aumont y a otros teóricos franceses que ofrecen una visión completa de la teoría y estética del cine, abordando temas como el montaje, el cine y la narración, el cine y el lenguaje, y la película como representación visual y sonora. **Resultados:** el proceso analítico del filme dio lugar a la creación de un sitio web de cine donde se explica en detalle dicha crítica. **Consideraciones finales:** la película constituye una excelente herramienta de trabajo para docentes que desean explorar el universo de la imagen en movimiento. Cuando vemos una película, la percibimos como idéntica a nosotros mismos, una tesis claramente expresada en la teoría que establece que cualquier objeto universal es apreciado por mentes particulares.

Descriptores: Estética; Cine; Filosofía; Psicoanálisis; Educación.

INTRODUÇÃO

Os fios condutores para o entendimento do filme de Wim Wenders são a estética do belo e do grotesco, onde tais meios podem impulsionar o ensino-aprendizagem estético de Cinema para estudantes, como atividade complementar.

O artigo está dividido em duas partes. Primeira, a fundamentação teórica dos pressupostos que balizam a hipótese de que o entretenimento tem eficácia no processo de apreensão estética, especificamente, da filosofia para estudantes de ensino fundamental e ensino médio. Algumas das considerações de Marshall McLuhan (1964) servem para compreender e caracterizar alguns aspectos emergentes e importantes na maior parte das sociedades contemporâneas, sua afirmação de que o meio transmite, além da mensagem, algo que lhe é inerente ao estético.

Com a difusão dos meios audiovisuais e informatizados, a maneira de perceber a realidade muda. Na esteira das investigações de Pierre Lévy (2000), considerando que as técnicas de transmissão e tratamento das mensagens modificam as relações sociais, é preciso perguntar pelo futuro das atividades cognitivas. O filme habitua o espectador, por exemplo, privilegiar mensagens longas (ao contrário do protótipo ideal, o anúncio publicitário), a praticar o *zapping* e a ligar a atenção quando um certo ritmo de imagens e sons é consolidado. O impacto das técnicas sistematizadas (entendido como um processo social) sobre as instituições sociais (sistemas educativos, comunicação, formatos de trabalho, relações familiares, imaginário, entidades, organizações políticas etc.) tem sido muito forte em caráter estético, embora abordado em vários matizes em um mundo agora globalizado pela internet. Um tipo diferente de ecologia cognitiva vem se instalando com a multiplicação de possibilidades tecnológicas.

A segunda parte do artigo tem o caráter de relato de experiência como discurso estético do Prof. Dr. Hipolito Valeriano e da nossa proposta metodológica de ensino-aprendizagem dentro do estofo teórico defendido, na estética de filmes de que serão elencados. Serão apresentados trechos dos filmes, tais como “*O Céu de Lisboa*”, “*Tão Longe, Tão Perto*” e “*Paris, Texas*”, do cineasta alemão Wim Wenders.

TEORIAS E MÉTODOS

Jacques Aumont (2010) e outros teóricos franceses oferecem um panorama completo da teoria e estética do filme, através de temas como montagem, cinema e narração, cinema e linguagem e o filme como representação visual e sonora. Uma obra que se constitui num excelente instrumento de trabalho para professores que desejam explorar o universo da imagem em movimento, além de ser leitura agradável para o público em geral, uma vez que esta via de expressão passou a integrar o cotidiano.

Por outro lado, pareceu-nos que em Hegel, em seu livro “*Estética*” postulou certas particularidades a saber: o belo na arte e o belo na natureza. Isto significa dizer que Hegel pensava no “verdadeiro” belo e na verdadeira arte. A ‘*Verdade*’ é uma razão teórica.

Para outros filósofos como Gadamer (2008, p.71), a questão da ‘*Verdade*’ está imbricada diretamente ao problema da narrativa do sujeito. O modo de ser de um objeto da arte só se expressa quando falamos sobre ele. O que entendemos por verdade - desocultação das coisas - tem, portanto, sua própria temporalidade e historicidade. Hegel tinha consciência dos males da historicidade. Logo, em todo o nosso esforço por alcançar a ‘*Verdade*’, descobrimos que não podemos dizer/escrever tal ‘*Verdade*’, sem interpretação e sem resposta, e assim sem o caráter comum do consenso obtido, o universal. O mais admirável, porém, na essência da linguagem e do diálogo é que nenhum de nós abarca toda a ‘*Verdade*’ em seu pensar. A universalização da verdade através de um consenso dialético fortalece a ideia de verdade sobre um objeto mesmo que possa estar fragmentada por miríades de interpretações fragmentadas. Somente o indivíduo consegue entender particularmente uma verdade, pois é uma faculdade da razão.

