

O QUE SE VÊ AO VER UMA IMAGEM CINEMATOGRAFICA? - UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA.

Resumo

Este artigo pretende discutir aspectos fundamentais da dimensão significativa da imagem cinematográfica, buscando mostrar a não plausibilidade da teoria causal da percepção e do significado na explicação do significado das imagens técnicas em movimento. Para este fim, buscou-se basear esta reflexão nas contribuições do filósofo Wittgenstein sobre a linguagem, especialmente, nas suas reflexões sobre o conceito psicológico de “ver como”. Pretende-se argumentar que a determinação do significado da imagem cinematográfica é estabelecido pragmaticamente dentre de variados jogos de linguagem que envolvem visualidade, tendo como critério de significação da imagem, não um ver puro e causal, mas o uso da linguagem comum ao se tentar dizer o que se vê.

Palavras-chave: Imagem Cinematográfica; Wittgenstein; Ver Como; Significado; Visualidade.

Abstract:

This text refers to a new perspective of the cinematographic image, showing the non-plausibility of the theory of perception and of the impression in the explanation of the technical images in movement. To this end, it is sought to base this reflection on the roles of the philosopher on language, especially in his reflections on the psychological concept of "seeing how." It is intended to argue that the determination of the cinematographic image is established in a pragmatic way among the various language games involving visuality, having as a measure of image signification, is not pure and causal, but the use of the common language in saying what you see.

Marcus José Alves de Souza (Autor)
Vínculo Institucional: UNIVERSIDADE
FEDERAL DE ALAGOAS

Submetido em SET/2020.
Aceito em OUT/2021.
Revisado em OUT/2022.
Publicado em NOV/2022.

PROEX
Pró-reitoria de Extensão



INTRODUÇÃO

Esta pergunta pode ser respondida, inicialmente, por uma perspectiva técnica assim: a imagem cinematográfica é, na verdade, um conjunto de imagens técnicas¹ projetadas em tela em velocidade de cerca 24 delas por segundo. Tal processo cria uma “ilusão” de movimento normal das imagens com os supostos acontecimentos registrados por elas. É óbvio que tal realidade técnica é fundamental para a existência do cinema como fenômeno a partir do séc. XIX, mas é insuficiente de um ponto de vista mais amplo, afinal, ao se registrar tecnicamente imagens, o cinema mobiliza uma série de outras dimensões. A dimensão que pretendo explorar é a dimensão significativa, como que a imagem cinematográfica pode ser ou é significativa. Pensar essa dimensão é necessário determiná-la não a partir do objeto técnico simplesmente, mas como tal objeto ganha significado. Assim, é neste rumo que tentarei responder a pergunta título deste ensaio: o que se vê ao ver uma imagem cinematográfica? Insistindo ainda numa perspectiva técnica, a resposta a esta pergunta pode ser indicada por uma relação entre a luz projetada nas imagens técnicas em sequência e os órgãos da visão. Essa relação é física e restrita, do ponto de vista do significado. Não se sabe o significado de uma palavra escrita simplesmente por captar suas propriedades físicas, quando escrita num papel, projetada numa tela de computador ou pintada numa tela de pano. Aprendemos a decodificar a imagem física de uma palavra ao aprendermos a língua que esta palavra pertence, quando aprendemos a ler, ou seja, quando somos inseridos, treinados, corrigidos no uso de uma determinada língua que o signo foi escrito. O significado deste signo é dado por um processo não empírico de percepção do signo, mas das regras de significação envolvidas no uso da língua em que o signo foi escrito. O significado de uma imagem cinematográfica parece ser algo quase que natural, uma vez que ela reproduz o fato que registra tecnicamente, mas da maneira em que nossa captação de um objeto não é suficiente para saber o que é tal objeto, do mesmo modo o significado de imagem cinematográfica não se dá apenas pelo fato de sua projeção ser efetivada e captada como um objeto visual. A pergunta pelo que vemos ao ver uma imagem cinematográfica nos lança para a explicação do próprio ato de ver. No ver já temos significado? Existe um ver puro e um ver interpretativo, significativo?

