

O Cinema Afirmativo e trágico em Rosset: uma analítica filmica possível

Fabiana Tavolaro Maiorino*

Resumo: Nesse artigo objetivou-se apresentar um cinema afirmativo e trágico sob inspiração do filósofo Rosset, ao encarar o cinema como uma possibilidade sensível e estética para transvalorar os valores e ressignificar a existência como acontecimento aberto, sem fundamentos metafísicos ou destinos ontológicos prévios. Para isso, realizou-se a análise de duas películas sob a força do método da hermenêutica trágica de autoria de Beccari, são os objetos: *O Homem sem passado* (2002) e *Meia Noite em Paris* (2011). O cinema mostrou-se potente, ao revelar a afirmação da vida imanente, a negação dos *aprioris* ontológicos, nos levando a conhecer o modo como um pensador intrigante compreende o cinema e suas artimanhas estéticas e narrativas, ao afirmar que a sétima arte nos aproxima da realidade ordinária, revelando o tônus trágico, em que se afirma a vida, tal como ela se dá, sem fugas metafísicas. Esses dois aspectos foram ilustrados pelas análises filmicas de ambos os filmes, a obra de Kauramaski, o protagonista aceita sua perda de memória e assume sua vida presente, e no filme de Allen, o personagem escritor, abdica da fantasia de se viver numa Paris imaginária, para assumir o contemporâneo em sua contradição cotidiana, diante os desafios pequenos da vida.

Palavras Chaves: cinema, Clément Rosset, trágico.

Affirmative and tragic cinema in Rosset: a possible film analytic

Abstract: This article aims to present an affirmative and tragic cinema under the inspiration of the philosopher Rosset, considering cinema as a sensitive and aesthetic possibility to transcend values and resignify existence as an open event, without metaphysical foundations or previous ontological destinies. For this, the analysis of two films under the force of the method of the tragic hermeneutics of Beccari, are the objects: *The Man without Past* (2002) and *Midnight in Paris* (2011). Cinema has shown itself to be potent in revealing the affirmation of immanent life, the negation of ontological apriories, leading us to know how an intriguing thinker understands cinema and its aesthetic and narrative devices by claiming that the seventh art brings us closer to ordinary reality, revealing the tragic tone, in which life is affirmed, as it is, without metaphysical leaks. These two aspects were illustrated by the film analysis of both films, the work of Kauramaski, the protagonist accepts his loss of memory and assumes his present life, and in the film of Allen, the character writer, abdicates the fantasy of living in an imaginary Paris, to assume the contemporary in his daily contradiction, facing the small challenges of life.

Keywords: cinema, Clément Rosset, tragic.

Introdução

A tragédia seria uma arte aberta para a imanência do jogo, da brincadeira e do riso, uma arte da leveza, das superfícies, da pele, em cuja perspectiva transfiguradora seriam assumidos e afirmados tanto as alegrias e prazeres da vida quanto todos os sangrentos avatares do devir humano na história, até mesmo as inomináveis catástrofes e

* Doutora pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, Mestre pela Comunicação e semiótica da PUC/SP, graduada em Psicologia (PUC/SP), Professora titular do curso de Psicologia da Universidade Paulista. São Paulo-SP, Brasil. Contato: ftmaiorino@gmail.com.

inexoráveis fatalidades brutais, numa paródia cósmica que constitui o quinto ato da tragédia, sua conclusão sempre inacabada¹.

O objetivo desse artigo é trazer uma reflexão estético discursiva sobre o cinema afirmativo e trágico no contemporâneo, pela ótica do pensador Clément Rosset e sua filosofia do pior. Para iluminar a compreensão desse cinema, contemplou-se uma análise de dois filmes que marcam essa tonalização: *O Homem sem passado* (2002, Aki Kauramaski) e *Meia Noite em Paris* (2011, Woody Allen).

Metodologicamente, usou-se a hermenêutica trágica, como a possibilidade errática e aberta de interpretar estético-narratologicamente os filmes, para alcançar o tema do trágico e o explicitar a partir da análise da narrativa dos textos filmicos aqui escolhidos.

Beccari² reafirma a condição de uma hermenêutica trágica justamente porque o mundo é insignificante, ou seja, não existem sentidos inerente ou apriorísticos, portanto, se “não possui sentido, não é interpretável, o que não o impede de ser pensado, e portanto, de ser interpretado: não cessamos de atribuir sentido a um mundo que é sem sentido.”³ Com isso, todo interpretar já revela em si o processo de valorar algo, o que possibilita ao mundo sempre reinventar, revalorar, transmutar valores e interpretações. A tensão trágica propicia justamente reconhecer essa ambivalência, ou seja, que não existem valores fixos e atemporais no mundo humano, mas que estes não cessam de ser investidos e desmentidos, essa é a folia do *homo demens*.

Beccari nos apontou a possibilidade de uma análise filmica, que entra em contato com os sentidos serpenteados por entre os filmes, pois reconheceu-se que mesmo sob a esfinge do delírio, o mundo pode ser interpretado sem cair nas garras da verdade hermenêutica, por onde a ficção, sob a forma cinematográfica, mostra-se importante, pois

[...] se o mundo pode ser visto, sentido e vivido, também pode ser interpretado. O que implica expressá-lo, (re)apresentá-lo, narrá-lo para compreender não tanto o mundo em si, mas o sentido que o “faz falar”, portanto nossa relação com este mundo, “compreender a si compreendendo o mundo”, nos termos de Ricoeur. Tal compreensão não implica “trocar” o mundo por outra coisa, ainda que muitos insistam nessa troca.

¹ GIACOIA JR., O; FLORENTINO NETO, A. *O Nada Absoluto e a superação do niilismo: os fundamentos filosóficos da Escola de Kyoto*. Campinas, SP: Ed Phi, 2013, p. 8.

² BECCARI, M. “Hermenêutica trágica em Machado de Assis: a redescritção como dimensão de desaprendizagem”. IN *Rev. Machado Assis em Linha*, São Paulo (FFLCH-USP), v. 9, n. 18, p. 84-100, mai./ago. 2016.

³ *Ibidem*, p. 87.

