

O A-CON-TECER DA EXPERIÊNCIA FÍLMICA

Rosane Meire Vieira de Jesus¹

Resumo: Este artigo é resultado de inquietações filosóficas em relação à aproximação teórica entre experiência estética com/ a partir do filme e formação. Discute experiência estética sob o veio da hermenêutica universal ou filosófica de Hans-Georg Gadamer. Para então dissertar sobre o a-con-tecer da experiência fílmica na sua dimensão da recepção, analisando interpretativamente os conceitos experiência fílmica e a-con-tecer.

Palavras-chave: Experiência estética; Experiência fílmica; Linguagem fílmica; A-con-tecer.

Introdução

No primeiro momento, discuto experiência estética sob o veio da hermenêutica universal ou filosófica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) a partir das suas principais obras, *Verdade e Método I e II* (2005; 2004). Emergindo das tradições continentais da hermenêutica e da fenomenologia, sua obra enfatiza a filosofia como atividade prática e opõe-se ao fluxo geral do pensamento moderno².

Já na segunda parte, passo a compreender o a-con-tecer da experiência fílmica. Para tanto analiso interpretativamente a experiência fílmica que pode ser entendida como uma vivência com/ a partir do filme³, compreendendo vivência segundo Gadamer (2005): algo que se diferencia do restante do decurso da vida; “o que vale como uma vivência não é mais algo que flui e se esvai na torrente da vida da consciência, mas é

¹ Faculdade de Educação/ UFBA. E-mail: rosanevieiraj@gmail.com

² Moderno é um adjetivo que foi introduzido pelo latim pós-clássico e significa atual, agora; “foi empregado pela escolástica a partir do século XIII para indicar a nova lógica terminista, designada como via moderna em comparação com a via antiqua da lógica aristotélica” (ABBAGNANO, 2007, p. 791). Geralmente é empregada quando se fala da filosofia moderna que Abbagnano indica como o período histórico ocidental que começa depois do Renascimento, a partir do século XVII. Está associada à razão, ciência, técnica, progresso, emancipação, sujeito, historicismo, metafísica, niilismo e secularização. Os filósofos tentam se situar em relação à filosofia moderna, construindo-a de forma singular.

³ Ao utilizar esse termo, não restrinjo à obra produzida em película de celulóide para o cinema, mas também à obra produzida em vídeo analógico ou digital. Apesar de haver algumas especificidades no tratamento da imagem e do som em cada tecnologia, na recepção, não há uma alteração significativa da experiência estética em filme e em vídeo que justifique diferenciações neste artigo.



visto como unidade e, com isso, ganha uma nova maneira de ser uno” (idem, p. 112). Logo a experiência estética representa a forma de ser da própria vivência.

E, finalmente, inicio uma discussão que ainda é incipiente sobre o a-con-tecer, um termo cunhado por Maria Inez Carvalho (2001). A partir dos estudos prigogitianos da Teoria das Possibilidades/ atualizações na vertente de que o mundo funciona como um jogo em que se vão precipitando (atualizando/ emergindo) novas configurações das diversas possibilidades postas. O a-con-tecer facilita a compreensão de um processo formativo menos teleológico e mais estético.

A experiência estética (da arte) gadameriana

Para compreender as hermenêuticas filosóficas⁴ que alimentam os pressupostos ontológicos e gnosiológicos da estética gadameriana, é interessante resgatar a crítica de Gadamer ao método da filosofia moderna que prioriza a racionalidade científica e suas aplicações, a tecnologia, e, nas ciências humanas, incentiva as concepções filosóficas e políticas que valorizam o homem como um animal puramente racional, capaz de chegar a uma verdade, ao conhecimento puro, livre das opiniões, percepções e pensamentos que dão acesso à aparência das coisas do mundo.

No entanto Gadamer, através de conceitos como tradição⁵, autoridade⁶ e preconceito⁷, atenta que nosso agir no mundo social está no caminho da verdade, mas

⁴ Gadamer pluraliza hermenêuticas filosóficas por considerar essencialista a busca por uma regra geral para o ato interpretativo.

