

# FILMOSOFIA: UMA FORÇA PRODUTORA DE SENTIDOS FÍLMICOS

DEISE QUINTILIANO PEREIRA\*

**Resumo:** «Filmosofia» é um «manifesto em favor de uma nova maneira radical de entender o cinema». É, portanto, um modo particular de vislumbrar um trabalho cinematográfico, ressignificando-o no universo paralelo da sétima arte. As intenções do cineasta são compreendidas como um tema ousado cuja autonomia só é adquirida na idade adulta e a camera é interpretada como um olho autônomo, instigando os esforços criativos do espectador a caminhar pelo telão enquanto articula ligações entre o que é visto no filme e sua interpretação pessoal do mundo.

**Palavras-chave:** filmesofia; transdisciplinaridade; cinema; filosofia.

**Abstract:** «Filmosophy» is a «manifesto for a radical new way of understanding cinema». It is, therefore, a particular way of glimpsing a cinematographic piece of work, re-purposing it for the parallel universe of the seventh art. It is a way of approaching filmmaking as a daring subject, reclaiming the independence that is acquired through adulthood and conceiving the camera as an «autonomous eye», going so far as to oppose the filmmaker's intentions. It invites the creative endeavors of the viewer to interpret the signs that walk freely through the big screen, articulating links between what is seen in the film and the personal interpretation of the world that is held by each individual.

**Keywords:** filmesofy; transdisciplinarity; filmmaking; philosophy.

---

\* Universidade do Estado do Rio de Janeiro — Instituto de Letras. Email: deisequintiliano@uol.com.br.

## INTRODUÇÃO

Início minha exposição com uma citação: «A meticulosa e detalhada defesa da ideia de que o cinema é por si mesmo um tipo de mente, de que o filme pensa de uma maneira que lhe é própria, mescla-se com o pensamento do cineasta. E embora a ideia geral de que filmes e cérebros partilhem características essenciais esteja em voga desde a invenção do cinema, Frampton discorre sobre ela com grande erudição e cuidado, levando-nos a experienciar o filme do modo como deve ser experimentado — como a única forma de consciência». A definição laudatória com que Colin McGinn, da Rutgers University decifra o livro de Daniel Frampton, *Filmosophy*, publicado em 2006, foi um dos elementos sedutores que me lançaram na estrada ladeada por rolos de celulose.

Em linhas gerais, a filmesofia espelha um estudo do filme como uma engrenagem reflexiva autônoma, na qual o *filme-cérebro* (*filmind*)<sup>1</sup>, contém uma teoria sobre o *ser-filme* (*film-being*) e sobre a *forma-filme* (*film form*). É seguindo essa trilha que a filmesofia concebe o filme como uma «inteligência orgânica»: um *ser-filme* que reflete sobre os personagens e temas propostos pelos próprios filmes. Para Frampton: «O *ser-filme* é o próprio filme»<sup>2</sup>.

Trata-se, portanto, de um modo particular de vislumbrar uma obra cinematográfica, fornecendo-nos um aparelhamento distinto de compreensão do universo paralelo da sétima arte, sempre instigante para o espírito escrutador do crítico. É um desafio lançado à nossa compreensão da realidade «forçando uma consideração fenomenológica sobre como a realidade é percebida por nossos cérebros»<sup>3</sup>.

A proposta de Frampton visa, assim, apresentar-nos o filme em detrimento da relação engendrada com a realidade circundante do espectador, embora tal convergência dite a tônica de parte significativa da filmografia mundial, conforme atestam os consagrados *Cinefilô* e *Filosofando no cinema*, por exemplo, que analisam pensadores de épocas distintas, à luz de filmes conhecidos de todos, numa abordagem original, em clara demonstração da eficácia dessa estratégia. O fato é que se ater tão somente a esse aspecto, a nosso ver, enfraquece uma possibilidade material de entendimento de que o cinema é capaz de instituir sua própria realidade, seu próprio mundo, cenas, objetos e efeitos, como desejar.