Fato é que, em suma, uma vez existindo no mundo, nosso olhar será sempre convencional, isto é, não conseguirá enxergar nada sem traduzir, interpretar e “completar” o vivido com nossos significados.⁴

A opção pedagógica, ao se utilizar de filmes sensíveis e que resvalam numa chave trágica, é justamente, fazer o trágico falar e explicitá-lo. Rosset⁵ reafirmou que o homem comum o reconhece, não sendo da ordem do falado ou do pensado, mas mesmo assim “ele o sabe, sob a posse de um saber silencioso que incide sobre o nada de sua fala”. Portanto, ao fazê-lo falar, pode-se possibilitar, uma outra “escolha” existencial, sem apegar-se a ilusões, que nublem a vivência intensa de se estar vivo. Nesse sentido, ao fazer os filmes falarem pelo trágico, estamos atuando sob o terrorismo trágico, que “consiste em tornar exprimível um conhecimento já possuído”⁶.

Rosset (1939-2018), filósofo francês, da Escola Superior de Paris, leitor atento de Nietzsche e Schopenhauer, promulgador de uma filosofia do real e do pior, negou os pilares fundamentais da história metafísica do conhecimento humano, em prol de um projeto de pensamento alegre e dinâmico, que reconhece no acontecimento da Vida, mesmo e com o pior, a maior possibilidade de afirmação do pensamento, pelo abandono jocoso de verdades apriorísticas.

Rocha caracteriza Rosset como um pensador da imanência, pois

na medida em que recusa a existência de uma instância metafísica capaz de fundar o mundo e assinala a impossibilidade de ultrapassar a vida para instaurar a busca de uma verdade transcendente. A obra de Rosset retoma uma tradição anti-metafísica que inscreve o homem na esfera das aparências (como no caso dos Sofistas) e da matéria (como no epicurismo), no mundo da vida ou da vontade de potência (caso da filosofia de Nietzsche) ou no interior da linguagem (como em Wittgenstein).⁷

Também contribuiu com o *Nouvel Observateur* usando o codinome de Roger Crémant, na mão contrária de um pensamento de esquerda na França, negou qualquer engajamento político, satirizando pensadores como Sartre justamente por essa impáfia. O francês foi também professor na Universidade de Nice, praticando sua filosofia satírica, abusando da fábula, preferiu observar o real pelo seu aspecto cruel e aparente,

⁴ BECCARI, M. *Articulações Simbólicas: uma filosofia do design sob o prisma da hermenêutica trágica*. 2015. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 82.

⁵ ROSSET, C. *O princípio da crueldade*. São Paulo: Ed ROCCO, 1989^a, p. 35.

⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁷ ROCHA, S. “Clément Rosset: O pensamento da imanência e sua virtude negativa”. IN *Revista ETHICA*. Rio de Janeiro, v. 9, n 1, 2002, pp 45-52.

ou seja, naquilo que se revela imanente, negando qualquer essência e acusando a fraqueza da moral da esperança compassiva, típica do ocidente cristão⁸.

Segundo Brum no prefácio da obra de Rosset, “*O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*”, o pensador francês, que parecia não se levar a sério, reconhece a força de potência da sua embriaguez mental, ao dismantelar conceitos tradicionais da filosofia, como ontologia e verdade. Rosset adere a um tipo de pensamento que nega essências, calcando-se em filosofias artificialistas, que provieram de autores como Empédocles, Lucrécia, Montaigne, Gracián, entre outros.

A filosofia do pior e o trágico

A filosofia do trágico aqui é iluminada principalmente pelo olhar de Clément Rosset, que se baseia na afirmação máxima da Vida: o dizer sim sem reservas ao sofrimento próprio da existência e, com isso, reafirmá-la. Nessa visão, não existe liberdade radical do homem, estamos sempre à mercê dos acontecimentos da vida, reconhecendo-a como gratuita e sem sentido. Valoriza-se o acaso e a alegria própria da vida, assim como o pior inerente a ela.

Segundo Rosset⁹: “Nietzsche teria sido o primeiro filósofo a fundar uma filosofia sobre o ‘não sentido’, ou o acaso, libertando sua representação do mundo de todo o pensamento racionalizante, finalista ou teológico”. Nessa mesma obra, Rosset polemiza sobre a possibilidade de uma filosofia trágica, que reconvidaria o acaso para o cenário da filosofia, a mesma que matara na modernidade, noções vizinhas, tais como a desordem e o caos. Uma filosofia trágica seria terrorista, pois está aliada ao pensamento de uma lógica do pior, privando o homem de tudo aquilo que no campo do seu pensar poderia soar como balsa de seguridade ontológica.

A lógica do pior reside para Rosset na capacidade de pensa-lo, pela destruição como uma necessidade, ou seja, destruindo tudo aquilo que possa justificar a vida, aceitando o naufrágio existencial-filosófico como único possível e inescapável condição imanente da vida. O desafio caberia a uma filosofia que se abandona ao peso humano, negando previamente qualquer outra, ou seja, acatar o exercício do pensamento e seu desabilitar a si mesmo, mais do que isso, rir desse abandono, tornando-o possível e

⁸ JACCARD, R. *Cioran et compagnie*. Paris: PUF, 2005.

⁹ ROSSET, C. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Ed Espaço e tempo, 1989b, p. 34.

alegre. Aqui caberia o poder do riso cínico, do desacato, da superação do pessimismo e a aceitação da insignificância:

A insignificância trágica contesta a existência de um tal reino: nenhum sentido é dado quanto a ela, ainda que o mais absurdo. Assim, de todas as ideias, aquela do não sentido é precisamente a mais desprovida de sentido numa perspectiva trágica: ela se definiria aí como o contrário do nada. [...] ela verifica-se incapaz de erigir uma constatação: e não busca nem uma sabedoria ao abrigo de uma ilusão, nem uma felicidade ao abrigo do otimismo¹⁰

Beccari¹¹ nos ajuda por meio de uma instigante releitura de Rosset a compreender que esse nada não é uma contraposição ao real, que ocuparia o lugar do “tudo”, mas esse nada é a justa expressão da dimensão trágica do real, pois ele é insignificante, “é idiotia (*idiotès*: simples, particular, único), o que não pode ser duplicado, o que é vivido num aqui e agora.”