⁵ A tradição é o pano de fundo sobre o qual nos movemos e não dá para ignorá-la, porque sempre partimos dela para nos compreender: “(...) encontramos-nos sempre inseridos na tradição, e essa não é uma inserção objetiva, como se o que a tradição nos diz pudesse ser pensado como estranho ou alheio; trata-se sempre de algo próprio, modelo e intimidação, um reconhecer a si mesmos no qual o nosso juízo histórico posterior não verá tanto um conhecimento, mas uma transformação espontânea e imperceptível da tradição” (GADAMER, 2005, p. 374).

⁶ A autoridade não pode ser considerada como o oposto da razão e da liberdade, pois ela possui sua própria legitimidade. “Na verdade, a autoridade é, em primeiro lugar, uma atribuição a pessoas. Mas a autoridade das pessoas não tem seu fundamento último num ato de submissão e de abdicação da razão, mas num ato de reconhecimento e de conhecimento” (GADAMER, 2005, p. 371). Ou seja, há autoridade quando se reconhece que o outro tem uma visão mais ampla e, por isso, seu juízo precede em relação aos demais. E num texto, mais importante que verificar se um trabalho filosófico representa com exatidão a realidade, é avaliar a veracidade das questões que levanta e procura responder. Logo “são as questões apresentadas pelos textos que são, de alguma forma, mais importantes do que o produtor textual” (LAWN, 2007, p. 57).

⁷ Os preconceitos ou pré-julgamentos ou pré-juízos são considerados, por Descartes (2006), a fonte de todo erro no uso da razão. No entanto, como o homem é um ser finito e histórico, para Gadamer, o preconceito é algo impossível de ser excluído do movimento da razão. Julga-se o mundo a partir de envolvimento pré-refletidos com o mundo. E esses pré-julgamentos nos levam a interpretações mais autorizadas. “A perspectiva no mundo (...) nunca é uma imagem não mediada da maneira que as coisas realmente são, ela é necessariamente provisional e limitada, (...) sempre somos parte daquilo que buscamos entender” (GADAMER, 2005, p. 59). Vê-se a partir de uma determinada estrutura, referências

nunca a alcança. Ele cria as hermenêuticas filosóficas para se opor a essa modernidade filosófica que marginalizou o entendimento do pensamento diário e da experiência. A verdade não advém de um método, mas é o pano de fundo que se estabelece no diálogo. Os atos de interpretação são dialógicos dentro da tradição.

Pensando na pré-compreensão heideggeriana, Gadamer (2005) afirma que a interpretação está situada dentro do horizonte mútuo do intérprete e da coisa a ser interpretada e que só é possível com os pré-entendimentos. Estes são baseados na tradição, ressignificada a cada nova interrogação, desestruturando paradigmas já (pre)estabelecidos, que insistem em simplificar o vivido. Esse movimento descreve o momento estrutural ontológico da compreensão do círculo existencial-hermenêutico:

O círculo, portanto, não é de natureza formal. Não é objetivo nem subjetivo, descreve, porém, a compreensão como um jogo no qual se dá o intercâmbio entre o movimento da tradição e o movimento do intérprete. A antecipação de sentido, que guia a nossa compreensão de um texto, não é um ato da subjetividade, já que se determina a partir da comunhão que nos une com a tradição. Mas em nossa relação com a tradição essa comunhão é concebida como um processo em contínua formação. Não é uma mera pressuposição sob a qual sempre já nos encontramos, a nós mesmos vamos instaurando-a na medida em que compreendemos, na medida em que participamos do acontecer da tradição e continuamos determinando-o a partir de nós próprios (idem, p. 389).

A verdade é rejeitada como correspondência ou representação; a verdade é experiência, entendendo-a não como algo acumulado, repetível, mas como as qualidades do não-repetível, do único. A experiência hermenêutica (*Erlebnis*) distingue-se da pura experiência (*Erfahrung*), pois ela dá posse ao ser que, para revelar a verdade, através do encontro entre o familiar e o desconhecido, permite-se frustrar suas expectativas e confrontar-se com o inesperado, a novidade. A experiência hermenêutica não ensina nada além dos *insights* na falibilidade das possibilidades humanas e suas limitações essenciais. Abertura à experiência é o experienciar da verdade, o entendimento de si para si.