Por outro lado, Ricoeur (1968, p.46) reconhece que existe um paradigma filosófico em relação à Verdade. O conhecimento do objeto possibilita a verdade. Ocorre que há uma ideia de verdade que pela reação da variedade de opiniões, nos convidam a uma crise. Ainda segundo Ricoeur (1968, p.46), é preciso preservar a Verdade. Se nós ouvíssemos Ricoeur (1968, p.44), entenderíamos que o objeto da filosofia é o próprio homem, que possui uma ideia de Verdade. Portanto, a Verdade é um método para Hegel. A imagem seja qual seja a tipologia, pictórica, escultórica, teatral ou literária é uma representação estética, visando uma construção na cultura da vida cotidiana, ou mesmo da existência humana. A imagem como representação pode ter uma ética da Verdade. Cassin (2018, p.193) nos define a imagem desta estética filosófica:

“(...) El juicio sobre lo bello, en otras palabras, no es más que la expresión de una preferencia personal y subjetiva, y no puede por lo tanto ser objeto de tratamiento filosófico. Spinoza es igualmente explícito cuando escribe que la belleza (pulchritudo) no es nunca una cualidad del objeto sino “un efecto (effectus) en el sujeto que lo ve”, estrechamente condicionado por nuestra constitución y nuestro temperamento (Carta a Hugo Boxel, octubre de 1674, en Spinoza, Baruch, Correspondencia, trad. Atilano Domínguez, Madrid, Alianza, 1988, pp. 319-320). De Descartes a Voltaire, el racionalismo filosófico tiende a hacer del juicio sobre lo bello y de lo bello mismo un

producto de la subjetividad; y esta subjetividad da lugar necesariamente a un relativismo infinito que no sólo lo destruye toda objetividad posible de lo bello sino que lo rebaja, además, al rango de ilusión. Desde el siglo XVII, antes incluso de que nazca la **estética como disciplina filosófica**, su concepto más importante ya ha sido en gran medida invalidado en nombre de la racionalidad filosófica (...).”

Para podermos entender o porquê da modernidade ter incluído a imagem como fonte documental para além da fonte textual, nos orientaremos pela obra de Joly (1996, p.42) em *Introdução à Análise da Imagem*, que explora a investigação da mensagem visual fixa, as diversas significações da imagem e as resistências que a imagem pode suscitar, bem como as funções que pode cumprir. A imagem é universal e é produzida pelo homem desde a Antiguidade até os nossos dias. Ela traz em seu bojo uma significação, uma mensagem. Qual a mensagem que um tragediógrafo grego clássico desejava passar aos seus interlocutores, e como elas revelam a relação da identidade em Hegel (1969, p 478) devemos nos lembrar, fez duas afirmações neste sentido, muito pertinentes a esta discussão: “[...] *Alles ist mit sich identisch* [...]”, ou seja, “tudo é idêntico consigo”.

Para respondermos a esta e outras perguntas, entendemos que a produção do Belo, bem como com na análise da imagem, precisamos dar um tratamento diferenciado a ela. Pois a imagem é um documento, a imagem do visual é o seu retrato.

MÉTODOS

Estes filmes citados, bem como a obra “*Paris-Texas*”, foram apresentados e discutidos em aulas dialógicas visando comparar as premissas estéticas do filme de Wim Wenders e Hegel, possibilitando um método comparativo com as leituras da Estética wenderiana, para serem testados pela compreensão discente. Entendemos que, perante as narrativas wenderianas, existem percursos visuais, indenitários, artísticos, virtuais, materiais e por que não, imateriais, os quais devem ser integrados ao Ensino, a Artigo e a Extensão pela capacidade de exposição do filme.

Ressalta-se que tais atividades resultaram em contagem de horas para as Atividades Complementares dos discentes. Os resultados foram monitorados em uma avaliação continuada, nos seguintes termos a seguir: Do progresso no processo de aprendizagem: O aluno progride: 1. Na aquisição, compreensão e aplicação dos conhecimentos; 2. Na participação dos trabalhos onde foi realizada uma comparação da obra *Estética* wenderiana à luz do pensamento Hegeliano. O aluno sabe: (1) Ver e interpretar os filmes wenderianos de forma adequada e expressar-se de forma correta; (2) Utilizar os conhecimentos adquiridos; (3) Aplicá-los a novas modalidades acadêmicas.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Sobre a estética do filme: Entenderem os a estética do filme de Wim Wenders, à luz da evolução recente da teoria, os materiais estéticos tradicionais do filme, do espaço no cinema, ad profundidade de campo, a noção de campo, o papel do som, e consagram um longo desenvolvimento à questão da montagem, tanto em seus aspectos técnicos quanto estéticos e existenciais.