Almeida¹² afirma que o pensamento trágico revela o nada que está por detrás dele, diferente dos pensamentos não trágicos, que sempre anunciam que algo falta, seja uma ideologia, um Deus ou a natureza. No trágico, o autor realça, há o desejo, mas de nada, aqui não há falta, tudo está à disposição no mundo, sempre e porvir.

Oliveira definiria a tensão trágica como aquela que

é feita de acasos, sem qualquer sentido ao mesmo tempo que partilha todos, agradável por isso, porque uma graça de nada, já que um tráfego infundado de histórias....sempre. Mas, sob tensão, é um momento de excesso e intensidade, de um certo grau de desespero tomado como Sprint necessário para celebrar aquilo que aparentemente se tem: a atmosfera dos nossos dias¹³

Ainda, segundo o autor, a tensão trágica envolve uma atmosfera de folia e deboche, que traz a festa, a ressaca e o descomprometimento para dentro da vida humana, que traria a efêmera sensação do afastamento da estupidez cotidiana. “Trágico é a sensação que anestesia narrativas, sagradas ou não, fazendo-as sucumbir à simples ideia de convenção (...). O olhar trágico nadifica sentidos”¹⁴.

No trágico não há sentido algum para o sofrimento humano, não está referendado a nenhuma instância metafísica, nem preso a ligas causais, apenas derrama-

¹⁰ ROSSET, *Lógica do pior*, p. 23.

¹¹ BECCARI, *Articulações Simbólicas: uma filosofia do design sob o prisma da hermenêutica trágica*, p. 60.

¹² ALMEIDA, R. *O imaginário trágico de Machado de Assis: elementos para uma pedagogia da escolha*. SP: Ed Képos, 2015c.

¹³ OLIVEIRA, L. A Tensão Trágica e a Arte. IN ALMEIDA e BECCARI (orgs). *Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias*. São Paulo: FEUSP, 2017, p. 179.

¹⁴ *Ibidem*, p. 180.

se por sobre a fatalidade gratuita da vida e nos toma. Rosset afirma que todos nós podemos ver o trágico. Trata-se de uma constatação ordinária, é aquilo que nos faz silenciar frente à finitude da vida e, ainda assim, nos faz escolhê-la, conforme o autor nos relata:

O Saber trágico é o apanágio da humanidade inteira. Os pontos de vista populares sobre o mundo são de maneira geral centrados sobre idéias de desordem, de acaso, de uma absurdidade, inerente a toda existência, que a expressão é a vida resumo em todas as línguas em todas as épocas, em contrapartida, a ideia de que o mundo está submetido a uma qualquer razão¹⁵

Segundo Almeida e Rosset, no pensamento trágico não existem finalidades apriorísticas para nosso existir no mundo, não há sombras, nem metafísicas que explicariam porque aqui estamos e vivemos. Portanto, a vida nessa perspectiva não é um problema a ser resolvido, apenas a ser vivido, ou seja, a condição primeva do trágico é acatar a casualidade da existência humana, nominado como o acaso.

Para Rosset, o acaso se dá na aceitação de como a vida se dá, sem referência a um horizonte ordenado, povoado pela presença humana, aleatória, em meio aos inumeráveis acontecimentos, ou seja, não pode-se apontar uma razão, seja conhecida ou não, antecedente ou conseqüente para a existência, é aquilo que se faz tautológico, porque apenas se constata, sem se ater a uma explicação causal lógico formal. Dá-se a compreendê-lo –o acaso– pela abordagem da negatividade, ou seja, não por aquilo que liga os eventos, mas sim por aquilo que os desliga. Enfim, o acaso é o fundamento daquilo que não se pode fundamentar, apenas se vive.

Rosset afirma que “toda existência é fruto do acaso das combinações e de um resultado que seleciona algumas combinações, dotando-as de alguma estabilidade, de uma faculdade de duras algum tempo ao sabor de uma aptidão para a repetição”¹⁶, sejam elas sociais ou naturais, pouco importa, porque para o filósofo do pior, o homem não é um ser a parte da natureza ou de uma outra ordem, ele apenas é um agente possível entre tantos outros.

Na mesma direção, Almeida¹⁷ reafirma que o acaso no trágico não está relacionado com as ideias de inesperado ou aleatório, mas como ressalta, o acaso é “o que faz com que aconteça o que aconteceu”, é o não causal. Não se fala de razões para

¹⁵ ROSSET, *Lógica do pior*, p. 34

¹⁶ *Ibidem*, p. 60.

¹⁷ ALMEIDA, R. *O mundo, os homens e suas obras*. 2015. 208 pg. Tese (Livre Docência). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015a, p. 97.

explicá-lo, ele simplesmente se dá na vida. Portanto, o acaso é aquilo que desliga os nexos entre os acontecimentos, não há encadeamentos, nem passado ou presente, não há, então, fundamentos, como o autor nos revela:

Se o universo, se o mundo, se a vida, se o real, se minha subjetividade, se tudo o que há, tem como princípio o acaso, e se, o acaso não se define, então temos que o princípio de tudo é a ausência de princípio, ausência de necessidade, de vontade, de inteligência, de força, de natureza. O que veio a ser é da mesma forma que poderia não ter vindo. Se é, é por acaso, e não por fundamento¹⁸

Desse modo, Rosset acata o acaso original e constituinte, que ignora a ideia de natureza como fonte e/ou origem da vida, como o outro viés de entendimento aristotélico, do acaso acontecimental afirmaria. “O acaso original é anterior e está por todos os lugares”¹⁹. Essa visão ligada a noção de imanência, faz-nos compreender que a vida é gratuita e sem fins, nos proporcionando outra consequência intrigante: ora, se não existe natureza humana, nenhum princípio gerador da vida, seja uma vontade metafísica ou intenção divina, a ordem é uma variação da desordem e a própria condição humana foi uma combinação possível e casuística de variações em ebulições. Rosset cita Lucrécio como inspirador dessa versão do acaso, ligado ao materialismo absoluto, no sentido que a matéria pode, por si mesma, tudo o que pode ser. Ou seja, “acaso é precisamente o nome que designa a aptidão da matéria a se organizar espontaneamente”²⁰.