Nesse sentido a arte é uma experiência da verdade, que foi adiada quando se cria a Estética no século XVIII por Baumgarten e se subjetiva demais a existência. Antes de se entender como subjetividades, precisa se entender a si como identidades construídas cultural e socialmente que se conectam nos “circuitos fechados da vida histórica”. Ou seja, somos enraizados num ambiente cultural que é construído num tempo. Tempo que se relaciona com outros tempos. Esse ambiente é a tradição. E à medida que adquirimos a linguagem, entramos num horizonte, perspectiva de mundo, ao qual iremos reconstruindo no decorrer da nossa vida. E como a vida é finita, tal finitude expõe a

impossibilidade de romper completamente com esse horizonte, negando a idéia iluminista do eu autônomo, auto-reflexivo e emancipador. Quando entramos em contato com o inesperado, a novidade, de certa forma nossos preconceitos são confrontados e percebemos o quão incrustados a uma tradição, a um horizonte dessa tradição estamos. Vivemos numa dialética da revelação e do limite.

Esse horizonte⁸, para Gadamer, é lingüístico, pois é o acultramento que se expande com o passar do tempo através das fusões de horizonte dentro de uma tradição. Passado e presente se interconectam para traçar perspectivas futuras e dar sentido ao mundo. O entendimento é um evento historicamente efetivo, “Como ser histórico, experimenta, antes, realidades históricas, e essas são sempre também algo que sustenta o indivíduo, algo onde ele dá expressão a si mesmo e se reencontra” (GADAMER, 2005, p. 306).

“História efetual” é a expressão utilizada para nomear a necessidade de mostrar a realidade histórica na própria compreensão, diferenciando-se do historicismo que oferece uma visão objetiva dos fatos e conexões históricas. Dessa forma o intérprete já é um efeito da interpretação prévia, do passado sobre o presente. E a sua posição é “compreender historicamente sua própria possibilidade de comportar-se historicamente”, tendo consciência de ser condicionado. Não um condicionamento fatalista, mas um diálogo dinâmico entre o passado e o presente, entre o imediato e o ponto da tradição que procuramos entender. Não para suprimir ou abolir o outro, o passado, mas para tomar posse a fim de expandir o presente.

A verdade só existe no diálogo ou conversação dentro e com a tradição. O que nos leva a pensar que verdade é diálogo. Diálogo genuíno, sem a condução de um dos participantes, já que vai além das opiniões subjetivas e seguem direções imprevisíveis; sem inteireza, portanto. A única consciência é a tentativa de levantar as suas referências, desafiando-as e surpreendendo-as. Um diálogo produtivo nos força a ver as coisas de maneira diferente e sob novas perspectivas.

Isso nos leva à lógica da pergunta e da resposta gadameriana que é desenhada para abrir linhas de questionamento, facilitando a compreensão de algo. Cabe, portanto, questionar o texto e o contexto para buscar incessantemente o processo interpretativo implicado. É preciso saber quais as questões de uma determinada época o texto tenta

⁸ Entendo horizonte como “o âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que pode ser visto a partir de um determinado ponto” (GADAMER, 2005, p. 399). Devido à mobilidade histórica da existência humana, não há horizonte fechado e definitivo. “O horizonte é, antes, algo no qual trilhamos nosso caminho e que conosco faz o caminho” (ibidem, p. 402).

responder e que questões o texto coloca para o leitor responder. O horizonte do texto apresenta questões ao intérprete e o intérprete define as questões em relação àquilo que foi levantado no diálogo.

Uma pessoa que quer entender precisa questionar aquilo que está além do que foi dito. Ela precisa entender como uma resposta a uma questão. Se voltarmos para aquilo que estava por trás do que foi dito, então invariavelmente levantaríamos questões além daquilo que foi dito. Nós entendemos o sentido do texto somente através da aquisição do horizonte da questão... (GADAMER, 2005, p. 370).

Diferentemente de buscar na linguagem o poder para descrever e designar, a atitude hermenêutica à linguagem é fundamentalmente expressivista. As solidariedades íntimas da linguagem com a vida cultural constituem o mundo humano. Para Gadamer, mundo e ambiente se distinguem pela linguagem, isto é, enquanto ambiente é o mundo que todos os seres vivos possuem – da mesma forma como Heidegger fala da terra -, mundo

(...) não é somente uma das posses do homem no mundo; ao contrário, dela depende o fato do homem ter um mundo. O mundo como um mundo existe para o homem e não para outra criatura que está no mundo. Mas, este mundo é verbal por natureza (ibidem, p. 443).