¹ Esta nomenclatura é criada por Vilém Flusser em Filosofia da Caixa Preta.

DESENVOLVIMENTO

Podemos dizer, sumariamente, que a teoria que predomina na explicação da visão é a teoria causal da percepção. A causalidade é um princípio amplo e controverso na Filosofia, mas, cientificamente, tem um papel fundamental para explicar o nosso mundo físico e também para explicar como se estabelece a conexão física entre nossos órgãos sensoriais e o que percebemos. Somente vemos objetos de uma determinada cor, forma ou tamanho, pois estes objetos (pela luz) produzem um determinado efeito em nosso sentido (visão). Na teoria causal da percepção podemos supor duas afirmações:

- a) Os objetos, ao agir causalmente sobre nossos sentidos, fazem com que tenhamos uma experiência visual;
- b) A conexão causal descreve nosso conhecimento do mundo físico e é parte de nossa noção de percepção.

A afirmação primeira indica um conceito de “experiência visual”, e qual a natureza desta experiência? Se “experiência visual” for apenas algo semelhante à reflexão da luz em um espelho de telescópio, ou da abertura de luz numa máquina filmadora, estamos apenas no âmbito físico. “Experiência visual” é o efeito físico (imagem captada pela retina) de uma causa física (objeto físico, origem da imagem captada). Aqui o ônus de explicar, para além do aspecto físico, como, ao olhar um objeto, compreendemos seu significado como objeto: uma imagem de mesa como “mesa”, do mesmo modo, uma paisagem, uma pessoa etc. Pensada enquanto imagem em movimento, como fazemos associações significativas a partir ou na “experiência visual”? Aqui, há, no fundo, uma compreensão de que o olhar/ver é algo mecânico, neutro, o que aponta para um “ver puro”, objetivo, presente em tal “experiência”. Até que ponto isso é plausível?

Outro aspecto desta afirmação primeira seria a pressuposição, na ideia de “experiência visual”, de uma divisão de duas esferas, supostamente articuladas por causalidade, apesar de distintas: a esfera do físico e a esfera do mental. Aqui, “experiência visual”, do ponto de vista físico, seria a causa de “interpretações” mentais do material (objetivo) captado por nossa retina. Neste âmbito mental, se processariam as várias relações conceituais possíveis, produzindo o significado (ou significados) da “experiência visual”.

Este aspecto também é admitido na segunda afirmação (b), a conexão causal faz parte de nossa noção de percepção, ver é como ficar disponível (voluntária ou involuntariamente) a

um objeto que lhe causa uma representação mental, que é interpretada/processada pela nossa mente. Também, através de um processo causal, a imagem do objeto é representação física que causa as aplicações conceituais no interior da mente, causando o significado da imagem. Assim, dado o arsenal de percepções que fomos captando no decorrer de nossa existência, agrupando-o e classificando-o conceitualmente por experiência e aprendizado, armazenado na memória, vemos uma imagem física de um objeto e dizemos: “é um cinzeiro”, “é uma caneta”. Assim temos, um processo físico articulado causalmente a um processo mental. Esta teoria é semelhante a teoria mentalista causal do significado. Nesta teoria, os signos são marcas sensíveis de lembranças armazenadas na memória, quando vejo ou ouço a frase: “O gato está sobre o tapete”, associo às lembranças empíricas de “gato”, “tapete” e “estar sobre...” presentes na minha mente (memória) para saber o significado da frase. As palavras seriam marcas físicas que acionam causalmente na mente (memória) elementos mentais (lembranças) de vivências empíricas passadas. Saber o significado dos signos é acionar lembranças associadas a estes signos.

Percebe-se, mesmo que sumariamente, a semelhança entre essas teorizações. Dada a sua semelhança, elas parecem apontar para a ideia de que a imagem técnica, como representação do real, teria o mesmo papel das nossas lembranças acionadas pelos signos, como se as imagens técnicas tivessem um significado intrínseco, natural.