Ainda para o filósofo francês, na origem do caráter pavoroso e inquietante do pensamento do acaso, pode-se apontar duas outras questões: a primeira, diz respeito a dissolução da noção de Ser, que o acaso promove; e uma segunda, que afirma que ao lidar com o acaso o homem é jogado no terreno do não familiar, provocando terror pelo estranhamento perene. Como diria Zaratustra em Nietzsche, há acaso, logo não há homens, ou seja, não há ser.

Desse modo, a vida humana se faz de modo transitório, fragmentário e aberto, num movimento de um risco glorioso, pois os humanos desenvolveram, num acidente existencial, uma capacidade de refletir sobre si mesmos diante da finitude da vida e constituir sentidos múltiplos e simbólicos para sua existência, ou seja, eliminando a ideia de natureza e acatando a de convenção (social e moral).

¹⁸ ALMEIDA, *O mundo, os homens e suas obras*, p. 98.

¹⁹ ROSSET, *Lógica do pior*, p. 98.

²⁰ *Ibidem*, p. 97.

Numa visão mais global do trágico, inspirados por Rosset, pode-se afirmar que a face trágica está na imobilidade temporal, ela nos joga com o entreato e com o universal, sempre retorna e não se dá num elo histórico. O trágico é insuperável, como expressão de um ato inesperado, ou seja, só se constata, não tem como se mudar, portanto, também é irreconciliável. Por fim, o trágico é irresponsável, pois está assentado na impossibilidade da mudança, aceita-se o mundo em sua condição amoral, sem querer corrigi-lo ou interpretá-lo segundo regras morais fixas.

Rosset em seu tratado sobre a Alegria como a força maior do trágico, afirma que não há alegria senão total, pois ela inunda o homem na engrenagem de aprovação da vida, pois a ela nada se prende, não há um objeto particular que a motivou. Essa alegria é uma força permanente e que nos faz lembrar que estamos vivos num mundo e, portanto, somos existentes. Assim se faz, solta e persistente, posicionando a aprovação da vida na ordem do inexplicável e do indizível. “O homem alegre é incapaz de dizer o motivo de sua alegria e a natureza daquilo que o eleva”²¹.

Essa experiência da alegria não se dá num além-mundo ou através de uma vivência mística ou ontológica. Ela é imanente, terrestre e habitual, como Rosset²² nos relata: “O sabor da existência é o do tempo que passa e muda, do não fixo, do jamais certo nem acabado; aliás, a melhor e mais certa permanência da vida consiste nessa mobilidade”.

Rosset aponta o paradoxo de se compreender a alegria na chave do trágico na existência, superando a visão de alguns que a localizariam como ilusão, a partir do argumento de que ela é da ordem do impensável, portanto, só poderia habitar o mundo como uma miragem falseadora. Ao contrário, por ser da ordem do imanente e traduzir o trágico da existência, ou seja, a fatalidade e a lógica do pior do real, ela (a alegria) acomoda-se como um paradoxo, ou seja, teria tudo para se apagar diante do dado cruel da vida, mas não, ela a afirma com toda sua intensidade.

A partir disso, talvez o cinema possa, como arte popular e universal, fazer o trágico falar e provocar essa tensão da alegria trágica, nos comprazendo com a fatalidade de vida e suas nuances existenciais. Para isso, é preciso compreender como o próprio Rosset compreende e legitima a sétima arte como da (des)ordem afirmativa.

²¹ ROSSET, C. *A Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Ed Relume Dumara, 2000, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 20.

O cinema afirmativo pela visão de Rosset

O cinema aqui está no propósito de fazer o trágico falar, contribuindo assim para reafirmação da vida, portanto, a sétima arte não aparece como um dispositivo representante de verdades ou tipificador de uma dada moral, mas como um dispositivo estético-criativo que aponta um horizonte aberto do acontecer do homem no mundo, deparando-se, inevitavelmente com a fluidez da vida e sua perseverança afirmativa.

Portanto, aqui parte-se de uma possível relação entre o cinema e a (des)educação, que pode ser encontrada em diferentes dimensões, que inevitavelmente envolve a humanidade, afinal, o cinema é uma técnica-arte que implica o homem diante a sua própria constituição existencial. Almeida²³ soube discernir de modo pertinente 7 dessas dimensões: (1)cognitiva, ou seja, é preciso que haja uma elaboração cognitiva do espectador diante o filme; (2)filosófica, pois o cinema cria conceitos e faz pensar; (3)estética, em que a sétima arte seria espaço privilegiado da fabulação, da criação, da imaginação, de estilos de vida sem reduzir-se à visão da arte como representação do real a partir do gosto pelo belo; (4) mítica, como um referencial dos grandes mitos e difusão de narrativas sobre a vida humana e seus enigmas diante a complexidade do universo; (5)existencial, o cinema nos incita a pensar sobre como somos no mundo e nos mostramos; (6)antropológica, pois é uma arte que produz sonhos e ilusões, povoando o imaginário humano e, por fim, (7) poética, pois o cinema é uma máquina linguística que provoca o corpo e o espírito em afetos e devaneios singulares.

Rosset construiu um livro interessante sobre suas reflexões sobre o cinema, em entrevista com Roland Jaccard, por exemplo, comenta sobre sua relação iniciática com a sétima arte, que o atraiu por dois motivos: por promover uma viagem onírica que envolve o corpo e também por oferecer um outro regime narrativo e imagético, mais potente que a literatura.

O francês aponta o cinema que o impactou logo em sua juventude como sendo o de Buñuel e de Fellini, com destaque para o espanhol que o levou a atmosferas imaginárias impressionantes por meio de seus filmes, além do tom cruel e cômico, apresentados num mundo permeado pelo estranho e para além do comum, vividos e encenados com toda naturalidade pelos seus atores.

²³ ALMEIDA, R. Cinema e Educação: Fundamentos E Perspectivas”. *IN Educação em Revista*, Belo Horizonte, vol.33, e153836 Epub Apr 03, 2017. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/0102-4698153836>> , acesso julho 2017.