O mundo só é possível através da linguagem que tem a expressão como ponto em comum com todas as manifestações da linguagem – conversas diárias, poesia, tese etc.. A consequência dessa afirmativa é que a linguagem não pode ser examinada com exatidão científica, precisão e imparcialidade, pois estamos imersos em linguisticalidade. “O ser que pode ser entendido é linguagem” (ibidem, p. 474). E o objetivo da linguagem é comunicar – não como transmissão e recepção de dados e informações – sugerindo aquilo que é compartilhado e aquilo que é mantido em comum, um cognato com a palavra latina *communicare*. Pode-se dizer que a comunicação “comporta libertar-se das diferenças, historicizar os valores, compreender a contingência deles e a possibilidade de emergência daquilo que é marginal e reprimido” (ABBAGNANO, 2007, p. 191).

O jogo é a característica principal da arte, pois é uma atividade que não é aleatória e mesmo assim não é teleológica. “ movimento de-e-para que não esteja condicionado a qualquer objetivo que o leve a um final” (GADAMER, 2004, p. 103). O jogo como a arte choca e altera perspectivas. Existe uma dinâmica entre os jogadores e o jogo e entre os jogadores e os espectadores: “jogar junto”. A arte vai além das subjetividades, pois a reflexão individual é um fragmento das estruturas hermenêuticas maiores, da linguagem e tradição.

Portanto Gadamer discute a experiência da arte como um acesso à verdade incompleta e vulnerável às circunstâncias imediatas. O intérprete da obra não é um sujeito conhecedor dominando um objeto, mas um experimentador da obra que visita os preconceitos ou hábitos passados através da tradição, confrontando o desconhecido com o conhecido. E o desconhecido não é dominado através da classificação, da generalização, de acordo com uma lógica matemática e sistematizadora. Ele é experienciado disruptivamente, já que nos surpreende.

O a-con-tecer da experiência fílmica

A linguagem fílmica constrói uma (re/a)apresentação complexa da realidade. Etimologicamente, presença vêm do latim *praesens* e significa “que assiste pessoalmente” (CUNHA, 2007, p. 633). Ao ser presença, a linguagem fílmica presentifica um mundo distinto daquele anterior à invenção do cinematógrafo, já que (re)configura a percepção seja a partir da “exposição de um tempo cíclico, da representação de papéis, da captação de algo através da câmera, da montagem das imagens” (SILVA, 1996, p. 69); seja pela sua relação com a realidade.

O cinema, pela pura aceleração mecânica, transportou-nos do mundo das seqüências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas e das configurações criativas. A mensagem do cinema enquanto meio é a mensagem da transição da sucessão linear [ininterrupta] para a configuração (MCLUHAN, 1982, p. 26-27).

A presença da linguagem cinematográfica instaura um outro olhar, uma forma de se relacionar com o mundo através de uma variedade de planos⁹, enquadramentos e movimentos. Naturalizou-se, então, uma linguagem que fomenta um modo de ver artificial,

(...) criado através do olhar ciclópico das câmeras e de todo o aparato tecnológico que está presente desde o momento da captação das imagens até o instante em que surgem, iluminando as telas e contando todos os tipos de dramas, comédias, tragédias, reais ou fictícias. As inúmeras possibilidades do olhar que a câmera criou; as múltiplas formas de aproximação e distanciamento que vão dos enormes planos gerais ao *close-up*; os enquadramentos e movimentos que as novas tecnologias de captação de imagens permitem, quando percorrem grandes distâncias indo de um ponto de vista a outro na mesma tomada, deram origem à linguagem cinematográfica atual e, ao mesmo tempo, alteraram irreversivelmente a própria percepção visual das pessoas e, por isso, a própria realidade em que vivem (COUTINHO, 2005, p. 2).