Essas descrições sumárias de aspectos básicos da teoria causal da percepção e do significado servem de ponto de partida para avaliar filosoficamente suas pertinências, farei isso a partir do que o filósofo Ludwig Wittgenstein faz sobre a problemática da visão. Para Wittgenstein, não existem dois mundos, o “mental” e o “físico”, causalmente, conectados. Ele não pensa que a concepção filosófica da mente deve ser caudatária de condições causais para aplicação de conceitos, mas para compreender o que é a mente é necessária a compreensão dos conceitos psicológicos (mentais) que usamos na nossa vida cotidiana. O que chamamos de “mundo”, “mente”, “físico” são conceitos criados e cultivados, enfim, usados na linguagem em várias situações diferentes. Neste aspecto, surge a compreensão que existe uma “gramática” dos conceitos psicológicos (crer, sonhar, pensar, querer, desejar, ver, imaginar etc.), o conjunto complexo e dinâmico das regras de uso desses conceitos em situações variadas. A investigação da gramática de um conceito mental, como o de visão, passa pelo modo como usamos o verbo “ver” e os seus aparentados (perceber, olhar,

vislumbrar, contemplar, assistir...) e palavras relacionadas: imagem, representação, figura etc. em situações variadas. Assim, o significado não é um conjunto de vivências interiores armazenadas na memória e acionado pelos signos, os signos são expedientes pragmáticos, portanto, fruto de um processo complexo de interação humana normatizada e pública, estabelecendo conceitos como critérios de aplicação do signo em situações específicas. A linguagem é uma atividade complexa regrada publicamente. Vamos retomar a discussão, assumindo a teoria causal da percepção e mostrar que, nos seus moldes, ela apresenta um paradoxo, que requer elucidação ou diluição.

Ao vermos uma pintura representativa, uma fotografia ou uma sequência cinematográfica, encontramos-nos, segundo a teoria causal, diante de um arranjo bidimensional (a despeito das imagens 3D) – pigmento sobre tela ou luz registrada sobre papel fotográfico ou projetada sobre tela – organizado sob a forma de objetos reconhecíveis (na quase totalidade). De acordo com a teoria causal, a experiência visual é causada por esse arranjo. Mas ao ver uma imagem e relatar o que se vê, normalmente afirma-se o que é figurado na representação, não apenas um arranjo de luz e/ou pigmento. Isso é mais evidente nas imagens técnicas, uma vez que, supostamente, são elementos que indicam o que ocorre num determinado momento, o que foi captado. Parece que como as imagens técnicas em movimento há a captação direta do que ocorre, prescindindo do signo para estabelecer a significação. Assim, parece, ao vermos algo nas imagens técnicas, que vemos o que ocorre, ou o que já estaria agrupado conceitualmente do armazenado na memória. Mas aqui surge a questão: o que vemos na imagem cinematográfica é a própria coisa, à moda objetivista, ou a representação da coisa, uma vez que é imagem e não coisa; ou a representação de outra coisa significada, entretanto todas elas, aparentemente, visualizadas sobre o mesmo arranjo de formas e pigmentos projetados sobre tela? Em termos causais da percepção do objeto, via imagens técnicas, vemos o objeto ou uma representação do objeto?

Para explorar esse ponto paradoxal, utilizarei da avaliação de Wittgenstein de um fenômeno conhecido como percepção do aspecto ou “ver-como”.

Todos já devem ter tido uma experiência de se deparar com imagens ambíguas, que, propositalmente, criam uma situação confusa entre a imagem e seu significado. Exemplo clássico é a imagem do pato-coelho de Jastrow. Nesses casos, o ver parece um fenômeno duplicado, vejo um coelho, depois vejo, quando vejo, um pato, ou vice-versa. Novamente, a

paradoxalidade da experiência visual. Vejo o mesmo objeto que se apresenta de um modo e, depois, o mesmo objeto vejo de outro modo. Por que isso ocorre?