Diante da vastidão de maneiras de se conceber criticamente a perspectiva cinematográfica, assumimos a que se apoia no conceito de filmesofia (*Filmosophy*), tal qual a concebe seu arquiteto, Daniel Frampton, em comunicação permanente com a

---

<sup>1</sup> Ao término do trabalho, propomos um mini glossário com uma breve explicação sobre os termos cunhados por Frampton e nossas opções tradutórias para a Língua Portuguesa, considerando-se que, até a presente data, o livro não foi traduzido para o português.

<sup>2</sup> FRAMPTON, 2006: 7.

<sup>3</sup> FRAMPTON, 2006: 3.

abordagem fenomenológica do cinema desenvolvida por Vivian Sobchack, apoiada nas reflexões filosóficas de Maurice Merleau-Ponty.

O objetivo de nossa intervenção é, então, sinalizar de que modo os aportes «filmosóficos» propostos por Frampton, fundamentalmente ancorados numa metodologia de base fenomenológica, são capazes de gerar novos sentidos, produzindo uma compreensão do cinema como espaço autônomo de criação de jogos significantes hauridos da relação direta entre a película e o espectador.

## FENÓMENO FILMOSOFIA

A partir do delineamento fenomenológico do filme como experiência, formulado por Vivian Sobchack, tentemos compreender a contribuição dessa metodologia para os pressupostos da filmsosofia. Na qualidade de método filosófico que se propõe a descrever a experiência vivida na consciência, a fenomenologia ajuda a elucidar a presença do *filme-cérebro*, no seu contexto. Todavia, por si só, o filme não é, por definição, fenomenológico, o que torna mais difícil a concetualização do cinema por intermédio de uma fenomenologia adaptada.

Enquanto seres humanos, podemos nos apoiar em nossa fenomenologia singularizada para buscar um atalho facilitador de tal compreensão. À medida que nos apresenta os componentes de sua própria fenomenologia, o filme revela-se, sobretudo, metafenomenológico. O *filme-pensamento* (*film-thinking*) não é análogo ao pensamento humano, apreendendo apenas o que é visível, o que se faz ver, possuindo uma espécie de fenomenologia privada. Na análise de Frampton<sup>4</sup>: «a fenomenologia refere-se ao engajamento humano na realidade. O *ser-filme* não é humano e o *filme-mundo* (*film-world*) não é real. O filme é uma realidade autônoma, é seu próprio mundo [...] somos seres subjetivos, contudo, os filmes parecem ser mais fluidos em seu propósito».

O filme possui, por conseguinte, a necessidade de elementos suplementares na propositura de uma análise mais refinada dos fatos que apresenta: ângulo, cor, distância. Em outras palavras, embora o aspecto fenomenológico seja profícuo, não é o mais valioso para a *testemunha-do-filme* (*filmgoer*). Não devemos, pois, utilizar o cérebro para teorizar, ainda que ele nos leve a sentir e a experimentar, porque não conhecemos suficientemente bem o processo mental de organização de um filme: «o filme-cérebro pensa melhor do que nós»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> FRAMPTON, 2006: 46.

<sup>5</sup> FRAMPTON, 2006: 91.

## O CINEMA PENSA

A interpretação conceitual adotada pelo pesquisador inglês, segundo a qual «filmosofia» se apresenta como manifesto em favor de uma nova maneira radical de compreensão do cinema, nos autoriza a compreender o grande écran como um pensamento autônomo, como um modo de conhecer, como um modo de captar e como uma experiência filosófica que conduz a uma sabedoria singular, afinal é pelo estabelecimento de relações dialógicas entre os signos projetados no telão que chegamos à constatação de que o cinema pensa e a câmera... também!

Assim sendo, «filmosofia» pode ser compreendida como um manifesto em defesa da inteligência e da independência filmicas, abraçando um novo sistema de reflexão e uma nova episteme. Nesse sentido, é possível inferir por que a artilharia pesada de muitos conceitos filosóficos encontram o seu paradigma de explicitação no cinema. Todavia, a sala escura se revela como muito mais do que um catálogo de abordagem de problemas metafísicos, questionando conhecidos conceitos filosóficos.