O olhar ciclópico ou ciclópeo é um termo que deriva do grego “ky’klops –opos”, vem de ciclope “(Mit.) gigante com um olho só na testa” (CUNHA, 2007, p. 181). Pode-se fazer alusão à câmera filmadora – uma lente desbravando/ criando um mundo cheio de “espaços vazios”. O espectador, que é conduzido de uma cena a outra pela

⁹ Plano pode significar a composição de cada imagem que, de acordo com enquadramento e distância do assunto; e o espaço-tempo contido em uma única tomada.

montagem¹⁰, tenta dar sentido ao que é visto entre cortes, preenchendo vazios. No entanto o espectador, diferentemente do que previa Ingarden (1979) nos seus estudos estéticos, não é um seguidor de instruções que deve concretizar “corretamente” as indeterminações de um texto como uma estrutura potencial. O que existe é a comunicação efetiva entre o espectador e o texto fílmico: “o leitor deve construir o texto de modo a torná-lo internamente coerente” (EAGLETON, 1997, p. 111).

O filme presentifica um mundo não posto, definido, mas resultado dos elementos que aparecem na tela e do que não aparece. As incompletudes são determinantes no processo receptivo, não é o texto objetivo e nem a experiência subjetiva, mas a interação entre ambos (ISER, 1996). O espectador torna-se co-produtor do ato de criação. “São as indeterminações que permitem ao texto ‘comunicar-se’ com o leitor, induzindo-o a tomar parte na produção e compreensão da intenção da obra” (ZILBERMAN, 2001, p. 51).

Os estudos da estética da recepção, criados por Jauss (1994), tiveram como referência a literatura, entretanto o cinema acirra o envolvimento do espectador, estimulando o espectador a uma participação nunca antes imaginado. O movimento contribui muito para isso, pois oferece corporalidade aos objetos. “No cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento” (METZ, 1972, p. 22).

Se já é um fato tradicional a celebração do ‘realismo’ da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal da imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza - o movimento (XAVIER, 1984, p. 12).

A imagem em movimento nos faz pensar em outra dimensão da linguagem fílmica: a apresentação do real concreto. Etimologicamente, apresentação e presença têm o mesmo significado - “que assiste pessoalmente” (CUNHA, 2007, p. 633). O elemento prefixal a- “não altera o significado do vocábulo” apresentação (ibidem, p. 1). Entretanto a única diferença em relação à presença é que, em apresentação, há também o sufixo nominal -ação, derivado do latim “-atio -onis, que forma substantivos abstratos deverbais, com a noção básica de ‘ação, ato’, deduzidos dos participios em -atus (>-ADO) da primeira conjugação: acetilação, capinação, dominação” (ibidem, p. 7-8).

¹⁰ Tattiana Tessye Freitas da Silva (1996) ressalta que essa técnica cinematográfica “não está apenas relacionada à colagem de imagens, mas à organização de todo o conjunto dos elementos que compõem o filme, indo da forma como as imagens foram filmadas, passando pelo lugar do som, da iluminação, dos ângulos, relacionando-se, enfim, com a forma pela qual o filme foi construído” (idem, p. 69).

Apresentação é o ato de apresentar, mostrar, exibir, expor pessoalmente, isto é, estar diante de algo. A linguagem fílmica, ao ser apresentação, propicia ao espectador o registro e a revelação do mundo visível. O cinema conquista de imediato uma credibilidade seja para filmes realistas ou fantásticos, documentários ou filmes de ficção, já que toma posse de consideráveis fragmentos inalterados da realidade; interpreta-os, mas a interpretação permanece fotográfica. “Esta incorporação do que é registrado, independentemente da intenção artística que presidiu ao registro, acarreta evidentemente o problema do excesso ou impertinência do registrado” (MONTEIRO, 2005, p. 4). Há, com isso, uma espécie de ativação da credulidade. Pressupõe-se que se trata de uma situação verdadeira e o espectador é instado a processá-la como tal e é estimulado a ter curiosidade. A psicanálise chama de epistemofilia “o impulso inato da criança para conhecer as verdades dos fatos que estão ao seu redor e para os quais não encontra explicações” (CARAMURU, 2008, p. 46). Tal termo origina-se do grego *epístème* (ciência) e *phílos* (amigo). Então o espectador vivencia a epistefilia ou epistemofilia que é o prazer de conhecer, alimentado pela persuasão de argumentos sobre o mundo.