Algumas possibilidades de resposta são postas. Uma delas é encarar que a percepção de aspectos alternativos é causada por diferentes padrões de movimentação do globo ocular. Outra seria a de que haveria uma mudança no caráter intrínseco da organização da percepção visual. Há certa plausibilidade na primeira possibilidade, olha-se para o desenho do coelho-pato de um determinado ângulo e se vê um coelho; movimenta-se, muda o ângulo, fecha o ângulo focal e se vê o pato, mas o que, na visão, fez ver o coelho e fez ver o pato, isso não parece ser explicável fisicamente, causalmente, como também tal procedimento pode não funcionar para notar aspecto, o paradoxo continua.

A segunda possibilidade aponta para algo intrínseco às características do ver, uma nova organização do ver. Vejo as linhas e formas em uma organização, depois em outra; isso produz diferentes imagens: de coelho e de pato (esta é uma polêmica com a *Gestalt*). Nesta segunda possibilidade, uma nova organização da percepção óptica, como algo intrínseco da visão, deve ser definida. Ao se pensar o termo “organização da percepção óptica”, se deve pensar o quê: algo da forma, algo da cor, das distâncias entre linhas e pontos? Outra coisa? Aparentemente o objeto e obviamente sua organização permanecem os mesmos. O objeto não tem uma organização aparente antes ou depois da mudança de aspecto, como se após ou antes da mudança de aspecto se percebesse a real organização do objeto. Se a questão não é o objeto, então só pode estar na visão. Mas qual é esta característica intrínseca da visão? A visão possui elementos extras da percepção além da cor, da forma em imagens bidimensionais, como é o caso?

A *Gestalt* de Köhler dirá que a organização é o elemento responsável pelo fenômeno, os objetos são diferentes por sua organização. Ao se pedir para descrever essa nova organização, que geraria o fenômeno, através de uma cópia exata dela, o que aconteceria? Não se perceberia nenhuma modificação. A saída é: “minha percepção óptica não é uma cópia, é outra coisa”. Mas o quê? Se não é uma percepção descritível, reproduzível para os outros, então é algo interior, um objeto interno que não se pode compartilhar, comunicar?

Como cor e forma não são características internas, são ostensivamente públicas, a organização delas também é pública. Não existe esse suposto objeto interior de que só eu sei sua organização, por uma vivência interior indescritível, uma imagem interior peculiar e

intransferível, com organização própria, que me faz ver ora coelho, ora pato.

Saída semelhante é indicar que a imagem passa tanto como o conceito de pato como o de coelho. O objeto é uma imagem que tem essa capacidade, ela causa a impressão representativa, não ao mesmo tempo, de pato figurado e de coelho figurado. O ponto aqui é que o que vejo, o objeto, produz em mim impressões variadas, que posso até descrever ou fazer uma cópia, mas ela será uma materialização da impressão, que será uma cópia do objeto, e não saberei mostrar como a mudança na visão (impressão visual) ocorreu. Esta saída, diga-se “exterior”, da materialização da impressão/visão (WITTGENSTEIN, 1991, p. 194), não resolve o problema, uma vez que lança para o interior daquele que tem a impressão o ônus “exterior” da mudança, da percepção do aspecto e não o resolve. Para ambos os casos, vale a observação do filósofo, “o observar não produz (interior ou exteriormente) o observado” (WITTGENSTEIN, 1991, p. 183).

Se a situação não pode ser explicada em termos do puro conceito de ver, da percepção ótica, de um “ver puro”, então um candidato à explicação é articular este “ver” com o “interpretar”. Assim, a pergunta que ganha novo relevo no paradoxo não é: “vemos diferente o objeto?”, mas “interpretamos diferente o que vemos?”. Toda a ênfase é dada ao interpretar para a elucidação da situação. Assim, o que se alterou foi a interpretação do objeto percebido.

Há nessa saída uma sugestão de que são dois os modos de ver: um ver sensível, empírico, objetivo, “puro”, expresso na afirmação “vejo isso” (segue-se uma descrição, um desenho, uma cópia); e um “ver”, por assim dizer, intelectual, inteligível, um ver do pensamento, um ver que faz comparações, relações, que interpreta.

Tal modo de expor a situação parece esconder algumas confusões, algumas próprias do fenômeno, outras próprias da maneira de perceber a situação do fenômeno.