Nessa obra, descobrimos que o filósofo francês aprecia filmes que exploram a fragilidade humana, aquele cinema que faz pensar e suscite emoções, “hay que dejar algo para que el espectador lo rumie”²⁴. O pensador elogia o recurso cômico, o sarcasmo e a anarquia visual, aquele cinema que faz rir espontaneamente, sem necessariamente elucubrar mensagens intelectivas. Entre suas preferidas citas as películas de Mack Sennet, de Harry Langdon, as comédias de Buster Keaton e com algumas reservas, alguns filmes de Chaplin, como “*Monsieur Verdoux*”, uma obra inesperada pelo seu rigoroso amoralismo associado a comicidade singular do autor. Percebe-se que há um grifo especial no recurso cômico na visão de Rosset, pois esse modo de operar no cinema, acusa algo que lhe é valioso, o naufrágio do sentido, ou seja, o riso espontâneo revela o esvanecimento de qualquer sentido fixo a vida ou até mesmo a (in)compreensão.

Rosset critica o gênero Western, tipicamente norte americano, principalmente pelo apelo moralizante e julgador, pois apresenta-se maniqueísta na sua maior parte, trazendo o lugar do bom (o justo) e do mal (o injusto) demarcados, na figura do herói e do vilão, além de encarnar o imperialismo norte americano e seus ícones. Com isso, o autor acusa o gênero de catequizador de massas, porque no fim, infantiliza o espectador diante critérios rígidos de moral e de justiça, como podemos acompanhar:

No me gustan, en general, las obras con mensaje, cualquiera sea el género de la obra y la naturaleza del mensaje (ya sea místico, metafísico u otro). Me gusta que in film suscite emociones em mí, no que me las dicte. Me gusta también que me inspire reflexiones, no que las haga por mí²⁵.

Rosset elogia a obra de Jean-Luc Godard, por propor o novo no cinema, com seus movimentos de câmeras inusitados, por mostrar situações e transições delirantes, surpreendendo os espectadores, por exemplo, ao revelar a idiotia das conversas cotidianas, dissecando a estupidez humana de modo singular e inusitado.

Rosset ainda caracteriza o cinema como uma das formas estéticas da modernidade mais extraordinárias, por propor uma experiência alegre e sensual, mais marcante que a literatura, pelo poder de impacto da imagem em movimento e o efeito de realidade que provoca. Por outro, o cinema, segundo o francês, provoca uma dupla e paradoxal experiência estética: primeiro, promove uma aparente evasão do real,

²⁴ ROSSET, C. *Reflexiones sobre cine*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Ed El Cuento de Plata, 2010, p. 38.

²⁵ *Ibidem*, p. 32.

proporcionando uma potente viagem imaginária como nenhuma outra arte, mas ao mesmo tempo, o cinema nos aproxima do cotidiano da vida e do real, pois

El cine es una diversión verdaderamente extraordinaria, precisamente porque se confunde con lo ordinario, ofreciendo al espectador un afuera paradójico. Quiero decir: un afuera que no se sitúa fuera del mundo sino en pleno mundo. El cine realiza a su modo el irrealizable deseo de los románticos, tal como lo expresan por ejemplo Baudelaire y Rimbaud: el de acceder a otra parte sin que sea necesario buscarla fuera del mundo²⁶

Rosset afirma que o cinema permite uma proximidade maior com o ordinário da vida que as outras artes, porque nos envolve numa situação de quase-realidade, onde não estamos diretamente implicados, mas nos enreda em vivências e temas que dizem respeito ao cotidiano comum do homem mundano. Transforma, portanto, os espectadores em ouvintes tranquilos, pois se encontram seguros por assistirem ao todo desenrolar da cena e não são, então, surpreendidos por fatos novos, como ocorre com a vida em seu dia a dia, além de promover um certo distanciamento pelo aspecto ficcional.

O cinema que emociona Rosset é aquele que explicita a força do caos sobre a ordem na vida, aquele que explicita o não sentido apriorístico pela vida, enfim, que revela a fragilidade existencial,

Me emociono en el cine cada vez que hay una victoria de la vida frágil sobre la muerte inamovible, victoria de la energía vital sobre los potentes contrapoderes que se le oponen; en una palabra, para retomar una idea vieja como el mundo y cara a los sofistas griegos, victoria del más débil sobre el más flerte.²⁷

Rosset enaltece o cinema da persistência da vida, cita os documentários etnográficos de Robert Flaherty como exemplos típicos que descrevem a vitória das forças frágeis da vida por sobre as potências terroríficas, como na obra *Nanouk, o esquimó* (1922).

O pensador ainda aponta o tema do amor e da amizade, pois é esse aspecto afetivo que mais lhe emociona no cinema, ou seja, são aqueles filmes que giram em torno dos vínculos entre os seres, que se dão de forma espontânea e pouco previsível na tela, desafiando o poder da renovação narrativa e estética dos cineastas. Cita uma película que realiza esse tema de forma impactante, “*A balada do soldado*” (1959), do

²⁶ ROSSET, *Reflexiones sobre cine*, p. 55.

²⁷ *Ibidem*, p. 41.

cineasta russo Grigoria Chukharai, que mostra o amor de um casal em meio a guerra, num cenário nada óbvio.

Enfim, Rosset enaltece o cinema como uma arte que se transforma e abre circuitos inexplorados da existência humana, por isso, apetitosa e atraente, como podemos apreender com o autor:

Como todo arte, el cine evoluciona con el tiempo y con las técnicas cinematográficas que, por su parte, evolucionan muy rapidamente y le abren circuitos inexplorados. Hay y siempre habrá cosas nuevas por hacer y por ver. Es por eso que sigo yendo al cine, y no solamente para reencontrarme con las películas que amo. Un buen televisor y un reproductor de vídeo bastan ampliamente para este último uso.²⁸

Descrição analítica do cinema afirmativo

Infelizmente, nós temos que escolher a realidade, mas no fim ela nos esmaga e nos decepciona. Minha visão da realidade é que ela sempre foi um lugar triste para estar, mas é o único lugar onde você consegue comida chinesa.²⁹

Para iluminar o platô do trágico trouxemos dois filmes, *Meia Noite em Paris* (2011, Woody Allen) e *O homem sem passado* (2002, Aki Kauramaski), que trazem o trágico como tema dominante, nos convidando a encarar a escolha pela Vida tal como ela se dá em seus ditames existenciais e crus.