Já representação é formada por represent-ação. O radical vem do latim *repraesentare* “ser a imagem ou a reprodução de” (ibidem, p. 677). E representação não é, como pode parecer ao senso comum, tornar a apresentar, mas ato ou efeito de representar a imagem de, de desempenhar papéis em teatro, idéia que concebemos do mundo ou de uma coisa, reprodução. A linguagem fílmica, ao representar, afasta o espectador do real concreto para fazê-lo se perder na *mise en scène* própria de um *constructo* artístico. A partir de um processo perceptivo e afetivo de “participação”, Morin discute que:

Diante da tela, no interior do cinema, além de visualizar uma história, o homem realiza processos de projeção e identificação relacionados ao que se passa à sua frente. Ou seja, ele não reage passivamente às imagens, mas antes, lhes atribui um sentido que é fruto, em última instância, das suas experiências e expectativas; une o conteúdo das imagens ao que já conhece e sente e, a partir disso compõe sua opinião acerca do que está assistindo. Nesse sentido, no interior da sala escura “a impressão de vida e realidade própria das imagens cinematográficas é inseparável de um primeiro impulso de participação” (apud SILVA, 1996, p. 68).

Apesar dos índices de realidade disponíveis no filme, o espetáculo é irreal, pois se desenvolve em outro mundo: o espaço e o tempo da *diegese* – o “representado” próprio a cada arte, tempo e espaço que decorrem ou existem dentro da dimensão ficcional de uma narrativa, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor. Diegese é um conceito grego (*diegesis*) que foi difundido pelos

estruturalistas franceses e se relaciona com a mimese aristotélica, já que Aristóteles (1966) compreende mimeses¹¹ como imitação que extrapola o objeto-modelo e o objeto construído, pois contém ambos, ao mesmo tempo. Ou seja, a mimeses provoca no espectador o reconhecimento daquilo que é verossímil e necessário ao texto. E toda construção mimética proporciona uma catarse¹² em grande ou pequena medida – respectivamente, a tragédia e a comédia. Segundo Aristóteles, para suscitar a catarse, é preciso que o herói passe da graça para a desgraça por uma ação ou escolha própria mal feita.

Trabalhando com os conceitos de diegese, mimeses e catarse, entende-se que a organização da narrativa fílmica demanda uma suspensão da incredulidade ao representar o mundo real concreto. Sabe-se que se trata de um *constructo* artístico, mas se dispõe a creditar nela - mergulho diegético, o prazer de se perder naquilo que se vê.

O filme, dessa forma, traz índices que apresentam um mundo real concreto e, simultaneamente, representam o universo da *diegese*, sem, no entanto, confundir as imagens com a realidade. É um jogo interpretativo no qual o filme “consiste em colocar muitos índices de realidade em *imagens* que, embora assim enriquecidas, não deixam de ser percebidas como imagens [...] e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado¹³” (METZ, 1972, p. 28). Monteiro (2005, p. 38) ratifica:

No filme, dispõe-se conscientemente para a ilusão. Isto explica a natureza profundamente onírica do cinema, assim como a sua natureza absoluta e inevitavelmente concreta, o seu estatuto de objeto. O cinema, como sua especificidade e sua força, é justamente esse jogo constante, inerente ao médium, entre estar dentro e saber que se está fora, entre aparência e realidade. Assistir a um filme é uma forma de estar-no-mundo, mas também envolve um fenômeno a que podemos chamar estar-no-filme.

Não há uma dicotomia entre estar-no-mundo e estar-no-filme, pois este último põe entre parênteses o primeiro que atualiza o segundo. Com inspiração heideggeriana (HEIDEGGER, 2006), pode-se dizer que, desse espiral hermenêutico, emerge o modo como o ser-aí trata das coisas em seu mundo – a pré-estrutura da compreensão. Esta é evidenciada pela experiência fílmica e cada pre-sença singular vai (des)velando/interpretando referências e compreendendo-se no e com o mundo, descobrindo suas possibilidades de atuação no mundo e configurando, dessa forma, sua existência.

Essas dimensões da linguagem fílmica – presença de um mundo cheio de vazios, apresentação do mundo sociohistórico, estimulada pela epistefilia, e representação do

¹¹ Esse termo vem do grego “*mimesis* ‘imitação’, de *miméomai* ‘eu imito’” (CUNHA, 2007, p. 521).