A primeira observação importante que se pode depreender do que o filósofo reflete é que não se pode ceder à tentação de entender o “notar aspecto” como uma fusão do ver e pensar. Não existe essa fusão, que não se sabe ao certo se o fenômeno é um ver ou um pensar predominantemente. A segunda observação é que, não admitindo a fusão, pensa-se que exista certa relação mediada pela interpretação, entre a imagem pura e a afirmação do que ela significa. Descreve-se imediatamente a experiência do ver por uma interpretação, depois expressa em signos.

Para poder colocar a discussão no plano da interpretação, é necessário saber conceituar

a interpretação. O primeiro ponto de conceituação é que a interpretação é uma ação. Neste caso, o ato de interpretar conforma a visão. O ato de interpretar seria como uma descrição indireta do que é visto diretamente. Sendo uma descrição indireta, pode-se saber a direta; isso implica que o ato de interpretar tem uma caracterização possível do que não é interpretado. Wittgenstein aponta para a ideia que o ato de interpretar é um ato semelhante ao de fazer conjecturas, levantar hipóteses que podem ser falsas ou verdadeiras.

Como se decide o que a coisa deve ser? Como se decide qual interpretação é a mais adequada, verdadeira? Não é a saída pedir ao autor da imagem que diga qual é a hipótese/interpretação correta. Mesmo que isso ocorra, é necessário algo mais para tomar a decisão.

Não se está diante de uma descrição indireta, fruto de uma interpretação, quando digo: “Estou vendo agora um pato”. O ver-como não se ancora numa realidade interior descrita por introspecção, nem uma descrição imperfeita de algo que é intrinsecamente perfeito, evidente num ver puro, natural. Não existe este ver-puro, vemos sempre o objeto com algo, por uma intersecção complexa de conceitos, fruto dos usos que fazemos deles na linguagem. Assim, a imagem deste sempre é significativa e vemos através dos conceitos que aprendemos ao sermos inseridos nas práticas linguísticas de nossa comunidade como agentes de linguagem.

O fato de pensar a situação como interpretação não implica uma descrição indireta de um “ver puro”, de uma imagem interior indescritível; implica uma afirmação de um sujeito, envolto em uma forma de vida, que diz numa situação assim: “Agora vejo como um pato!”, “Eita, vejo um coelho”.

Portanto, “eu vejo agora como...” não é uma descrição indireta de algo que pode ser visto e descrito diretamente; tem-se o reconhecimento da situação que já é, por si, *conceitual*, *semântica*. Tal situação, dado o seu caráter conceitual, que envolve comparações, relações e exclusões conceituais, é muito complexa. “Há aqui uma enorme quantidade de fenômenos aparentados uns com os outros e de conceitos possíveis” (WITTGENSTEIN, 1991, p. 193).

Diante disso, a teoria causal da percepção e do significado devem ser entendidas como equívocas, toda percepção é, desde sempre, interpretativa, a visão é conformada pelo modo como absorvemos os conceitos no uso da linguagem, dentro de uma forma de vida, em situações específicas. E o significado não é determinado por um arsenal mnemônico de

percepções acionado causalmente pelos signos percebidos. Todo ver é “ver como...”. A causalidade pode ser interessante para explicar um uso científico da imagem percebida, em um jogo em que determinados aspectos semânticos da imagem técnica contam para a interpretação do processo de captação da imagem percebida (sua suposta fidelidade representativa do “real”), mas esta já é uma forma de ver como.

Diante dessa argumentação, como fica a questão da imagem cinematográfica (imagem técnica em movimento)? Os apegados a uma compreensão realista da imagem técnica, comprometidos com um ver puro, pensarão que existe um equívoco na argumentação, afirmando existir um critério realístico captado pela imagem técnica, expressão causal de um ver puro e que as descrições do que se vê da imagem técnica, sem este critério, é ilusão, engano, imaginação, mobilizado ou não por manipulação da imagem técnica e que esses exemplos do ver como são muito artificiais para captar a complexidade e a realidade captada pelas imagens técnicas. Quem assim insistir deverá enfrentar a situação paradoxal e complexa que vem, a semelhança da imagem de Jastrow, com a pergunta, quando você vê o filme “A Dama da Tarde” de Bruñel, você vê Catherine Deneuve ou Severine? Ou em um documentário sobre a atriz Catherine Deneuve, você vê Catherine Deneuve ou sua representação? A insistência nesta ideia de um ver puro mostra que uma série de teorias sobre o cinema aponta para a ideia de ilusão, reconhecimento, transparência (ALLEN, 2004, p. 191), estando caudatárias dessa possibilidade realística, representacional e causal das imagens técnicas em movimento.