Como nos ensina o método fílmico, tamanhos de plano definem-se classicamente, onde diversos "tamanhos" de plano, em geral com relação a vários enquadramentos possíveis de um personagem, são ajustados. Aqui está a lista geralmente admitida: plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e em *close up*. De fato, essa questão dos tamanhos de plano, encerram duas problemáticas diferentes:

a) Em primeiro lugar, uma questão de enquadramento, que não é essencialmente diferente dos outros problemas ligados ao quadro e, mais amplamente, depende da instituição de um ponto de vista da câmera sobre o evento representado;

b) Por outro lado, um problema teórico-ideológico mais geral, justamente na medida em que esses tamanhos são determinados com relação ao modelo humano. Pode-se ler, ainda aí, uma repercussão das obras escritas no Renascimento, sobre as proporções do corpo humano e as regras de sua representação. O "tamanho" do plano ao modelo humano funciona mais ou menos sempre como redução de qualquer representação à de um personagem: isso é particularmente claro no caso do *close up*, quase sempre utilizado (pelo menos no cinema clássico) para mostrar rostos, isto é, para apagar o que o ponto de vista "em dose up" pode ter de inabitual, de excessivo e até de perturbador. Plano fixo, plano em movimento -O paradigma, aqui, seria composto pelo "plano fixo" (câmera imóvel durante todo um plano) e por vários tipos de "movimentos de aparelho", inclusive o zoom: problema exatamente correlato ao precedente e que também participa da instituição de um ponto de vista.

Observemos a esse respeito as interpretações dadas com frequência aos movimentos de câmera: a panorâmica seria o equivalente do olho que gira na órbita, o *travelling* (na minha opinião, acontecendo em Win Wenders), de um deslocamento do olhar; quanto ao zoom, dificilmente interpretável em termos de simples posição do suposto sujeito do olhar, que às vezes tentou-se lê-lo como "focalização" da atenção de um personagem. Às vezes exatas (no caso do que se chama "plano subjetivo", principalmente, isto é, um plano visto "pelos olhos de um personagem"), essas interpretações não têm qualquer validade geral; no máximo, testemunham a

propensão de qualquer reflexão sobre o cinema para assimilar a câmera a um a um olho.

Por outro lado, em Win Wenders existe um lado filosófico, que lhe deu uma visão humana de caráter universalista. Antes de se dedicar ao cinema, Wenders, nascido em Düsseldorf, estudou filosofia e medicina na Universidade de Freiburg, também na Alemanha. Logo desistiu dos sofismas e laboratórios para investigar o ser humano através das películas, entrando para a *Hochshule für Film und Fernsehen* (Escola Superior de Cinema e Televisão), de Munique. Entre 1967 e 1970, conciliou o curso com viagens a Paris, onde estudou pintura. Desde criança, Wenders se interessa por outras culturas e vaga por vários países.

Pensamos que os estudos¹ sobre a arte, o belo e a estética em Hegel, sejam muito importantes para o entendimento dos conceitos estéticos, sendo que este filósofo foi o primeiro contemporâneo a produzir uma obra completa desta temática na Alemanha. Depois de ter concluído nossa dissertação de mestrado (como bolsista da Capes) intitulada *O Conceito de Servo Arbitrio em Schopenhauer* e um livro sobre o filósofo Schopenhauer, sob o enunciado “*Schopenhauer e a Estética do Desejo*”, postulamos que este filósofo concebia uma ordem da poética transliterada de uma ideia primordial, como em formas musicais, bem como, em outro extremo, a música como movimento das próprias ideias. O fator principal que Schopenhauer indicou para este, parte de uma axiologia, de onde nascera a própria concepção estética da arte, como “mitigação da vontade”, um tema recorrente na filosofia schopenhaueriana. Inclusive na fenomenologia, como sabemos em Husserl, era pensada a estética em íntima relação com a axiologia. Observem este aspecto teórico, segundo Moran (2012, p.53):

“(...) Axiology means ‘pertaining to the sphere of values’, and is normally used as a synonym for ‘theory of value’. Values here mean anything that is an object of enjoyment, admiration, dislike, beauty, ugliness, use, and so on. Axiology therefore, includes ethics and aesthetics, but, in Husserl, it can also include religious veneration, reverence, etc. In Ideas I, Ideas II and elsewhere, Husserl often contrasts the theoretical attitude with the practical and axiological attitudes. Axiology covers the sphere of acts of valuing, pleasing, displeasing, and all other attitudes that belong to the affective sphere (Ideas II § 4) (...)”.