¹² Catarse tem origem grega (*kátharsis*) e significa purificação, purgação, limpeza, “efeito salutar provocado pela conscientização de uma lembrança fortemente emocional e/ou traumatizante, até então reprimida” (CUNHA, 2007, p. 165).

¹³ Grifos do autor.

verossímil, estimulada pelo mergulho diegético – estimulam que o espectador permita-se reagir ativamente às imagens, atribuindo-lhes um sentido que é fruto, em última instância, das suas experiências e expectativas. A autocompreensão é avaliada e posta em risco na experiência fílmica.

Como é uma vivência singular e particular, não há garantias se o filme irá provocar ou não uma experiência. Baseando-se em Palmer (1969), podemos dizer que um filme fala e, ao fazê-lo, constrói um mundo. E, se esse falar não for compreendido pelo espectador, não há possibilidade de emergir um mundo que dialogue com o do espectador. As pistas construídas pelo cineasta na narrativa fílmica não são vistas nem ouvidas, ou seja, as perguntas colocadas pela recepção não são respondidas, seja pelas pistas estarem fora do horizonte de mundo do espectador, seja por outras questões para além do filme, como a disponibilidade afetiva do mesmo, que reflete na intencionalidade da compreensão.

O encontro com um filme não se dá num contexto exterior ao próprio horizonte de experiências e expectativas do espectador. “Há uma razão pela qual se voltou para este texto e não para outro qualquer e, assim, aborda o filme colocando-lhe perguntas, e não em branco” (PALMER, 1969, p. 140), já que toda compreensão opera sempre no interior de um conjunto de relações já interpretadas, num todo relacional em que o ser está mergulhado.

Desse modo a expressão a-con-tecer da experiência fílmica tem sentido, pois através da interação entre obra e espectador, entre o leitor implícito¹⁴ e o leitor real, o espectador vivencia a verdade no momento em que a política de sentido é posta em jogo e ilumina-se, atualizando diretamente o mundo/ a nossa situação existencial e, assim, revelando as potencialidades concretas do ser. Ao buscar a etimologia do termo a-con-tecer, podemos compreender que o prefixo “a” significa:

(...) nos verbos (e em seus participios adjetivados) oriundos de substantivos – como *acaboclar* ‘dar feição ou maneira de caboclo a’ e *acabocado* ‘que tem feição ou maneira de caboclo’, derivados de CABOCLO - , ou de adjetivos – como *acertar* ‘tornar certo’ e *acertado* ‘que está certo’, derivados de CERTO (CUNHA, 2007, p. 1)¹⁵.

Ad- *pref.* [prefixo], do lat. [latim] Ad-, que se documenta em vocs. [vocábulos] eruditos e semi-eruditos, que denotam ‘aproximação no tempo e no espaço, direção’ (ibidem, p. 13)¹⁶.

O prefixo “com” tem o mesmo significado que “co”

¹⁴ Entendido como uma estrutura textual que oferece “pistas” sobre a condução da leitura. Tal leitor só existe na medida em que o texto determina sua existência e as experiências processadas, no ato da leitura, são transferências das estruturas imanentes ao texto (ISER, 1996).

¹⁵ Grifos do autor.

¹⁶ Grifos do autor.

(...) *pref.* [prefixo], do lat. [latim] *co-* (cum) ‘com’, que designa ‘companhia, contigüidade, sociedade’ e se documenta em vocs. [vocábulos] eruditos, quase todos formados no próprio latim, como *coadjuvar*, *cooperação* etc., e em alguns outros formados nas línguas modernas, como *coeficiente*, por exemplo (ibidem, p. 190)¹⁷.

Tecer é um verbo que significa “entrelaçar regularmente os fios de” e, na acepção figurada, tem-se “enredar, intrigar” (ibidem, p. 759). Reunindo os prefixos e o radical tem-se *acontecer* que “é verbo defectivo unipessoal, que só se conjuga na terceira pessoa e que não possui imperativo: acontece, acontecem, aconteceu, aconteceram, acontecia, aconteciam, acontecerá, acontecerão etc.” (MACHADO FILHO, 1966, p. 281-282).