No filme *Meia Noite em Paris* (2011), encontramos a história de um casal norte americano, Gil e Inez, que viajam até a mítica Paris, com os pais da moça. Gil, o protagonista de Woody Allen, é roteirista em Hollywood mas encontra-se em crise com sua capacidade de escrever romances, enquanto Inez, filha da alta burguesia, encanta-se com os passeios turísticos e as lojas francesas. Gil encontra em Paris, por acaso, numa noite mal dormida, uma passagem ao passado, apaixona-se pelos personagens do início do século, a chamada era de ouro. Daí em diante, o protagonista vive um dilema, morar no passado de ouro, com encontros intensos com escritores e pensadores singulares, ou acatar sua vida e escolher o presente.

Num prólogo apaixonante, Woody Allen nos mostra em minutos, imagens de Paris em diferentes atmosferas, durante o dia, a noite, com chuva, seus pontos turísticos,

²⁸ ROSSET, *Reflexiones sobre cine*, p. 43.

²⁹ LAX, E. *Conversas com Woody Allen*. SP: Ed Cosac Naify, 2013, p. 42.

enfim, nos joga numa Paris contemporânea, que ainda carrega a beleza e a como um dos cenários do berço da História da Arte Europeia.

A noiva de Gil, Inez, uma norte americana fútil e apegada aos comodismos do dinheiro e da cultura norte americana, apreende uma Paris apenas pelo luxo efêmero e uma apreensão supérflua dos lugares turísticos. Desdenha do noivo Gil Pender e do seu apaixonamento por Paris, enuncia que ele está apegado por uma fantasia, presa a um romantismo infantil e ingênuo. Ele responde dizendo que a cidade é linda, usando uma famosa frase de E. Hemingway, “Paris é uma festa em movimento”.

Enquanto, Inez e Gil visitam os pontos turísticos parisienses com um casal amigo, a noiva relata sobre a obra do namorado com desdém, descrito como um escritor frustrado por apenas escrever *scripts* comerciais para Hollywood, ela conta que o protagonista do livro é um romântico que trabalha num antiquário, como alguém que vive no passado, gente que crê que seria mais feliz vivendo no passado.

A nostalgia é o grande Mal, afirma o amigo Paul, intelectual, raso e prepotente, mas enunciador de uma sabedoria trágica: é a negação do presente dolorido, máxima que voltará no final do filme, quando Gil percebe que precisará escolher entre o presente cruel e real ou o passado idílico e ilusório.

Depois de uma degustação de vinho tediosa, Gil abandona os amigos e a noiva e sai em busca de ar puro na Paris noturna, perde-se entre as ruelas e meio embriagado, depara-se a meia noite com um portal para outra Paris dos anos 20, seu paraíso idílico, passando a ter uma experiência incomum, revisita essa cidade e seus gênios, escritores e pintores, como Picasso, Salvador Dalí, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Buñuel, entre outros.

Numa conversa sob tom trágico, Hemingway pergunta à Gil sobre seus medos, e discorre: “Nunca escreverá bem se tiver medo de morrer”, já que o escritor contemporâneo relata que é o seu maior medo. Então, o outro lhe reafirma que é preciso coragem para se enfrentar a vida e a morte, e ainda lhe pergunta, se ele amou uma mulher a ponto de perder o medo de morrer: “Existe uma paixão real e bela com uma mulher notável que te faz perder o medo de morrer!”

A conversa com Hemingway versa sobre a coragem trágica, enfrentar a nostalgia da vida – sob as vestes do ressentimento e do medo – e, conseqüentemente a morte, como um grande lutador e caçador de rinocerontes, que ama com paixão, pois os covardes nunca amaram, segundo o famoso escritor! Este sobreviveu à guerra, tem

espírito guerreiro e enfrenta a vida, com um apetite vulcânico. Em certo momento do filme, convida aos outros, quem quer lutar?

Gil entrega seu livro a Gertrude Stein para avaliar sua capacidade bem como se é uma obra de valor. A escritora-pensadora lê o início da obra que faz encantar Adriana, a musa do momento de Pablo Picasso e nova paixão de Gil, descreve as primeiras frases: “Volta ao passado, era o nome da loja e seus artigos eram lembranças! Prosaico para uma geração [...]”.

Adriana e Gil desenlaçam uma conversa amistosa, repleta de encantos e seduções, ela lhe conta que ama Paris, e, especificamente aquela da *Belle Epoché*, nos anos 1890, que foi estudar moda com *Coco Channel* e que sempre se envolve com homens geniais e casados, como Picasso e Mondigliani.

Em seguida, Gil sai a passeio pela Paris contemporânea. Fugindo das mesmices e futilidades da noiva, entra em um antiquário e encontra um disco de Cole Porter, conhece Gabrielle, uma jovem parisiense, simpática, que será a escolha do real para Gil até o fim da película.

O escritor norte americano fica completamente seduzido pela vida paralela na sua Paris idílica. Volta e reencontra num bar, os surrealistas do momento, como Dali e o cineasta Buñuel, onde tecem comentários sobre amor e viagem pelo tempo. Então, com uma quietude absurda, relatam a Gil que “viver em dois mundos é absolutamente normal”.

Aos 60 minutos do filme, Stein senta com Gil e comenta sobre seu livro, dizendo que ele se parece como uma obra do futuro, de ficção, e diz que a obra dele transpira talento, mas que ele precisa se apropriar disso: “Tememos a morte e questionamos o nosso lugar do universo! A tarefa do artista não é sucumbir ao desespero, para o vazio da existência, você tem uma voz clara e adorável, não seja derrotista!”.

Num reencontro com Adriana, Gil a ouve comentar sobre os tempos em que vivem, na Paris dos anos 20, em que tudo parece ser tão rápido e agitado, tecendo novamente uma nostalgia sobre a *Belle Epoché*, quando então são assolados por uma carruagem que os leva até o tempo idílico da musa. Encontram numa festa típica dos tempos antigos, Gauguin, que comenta com os dois: “Essa geração é desprovida de convicção e imaginação, teria sido melhor viver no Renascimento!”. Então, essa frase do pintor promove uma reviravolta em Gil que passa a perceber que o presente é aborrecido, o presente parece ser sempre insatisfatório, quando ele tece seu *insight* trágico diante Adriana, que insiste em ficar na Paris idílica dos anos 1800: “Sim, eu

escolhi sair de Paris, mas foi uma escolha, uma escolha verdadeira, se quero escrever algo de valor tenho que desistir das ilusões, e a possibilidade de ser feliz no passado é uma delas”.