Buscando um entendimento sobre o que pode ser alcançado cinematograficamente, a filmsofia visa a descortinar o filosófico no movimento e na *forma-filme*. Se essa proposta representa um novo suporte aplicado ao filme, o que significará para o nosso pensamento e a nossa compreensão de mundo? O que um filme é capaz de imaginar filosoficamente? Quais seriam as implicações filosóficas em se vislumbrar o filme por intermédio dessa estilização? Como a filosofia pode pensar a partir de imagens? Em que sentido podemos empregar o *filme-pensamento* no atual debate de problemas e discussões filosóficas?

Diante de tantas indagações, propomos uma constatação sintética: filmsofia implica uma criatividade investigativa, com claro apelo ora não mais à hermenêutica, à interpretação, mas à semiologia, à construção conjunta de imagens (signos) que também falam. Em avaliação convergente, Daniel Frampton chama atenção para um aspecto não negligenciável do *filme-cérebro*: o processo de criação de base do *filme-mundo*, que reconhece pessoas e objetos no interior de uma operação de reconfiguração filmica, podendo ser intitulada *filme-pensamento*. É Deleuze quem nos auxilia na clarificação desse conceito: «Cada imagem no seu enquadramento, por seu enquadramento, deve expressar uma relação mental. Os personagens podem agir, perceber, sentir, mas não podem atestar as relações que os determinam. São apenas movimentos de câmera e seus movimentos em direção à câmera»<sup>6</sup>.

Deleuze tem razão em estabelecer tal paralelo sob a batuta da cinematografia do mestre do suspense, sobretudo se nos ativermos à introdução assinada por François Truffaut, no livro-entrevista *Le cinéma selon Hitchcock*: «Hitchcock é o único cineasta que

---

<sup>6</sup> DELEUZE, 1983: 271-272.

consegue filmar e tornar perceptíveis pensamentos de um ou vários personagens sem recurso ao diálogo»<sup>7</sup>.

De fato, é a câmera e não o diálogo que explica por que o herói de *Janela indiscreta* está com a perna quebrada (fotos de carro de corrida no quarto, máquina fotográfica quebrada). É a câmera, em *Sabotagem*, que faz com que a mulher, o homem e a faca não permaneçam numa relação de paralelismo, mas numa verdadeira triangulação: «A melhor cena é a do jantar, já no fim do filme, depois da explosão da bomba que causou a morte do menino, quando Sylvia Sydney decide matar Oscar Homolka. Há vários detalhes e alusões à criança morta e quando, finalmente, ela apunhala o marido, é menos um assassinato do que um suicídio»<sup>8</sup>.

Ainda mais interessante é remontarmos à fonte primária do autor de *A corda e Os pássaros* sobre a fragmentação episódica e a ausência de diálogo tanto na *Janela indiscreta* quanto em *Sabotagem*. Ouçamos a explicação técnica de Hitchcock sobre o tema, em entrevista concedida ao cineasta francês:

*A utilização de meios fornecidos pelo cinema para contar uma história [...] me interessa mais do que se alguém perguntasse a Stewart: como você quebrou a perna? Stewart responderia: «Estava tirando uma foto de uma corrida de carros, uma roda se soltou e me atingiu»; não é verdade? Essa seria uma cena banal. Para mim, o pecado capital de um cineasta revela-se quando discutimos a dificuldade de escamotear o problema, dizendo: «Resolveremos isso com um simples diálogo». O diálogo deve ser um ruído dentre outros, um rumor que sai da boca dos personagens cujas ações e olhares contam uma história visual»<sup>9</sup>.*

Apostando na força dos signos, das imagens em ação, a filosofia não instaura uma analogia direta entre o pensamento e o filme, porquanto este forja um modo distinto de nosso discernimento, de nossa leitura do mundo e de apreensão dos acontecimentos, propondo-nos uma nova modalidade de «pensar». Por essa razão, uma metáfora fenomenológica da percepção humana poderia restringir as possibilidades de significação do filme. A câmera pode ser interpretada como outro personagem, aproximando mais o *filme-pensamento* — isto é, a ação da *forma-filme* direcionada à intenção dramática; espécie de teoria da narração fílmica — de uma ideia, um sentimento, uma emoção do que da singularidade da reflexão humana.