Perante a consciência, a contemplação da arte e do belo está continuamente refletida pela cognição, formando um vazio de espaço e tempo, eliminando a servidão da vontade, e a arte, segundo Schopenhauer, libera desinteressadamente as ideias

¹ Vejam este livro: MORAN, Michael. On the Continuing Significance of Hegel's Aesthetics. Oxford: Oxford University Press & British Journal of Aesthetics, 1981.

assumindo então uma forma padronizada, atingindo o modelo estético das coisas. É assim que pretendemos conceber a atitude estética de Wim Wenders.

De outro modo, gostaríamos de assinalar que não existem em quantidade satisfatória como tal temática merece, obras críticas no Brasil quais dissertem sobre a estética do filme brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A capacidade estética psíquica humana é um atributo da subjetividade da percepção que pode ser a priori (pela *metanoia*, discutida ainda por Jung), ou a posteriori (pela prática pedagógica). Há sem dúvida uma atitude psicológica, semelhante a atitude estética.

Em último lugar, reafirmamos que a imagem feita pela consciência humana, como Piaget se apegava a ter como metodologia, na sua “imagem mental infantil”, nos demonstra um individual particularismo de percepções. Contudo, a psicanálise entende a negação da imaginação criativa e produz por isso um excesso de real, neurótico, sobretudo em Lacan. É a isso também que Husserl percebe a imagem, como uma percepção que oprime a imagem do objeto representado. Ou seja, toda pessoa percebe o objeto de acordo com o que quer que tal objeto seja de fato, o que será uma quimera sabemos. Negação da figura do Édipo ou da Electra, deslocado para a negação com o ato do brincar, impedindo o lúdico, o sonho, que está sim impresso no filme, na arte imaginária. O perigo do excesso de real do psicótico impossibilita assim a capacidade crítica do real e do imaginário do filme e talvez aí entenderemos a crítica ruim, descabida, a grandes gênios do cinema pela crítica individual; o crítico de arte também pode ser um psicótico.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. (et all). **A estética do filme**. Campinas: Papirus Editora, 1995.
- BELLONI, M. **O Que é Mídia-Educação**. Campinas: Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, 2001.
- BOSANQUET, B. **A History of Aesthetic**. 2 ed. London: Macmillan, 1904.
- BUNGAY, S. **Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics**. Oxford: Clarendon, 1984.
- CASSIN, Barbara. **Vocabulario de las filosofías occidentales: diccionario de los intraducibles**. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- CHIAPPINI, L. e CITELLI, A. et all. **Outras Linguagens Na Escola: Publicidade, Cinema E TV, Rádio, Jogos E Informática**. São Paulo: Cortez, 2000.
- DESMOND, W. **Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics**. Albany: State University of New York Press, 1986.
- FERREIRA, O. & SILVA JR., P. **Recursos audiovisuais no processo ensino-aprendizagem**. São Paulo: EPU, 1986.

GILBERT, K.E. & KUHN, H. **A History of Esthetics**. 2 ed. London: Thames & Hudson, 1956.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Vorlesungen über die Ästhetik**. Berlin: Verlag von Dunder und Humblot, 1843. (Edição original em gótico).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética: O Belo na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. v.I. Trad.Raúl Gabás. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. v.II. Trad.Raúl Gabás. Barcelona: Ediciones Península, 1991.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. v.II. Trad.Raúl Gabás. Barcelona: Ediciones Península, 1993.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. 4 vols. São Paulo: Edusp, 2006.

HOULGATE, Stephen. **Hegel and the Arts**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

KAMINSKY, J. **Hegel on Art**. Albany: State University of New York Press, 1962.

KNOX, Israel. **The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer**. New York: The Humanities Press, 1958.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **A Inteligência Coletiva: por uma Antropologia do Ciberespaço**. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. **As Tecnologias da Inteligência: o Futuro do Pensamento na Era da Informática**. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. **O Que é Virtual?** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MORAN, Michael. **On the Continuing Significance of Hegel's Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press & British Journal of Aesthetics, 1981.

MORAN, Michael. **The Husserl Dictionary**. London: Continuum Philosophy Dictionaries, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2005.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo; PELEGRINI, Tiago. **O cinema na produção historiográfica: um destaque à análise da narrativa fílmica**. In:

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 11ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

PAOLUCCI, H. (Org.) **Hegel: On the Arts**. New York: Ungar, 1978.

SIMPSON, D. (Org.) **German Aesthetic and Literary Criticism: Kant, Fichte, Shelling, Schopenhauer, Hegel**. UK: Cambridge University Press, 1984.