Então Gil deixa Adriana, seu amor idílico, que simboliza o ilusório e a negação do presente e da Vida, deixa a noiva fútil e assume seu desejo genuíno de morar em Paris e escrever algo de valor. Assume o trágico e reencontra Gabrielle, a dona do antiquário, na ponte *Neuf* numa noite chuvosa, que também aprecia Paris a noite e com chuva. Então, os dois saem a caminhar ao encontro da experiência da vida, tal como ela se mostra, aberta, não determinada e vivida.

No cinema de Woody Allen é muito comum notarmos traços tipicamente trágicos. Nesse filme aqui degustado, podemos apontar uma nítida compreensão trágica da Vida. No desfecho, Gil encarna a aposta na Escolha, assume seu destino e abre fendas sobre o ilusório.

Outra película que tonifica a compreensão trágica da Vida e a aceitação da sua brevidade e do destino como Fado, como aquilo que se dá, sem recursos ou explicações finalísticas ou metafísicas, é a obra *O homem sem passado* (2002, Aki Kauramaski).

O cineasta escandinavo nos relata a história de vida de um homem qualquer, que após sofrer um espancamento sem razão, perde sua consciência e memória. Inquieto por redescobrir quem é, o homem se vê acolhido por pessoas simplórias e consideradas desajustadas. O filme sem grandes requintes estéticos, marcado pelo tom minimalista e realista, seguindo a tradição do realismo do cinema alemão, como de Herzog e Fassbinder, atém-se muito mais às situações ordinárias de um homem que acata o seu destino e vive da melhor forma possível diante o dado cruel da Vida, que foi a perda da sua memória e identidade.

O filme pode ser equiparado a uma fábula para uma possível compreensão do contemporâneo, pois nos permite, como espectadores, questionar o valor do presente e quão complicado é acatá-lo em sua simplicidade e indiferença, abrindo mão das ilusões que nos são dadas, seja pelas verdades da Ciência Moderna, pelas ilusões metafísicas religiosas ou quaisquer outras versões irreais do mundo em que vivemos.

O homem sem passado, que não possui nome, depois de ser espancado, é encontrado no banheiro público e levado ao hospital inconsciente; morre no leito e renasce. Sob uma atmosfera de suspense, ele se ergue da cama e foge: ressurgido das cinzas, nasce sob um novo destino, sem nome, memória ou história. Como um herói, ergue-se e foge, dorme ao leito de um rio onde então é acolhido por pessoas simples que

moram em *trailers* abandonados e vivem sob a égide do mínimo, à margem do mundo capitalista e consumista. Sob cortes abruptos e sem requinte técnico, o filme nos recorda a estética do cinema alemão dos anos 70, com ruídos e uma coloração apática, colaborando na constituição de uma vida decadente e que se enreda numa temporalização mais lenta, nos enredando num percurso existencial comum ao nosso.

A película nos relata as micro revoluções internas desse herói sem passado, que se vê submetido a uma vida miserável, desencantada e presa às pequenas coisas da vida, como conseguir a cada dia, sobreviver: comer no exército da Salvação, tecer amigos apenas pela troca de favores, observar a natureza mesmo que inóspita ao seu redor, conseguir novas peças de roupas com os conhecidos e viver.

Esse herói sem nome, sem salário, sem documento nem marcas institucionais é o símbolo máximo daqueles que o acolhem, os Anônimos, como Deleuze e Guattari³⁰ já aqui nos contemplaram, como os que estão fora do lugar familiar e estatal, que escorrem e transbordam em linhas de fuga estéticas discursivas. Esses modos de vida que ocupam esse lugar do inusitado e do absurdo nos desalojam do lugar cômodo de assistir a uma vida como a nossa e nos leva a questionar sobre o que de fato somos ou precisamos para viver o inóspito presente da vida.

Numa das primeiras cenas em que nosso herói sem nome e nem documento se enuncia, agradece a mulher que o acolheu, junto a sua família e diz: “Sim eu falo, eu apenas não tinha nada para falar antes”. Esse será o tom do filme, econômico nos gestos dialógicos e afetivos. Em seguida, o homem diz a ela que é bondosa, mas logo é contrariado, pois a mulher lhe diz que apenas tiveram sorte, um emprego para o marido, como vigia da carvonaria e a garantia de uma vida simples e digna.

O homem sem passado reaprende os nomes das coisas. Com um novo amigo, toma uma cerveja, contempla uma gaivota, um cinzeiro, fuma vagorosamente um cigarro, e em meio a piadas sutis, sorri e reaprende a viver sob o regime de uma vida em comunidade. Planta batatas, aluga um trailer, troca favores e recebe um *jukebox*, que ilumina sua vida com *rock*, *blues* e *jazz*. Define-se como um desterrado. Irma, sua namorada, irá chama-lo de filho da tristeza, mas que renasceu e acatou a vida nova que lhe abriu os rumos. Como ela lhe diz, o homem sem passado resgatou a alegria de viver através do ordinário. Conquista a lealdade de uma cadela chamada Hannibal, que pertencia a um policial que lhe alugou o trailer, aparentemente um violento homem, mas

³⁰ DELEUZE e GUARRATI. *Mil Platôs. Vol 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo : Ed 34, 2012.

que aos poucos, mostra-se identificado com a comunidade, como sendo mais um anônimo, excluído e frágil diante os ditames institucionais do mundo.

O diretor insere no decorrer da película uma forte crítica às instituições do Estado na figura do policial burocrata que prende o homem sem memória porque este não sabe dizer seu nome no evento de um roubo de um banco, que ele sem querer participa, como refém. No banco que não pode abrir uma conta para o senhor sem passado, mas que está falido e vendido, enfim, na falência das instituições e a sobrevivência do homem, que não se abate e continua a viver, redescobrimo os pequenos momentos de reunião, quando por exemplo, agencia uma banda para ouvir e tocar *rock* nos almoços da congregação, trazendo o mundano para um modo de vida regido, até então pelos ditames cristãos, do Exército da Salvação: traz a dança, o canto e o culto à reunião.