Efetivamente, o *filme-cérebro* é o próprio filme. Não o substitui, mas se aproxima da ideia de narrador, visto que permite ao espectador viver a experiência fílmica como seu drama pessoal, mais do que extrai-la de uma vivência estranha e exterior à ação dos

<sup>7</sup> TRUFFAUT, 1966: 15.

<sup>8</sup> TRUFFAUT, 1966: 79.

<sup>9</sup> TRUFFAUT, 1966: 165.

atores, cineastas ou narradores visíveis. Filmosofia é assim designada como uma filosofia orgânica do filme, uma incontestada ciência dos signos, uma semiologia.

## O FILME-CÉREBRO

A partir do advento do cinema, analogias são estabelecidas entre o filme e a percepção humana: os sonhos, as incursões do inconsciente projetando-se na tela, o modo de apreensão da realidade. Segundo as teorias do polonês Jean Epstein, o estudo de Frampton demonstra que o filme detém uma qualidade única de ser «um olho independente do olho, escapando ao egocentrismo tirânico de nossa visão pessoal... é a própria lupa»<sup>10</sup>. Essa maneira de conceber o filme ultrapassa a ideia do cinema como um cambaleante sistema de signos e avança em direção a um novo tipo de articulação capaz de revelar «os mistérios inconscientes da natureza e a natureza humana por intermédio de sua exploração epistemológica do tempo e do espaço»<sup>11</sup>.

A filmosofia implica, então, uma filosofia partilhada entre o *ser-filme* — reconceitualização que conduz à compreensão da película como uma «real» criação de uma realidade própria — e o *filme-cérebro*. O conceito de *ser-filme* oferece uma ossatura conceptual que reverencia a relação *som-imagem* em detrimento dos diálogos. Sua maior preocupação é com a questão filosófica concernente ao espectador ao indagar: como o filme tece significações para além das intenções mecânicas? Essa abordagem oferece a nítida vantagem de revelar a pura poesia do cinema, antes mesmo que os filmes sejam mutilados pelo conhecimento contextual.

Em poucas palavras, a preocupação cardinal da filosofia nos parece ser descobrir o que o filme é capaz de pensar sozinho. Se Frampton adota a terminologia *filme-cérebro* é porque não estamos mais diante de um pensamento humano, mas de um molde atípico, que investe no cérebro inovador, insólito, anômalo; de um cérebro fílmico insumido, numa certa medida, tanto ao cineasta quanto ao espectador: a ação institui sua própria consciência e a significação dramática *origina-se no filme*, mais do que em forças exteriores a ele.

*Filme-cérebro* revela-se, assim, o eixo em torno do qual gira o carretel que centrifuga todas as considerações observadas no microscópio da refinada sismografia arquitetada por Frampton. É nesse terreno inóspito que nos cabe o questionamento do que, definitivamente, distingue o *filme-cérebro* do pensamento humano. Numa primeira abordagem, imaginemos que, para além do enredo ou do argumento, o *filme-cérebro* não é, por definição, metafórico. A similaridade entre o pensamento humano e o *filme-cérebro* é funcional (ou paralela) mais do que fenomenológica. Essa é a razão pela qual

<sup>10</sup> EPSTEIN, 1981: 19.

<sup>11</sup> MERLEAU-PONTY, 1948: 58.

Frampton não se contradiz ao atribuir o termo «cérebro» a uma entidade que se encontra dissociada da reflexão humana.

Algumas representações simbólicas evocam significações mais abrangentes, como montagens específicas que traduzem imagens do pensamento na mente do cineasta. Nesse sentido, o filme nos faz pensar, convida-nos a relacionar a película com outras ideias, o que ainda não é razão suficiente para definirmos o filme como uma «coisa pensante». O movimento cinematográfico é «afetivo», no sentido etimológico do vocábulo (atingido, tomado por *afféctus*, afetado de vários modos). O cineasta entra em contato com temas, situações, personagens sem a necessidade de qualquer recurso externo ao próprio filme, pois tudo já está contido nele. Essa experiência, todavia, só logrará êxito se efetivamente o cineasta entrar no jogo, movendo suas peças como numa partida de xadrez, no multifacetado tabuleiro da filosofia.