Acontecer deriva do verbo latino *contingescere*, que tem a mesma raiz de contingência, cujo significado é de um fato imprevisto, ocorrência por acaso ou por acidente. Em português, contingência e contingente são vocábulos que preservaram o sentido de incerteza, de ocorrência eventual, que pode ou não suceder. E o verbo *acontecer* tem igualmente esta conotação de inesperado, fortuito, inopinado, incerto, não previsto, conforme se pode ler em Ferreira (1999) e em Cunha (2007, p. 11) - “realizar-se inopinadamente, suceder, sobrevir”.

Filosoficamente, pode-se substantivá-lo (o acontecer) e realçar sua formação (a-con-tecer) a fim de explicitar certas conotações que emergem das acepções expostas, como uma forma de interpretar o mundo numa perspectiva não-causalista. Ou seja, o fenômeno empírico é instado por forças variadas e desconexas, a princípio, ao ponto sobrevir. Implicada neste dinâmico jogo conceitual do a-con-tecer, a experiência fílmica não é vista por causas e efeitos diretos, mas está mergulhada num campo de forças que são/ estão dispostas para precipitar um processo formativo ao (re/a)presentificar um mundo.

Conclusão

O a-con-tecer da experiência fílmica abarca três atividades primordiais, que, embora distintas, relacionam-se entre si: a poesis, a epistefilia e o mergulho diegético. A poesis compreende o prazer do espectador ao sentir-se co-autor da obra fílmica que presentifica um mundo cheio de vazios. A epistefilia é o prazer advindo de uma ampliação racional de horizonte de mundo, proporcionada pela dimensão da linguagem

¹⁷ Grifos do autor.

fílmica de apresentar o registro e a revelação do mundo visível diretamente relacionado ao sociohistórico. E o mergulho diegético mobiliza o prazer de uma ampliação sensível de horizonte de mundo, possível pela dimensão da linguagem fílmica de representar uma *mise en scène* própria de um *constructo* artístico.

Logo a experiência fílmica pode dar acesso às verdades fundamentais sobre o mundo, não estando restringida a um sentimento como alguma variedade da experiência pessoal. Gadamer reivindica verdade pela arte, percebendo a capacidade da mesma em revelar ou esclarecer pré-compreensões.

A partir dessa discussão, nota-se que a utilização pedagógica do filme pode ser instituinte do processo educativo caso tenhamos um exercício hermenêutico de compreensão do termo formação, como a emergência da (des/re)construção inventiva do ser. Ao tornar-se experiência fílmica, o filme altera aquele que o experimenta, participando do processo formativo ao atualizar seu horizonte de mundo. O encontro com os horizontes de mundo (filme – alunos – professor) ilumina o próprio horizonte e leva à autocompreensão, num momento de revelação ontológica, através da linguagem. Na dinâmica entre experiência e interpretação, precipitam outras formas de relacionamento entre os envolvidos da educação entre si e com o conhecimento, bem como entre as várias formas de conhecimento.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1966.

CARAMURU, Marta Maria Fontenele e Silva. **Formação de símbolos e queixa de baixo rendimento escolar infantil: a visão psicanalítica de Winnicott**. Tese (Doutorado em Ciências Médicas) – Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

CARVALHO, Maria Inez da Silva de Souza. **Uma viagem pelos espaços educacionais do município de Santo Antônio de Jesus: possibilidades, atualizações, singularidades, transições**. Tese de doutorado – Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

DESCARTES, René. **Discurso do método: regras para a direção do espírito**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- FERREIRA, A.B.H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 7 ed.. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- _____. (2002) **Verdade e método II**: complementos e índice. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2 ed.. Petrópolis: Editora Vozes.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JESUS, Rosane Meire Vieira de. **Aprendizagem frame a frame**: os fascínios e as armadilhas do uso do documentário na práxis pedagógica. Dissertação de mestrado em Educação – Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- LAWN, Chris. **Compreender Gadamer**. Tradução de Hélio Magri Filho. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- MCLUHAN, Marshall. Visão, som e fúria. Tradução de César Bloom. In: LIMA, Luís Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. **Fenomenologias do cinema**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>>. Acesso em: jun. 2005.
- PALMER, Richard E.. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1969.
- SILVA, Tattiana Tessye Freitas da. **Um olhar sobre a história**. Dissertação de mestrado – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.