Após os 60 minutos da película, o policial burocrata que o prendeu, descobre a identidade do nosso anti-herói, chama-se Jaako Antero Lujaner, um metalúrgico em Nurmes, casado e que precisaria retomar sua antiga vida. Sob o sepulcro de uma vida já superada, o homem sem passado, viaja e encara sua ex-esposa, que diante de um casamento destruído pela rotina, pelo vício do marido em jogo, conseguiu um divórcio. Lujaner não retruca, escolhe acatar e volta à sua vida junto à comunidade dos anônimos.

O homem sem passado reencontra os seus agressores quando retorna e, diante de uma nova ameaça, seus amigos se reúnem e dão uma lição aos jovens ressentidos. O policial identifica-se como um deles, leva Lujaner ao encontro de Irma e diante de nossos olhos e com muita simplicidade, o desmemoriado torna-se o homem do presente: tem um nome, que pouco lhe importa, e essencialmente, tem uma vida aberta ao novo e aos pequenos gestos afetivos e contemplativos.

Podemos encontrar na história desse homem finlandês as forças da exclusão social, da burocracia estatal impessoal, mas ao mesmo tempo, a presença de forças disruptivas, como o do *rock* que enlaça a comunidade e lhes fazem dançar e encarar-se de um outro modo, o de compreensão trágica da vida. Lujaner, o protagonista, assume o fatalismo da sua realidade, não se desespera, ao contrário, acata o indigesto e vive e goza dos momentos que lhe foram imputados em um cotidiano simplório e desembotado de excessos afetivos.

Considerações finais

Por fim, nesse ensaio analítico e fílmico, pode-se apontar uma estreita ligação entre a possibilidade do cinema tornar-se afirmativo da vida e ao mesmo tempo, nos levar a apreciá-la em sua instabilidade percursiva. O cinema, portanto, pode nos levar ao tónus trágico, que Rosset e Nietzsche interlocucionaram por meio de suas obras (quase) filosóficas, nas quais se afirma a vida, mesmo reconhecendo-a como flutuante, a casuística e sem sentido algum.

O trágico, segundo Rosset, seria esse modo de ver o mundo corajoso e autêntico, porque nos remete a um tipo de vivência singular diante da perplexidade do encontro com o real, pois assumir o trágico é acatar o desamparo em que estamos diante ao fatalismo da vida. Não existe um destino pronto ou uma causa que explique nossa vivência; apenas estamos pendurados entre a vida e a morte, suspensos e finitamente jogados, em queda ontológica.

Do ponto de vista filosófico, o pensamento trágico se distingue dos demais pensamentos pelo que se propõe analisar: atém-se antes à inocência e crueldade do real que a à sua bondade ou culpabilidade, enxerga acaso e artifício em vez de necessidade e liberdade na natureza, opta pela lucidez, ainda que insignificante, à ilusão das ideias e ideologias.

A arte cinematográfica possui a potência para revelar a destruição dos ditames morais e verdades certas, levando-nos a uma viagem estético narrativa, por meio de filmes como os aqui citados, por meio de Gil em *Meia noite em Paris* e do homem sem passado de Kauramaski, que fazem o trágico falar, pela falta de ancoradouro existencial e pela escolha afirmativa pelo inesperado e o aspecto mais cruel e belo da vida, sua falta de sentido.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, R. *O mundo, os homens e suas obras*. 2015. 208 pg. Tese (Livre Docência). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015a.

_____. Anti niilismo: ou a superação do niilismo pela filosofia trágica. IN “Revista de Estudos de Cultura”. Sergipe, n.3, 2015b, pp 75-83. Disponível em <<https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/4776>>, acesso em novembro de 2016.

_____. *O imaginário trágico de Machado de Assis: elementos para uma pedagogia da escolha*. SP: Ed Képos, 2015c.

_____. “Cinema e Educação: Fundamentos E Perspectivas”. *IN Educação em Revista*, Belo Horizonte, vol.33, e153836 Epub Apr 03, 2017. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/0102-4698153836>> , acesso julho 2017.

BECCARI, M. *Articulações Simbólicas: uma filosofia do design sob o prisma da hermenêutica trágica*. 2015. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. “Hermenêutica trágica em Machado de Assis: a redescritção como dimensão de desaprendizagem”. *IN Rev. Machado Assis em Linha*, São Paulo (FFLCH-USP), v. 9, n. 18, p. 84-100, mai./ago. 2016.

DELEUZE e GUARRATI. *Mil Platôs. Vol 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo : Ed 34, 2012.

JACCARD, R. *Cioran et compagnie*. Paris: PUF, 2005.

GIACOIA JR., O; FLORENTINO NETO, A. *O Nada Absoluto e a superação do niilismo: os fundamentos filosóficos da Escola de Kyoto*. Campinas, SP: Ed Phi, 2013.

LAX, E. *Conversas com Woody Allen*. SP: Ed Cosac Naify, 2013.

OLIVEIRA, L. A Tensão Trágica e a Arte. *IN ALMEIDA e BECCARI (orgs). Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias*. SP: FEUSP, 2017.

ROCHA, S. “Clément Rosset: O pensamento da imanência e sua virtude negativa”. *IN Revista ETHICA*. Rio de Janeiro, v.9, n 1, 2002, pp 45-52.

ROSSET, C. *O princípio da crueldade*. São Paulo: Ed ROCCO, 1989a.

_____. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Ed Espaço e tempo, 1989b.

_____. *A Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Ed Relume Dumara, 2000.

_____. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: Ed José Olympio, 2008.

_____. *Reflexiones sobre cine*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Ed El Cuento de Plata, 2010.

Referências fílmicas

MEIA Noite em Paris. Direção: Wood Allen. Produção: Mediapro, Versátil Cinema, Gravier Productions, Pontchartrain Productions, Televisió de Catalunya (TV3). USA, 2011. 94 min.

O HOMEM sem passado. Direção: Aki Kauramaski. Produção: Bavaria Film, Pandora Filmproduktion, Pyramide Productions, Sputnik, Yleisradio (YLE). Finlândia, Suécia, 2002. 97 min.

Recebido em 20/10/2018

Aprovado em 03/05/2019