### **TESTEMUNHAS-DO-FILME: A CHAVE DO ENIGMA FILMOSÓFICO**

Retornemos ao ponto nevrálgico de que nos ocupamos, na tentativa de melhor clarificar seu entendimento. O método da montagem orgânica a que pertinentemente alude o cineasta russo Sergei Eisenstein concentra-se na revitalização das características e aspectos inatos, comuns a todo ser humano, tanto quanto é comum a toda humana e vital forma artística. Se nos concentrarmos numa experiência real do mundo físico e avaliarmos o que faz dessa experiência algo *sui generis*, permitiremos que a imagem ou tema desabroche com intensidade na mente da *testemunha-do-filme* como que preenchendo um quebra-cabeça.

Com efeito, cada filme é assim expresso como um organismo vivo, espargindo-se sob o modo de imagens e sons. Cada *testemunha-do-filme* assiste a uma projeção diferente porque a *forma-filme* negocia sentidos de acordo com as inúmeras percepções implicadas sem contudo *realmente alterar sua própria natureza inumana*. Cada película se retroalimenta, se ajusta, se procria, se completa na interação com outros filmes (por referência, homenagem ou evocação).

O mesmo procedimento acomete as *testemunhas-do-filme*, desconcertando-as ou contagiando suas vidas num período de duas horas, na sala escura. Claro está que cada organismo fílmico «vivo» existe «por si mesmo» — tal qual uma máquina — como um trabalho artístico original. Acolhemos o investimento filosófico, portanto, como uma semiologia fílmica onde signos em liberdade nos permitem promover uma análise síncrona com o emaranhado de «textos-tecidos» (no sentido que lhe dá o semiólogo Roland Barthes) que cada um de nós, na qualidade de espectador, traz consigo.

Conceitos e expressões filosóficos atuam sobre nossa percepção por um atalho autônomo, reestruturando nosso contato com o mundo. Filosoficamente, nossa maneira de vislumbrar a vida é afetada pelos filmes, à medida que eles alteram nossa apreensão

da realidade. Comumente, somos levados a considerar que vemos tão somente através da imagem, capturando diretamente as personagens. O filme, entretanto, está sempre pensando com e por intermédio de nossa percepção. É esse encaixe entre criação fílmica e percepção humana, como origem de produção de novos sentidos, que nos interessa destacar em nossas considerações.

A filosofia move-se no sentido de otimizar uma atenção especial concedida às imagens cênicas — no cinema, no vídeo game ou na televisão. Melhor: a filosofia busca implantar e lapidar um método que cresce à proporção que o filme avança, com a possibilidade de acompanhar o que quer que a cinematografia invente no futuro. Uma vez dissecados os alicerces da filosofia, jamais a *testemunha-do-filme* se sentirá transtornada por seus desdobramentos e renovados subsídios, sendo até capaz de antecipar soluções.

Voltemos a Frampton<sup>12</sup>: «ver o filme como pensamento une conteúdo, forma e *testemunha-do-filme*, de modo tal que o espectador capta a totalidade orgânica do filme graças a seus personagens e acontecimentos, pelo viés das formas dramáticas, mais do que pelas camadas de história ou estilo». Partindo dessa premissa, compreendemos que a *testemunha-do-filme* recebe a montagem de uma maneira tal que as intenções mecânicas ou artísticas do cineasta não conseguem dominar completamente nem limitar.

Dito de outro modo, se por um lado os cineastas são os verdadeiros artífices de suas progenituras cênicas — nenhuma dúvida quanto a isso — por outro, são simples condutores do *cinema-pensamento* e admiti-lo está longe de tentar solapar a importância do papel desse ator maior. Tal constatação demonstra simplesmente a aptidão peculiar e a rentabilidade da filosofia no processo de revigoramento da experiência fílmica.

Consequentemente, a filosofia se interessa pela questão filosófica; sobre como filmes transmitem significados às *testemunhas-do-filme* para além de qualquer intenção mecânico-inventiva. Embora as elaborações que enunciamos apoiadas no trabalho de Frampton possam ser aplicadas a análises fílmicas de qualquer época, são os filmes contemporâneos que melhor se adéquam à conceituação do filme como um pensamento autônomo. Tão logo a projeção se inicia, o *filme-cérebro* está presente e o pensamento põe-se em movimento. O(s) sentido(s) da película ganha(m) vida graças às intenções do cineasta que nela se depositam, mas as transbordam ultrapassando o seu «querer-dizer» preconcebido em favor de um «mais-dizer» criativo *porque o cinema sempre diz mais*. Esse movimento se dá na tentativa de auxiliar as *testemunhas-do-filme* a estabelecerem relações vivas e dialógicas entre o que se desenvolve no telão e suas experiências e vivências particulares.