O problema desta contra argumentação é o de como estabelecer a demonstração deste critério realístico presente na imagem técnica. Este critério não pode ser uma vivência mental interior; ele necessita de que haja uma expressão pública e verificável. O critério deve ser uma descrição do que se vê, ou melhor, pensado de modo amplo, deve estar associado ao ato de produzir linguagem (sentido) sobre a imagem captada pelo aparelho técnico. A questão é pensar se há a possibilidade de ver uma imagem cinematográfica e, independente da linguagem, este critério realístico funcionar. Aqui parece existir algo mágico ou natural na imagem para isso acontecer.

A rigor, a imagem, mesmo técnica, é polissêmica, ela sugere uma gama de sentidos, qualquer experiência simples demonstra isso. A possível maior estabilidade semântica das

imagens técnicas sobre as imagens plásticas² não tira a polissemia possível das primeiras, o que parece é que ao produzir linguagem sobre a imagem, estabelecemos um tipo de jogo de linguagem específico, que implica visualidade e que a imagem técnica, pelo seu caráter específico, tende a conduzir a produção da linguagem para significados diferentes daqueles da imagem plástica.

CONCLUSÃO

Portanto, o critério de uso da linguagem comum tenta traduzir de modo público e criterioso a complexidade dos elementos envolvidos na visualidade, desde sempre, semântica, pois nela são expressas publicamente as possibilidades semânticas do ver, como ver-como.

Aqui é interessante notar que o significado da imagem não é algo intrínseco, mas algo do ato de ver, como uma ação complexa de mobilização de conceitos, que surgem dentro dos vários jogos de linguagem. Cada jogo de linguagem que envolve visualidade emerge das regras de uso das palavras relacionadas ao ato de ver. Podemos até pensar num jogo de linguagem que tenha como regra de significação do que se vê algo como: deve-se descrever objetivamente o que se vê, noutros não.

Assim, a imagem cinematográfica também está envolvida semanticamente em uma complexidade de vários jogos de linguagem, com distintas regras, distintos critérios. As palavras usadas nestes contextos relacionados à imagem cinematográfica, neste variados contextos de jogos, apontam para diferentes significados da imagem: no cinema ficcional, no cinema documental, no cinema experimental, no jornalismo, na física, na ciência histórica, na antropologia, na literatura, nas ciências cognitivas etc. Enfim, a gramática do ver as imagens cinematográficas é complexa, tendo vários usos, construindo variados jogos de linguagem, em que ela (imagem cinematográfica) atua de vários modos diferentes de significação, com aproximações e distanciamentos conceituais entre eles. Mas é interessante frisar que a determinação do significado das imagens nunca é dado de modo direto ou a priori, é necessário a concorrência da produção de sentido via linguagem comum, capaz de determinar, dentro de um jogo de linguagem específico, o que se vê (significado) ao se ver uma imagem cinematográfica.

² Imagens feitas sem a concorrência do aparelho técnico, feita com as mãos: pintura, desenho, gravura etc.

Portanto, o que vemos ao ver imagens cinematográficas não tem uma resposta única e definitiva, o que vemos, como significado da imagem, é o que dizemos sobre o que vemos da imagem e dizer está sempre situado em um jogo de linguagem com suas regras de determinação do significado, no complexo uso de palavras e conceitos que mobilizamos neste processo. Talvez por isso ver cinema seja uma ação complexa que sempre exige debate.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Richard. **Olhando imagens cinematográficas**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. I. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 189-215.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.
- WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Trad. José Carlos Bruni. 5.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