A *testemunha-do-filme* não vê os mentores da película, sejam humanos ou tecnológicos, fato que institui aparatos que nos levam a aceitar sua única forma comprovada de existência — enquanto transcendemos nossa fisiologia, o filme transcende

---

<sup>12</sup> FRAMPTON, 2006: 212.



seu maquinismo. O filme confronta-se, então, com a única intenção que lhe é própria: o *filme-pensamento* que existe por e para ele mesmo, como uma consciência animada, que, visualmente, auditivamente e cinematicamente visa ao mundo ou à sua própria atividade consciente numa estrutura análoga à nossa própria estrutura humana.

A cena conclusiva do filme *Blade runner* pode metaforizar adequadamente essa temática: a exemplo da peça de Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* que lhes atribua uma realidade efetiva ou dos brinquedos do *Toy Story*, em sua luta pelo reconhecimento de se sentirem mais do que rabiscos em movimento, o que interessa é a existência. As questões trazidas à baila pelos replicantes de *O Caçador de androides* são homólogas às indagações mais primitivas sobre a origem do homem, a finitude humana e a busca do criador. Mundo real e virtual confundem-se até o último instante, quando descobrimos que também a mocinha... é uma replicante!

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A filosofia não nos brinda simplesmente com uma chave inédita e invulgar de compreensão do que se passa no telão, mas palmilha uma rota alternativa de análise do filme, partindo de sua própria argamassa constitutiva. Ultrapassando qualquer «essência» suscetível de ser atribuída à existência conceptual do *filme-cérebro*, o que se anuncia verdadeiramente substancial para nosso conhecimento do cinema é definir fenomenologicamente o conceito de «filosofia». Trata-se de um conceito operacional se voltarmos nossos refletores para as fontes primárias produtoras de ricas junções significantes extraídas de imagens que ganham vida caminhando livremente no grande écran, tendo os sentidos co-construídos nos espectadores a partir de sua inscrição cultural no mundo.

A fenomenologia presta uma excepcional contribuição para o esclarecimento da relação entre pensamento humano e pensamento fílmico, o subjetivo e o objetivo, engajamento humano com a realidade e engajamento cinematográfico. De certo modo, ao associar a experiência criadora do cineasta à visão humana, numa correlata isomorfia entre existência fílmica corporificada (movimentos, sentidos, direção) e existência humana efetivamente vivida, filmes podem «pensar» humores e desejos por nossos movimentos, cores, balizamentos etc., mas nunca do mesmo modo como nós experienciamos nosso humor e desejo. A maneira como o filme «pensa» não traduz fenomenologicamente o modo como nossa consciência audiovisual pensa.

Todavia, é extremamente limitado conceber que um filme só possa propor ideias ancoradas em histórias ou diálogos, limitação contida num questionamento lapidar de Frampton<sup>13</sup>: «Se o ponto de partida desses filósofos é “o que um filme pode fazer pela filosofia?” quanto tempo vão levar ainda para compreender que o filme apresenta filosofia?».

---

<sup>13</sup> FRAMPTON, 2006: 9.

Filosofia firma-se, destarte, como um produto da idade contemporânea, municiada por copiosos recursos cinematográficos. É uma habilidade, um instrumento, uma semiologia; uma alternativa que permite construir algo inusitado. É uma estratégia com o objetivo de assumir uma postura filosófica diante do filme, descortinando, ao mesmo tempo, o filosófico que impregna o filme. É uma estrutura para o presente e para o futuro. É um dos possíveis caminhos do nosso pensamento. É onde nascem e morrem nossas convicções.

## GLOSSÁRIO

FILM-BEING — «Ser-filme»: potencialidades que ultrapassam os limites do «filme-mundo». Reconceitualização que conduz à compreensão da película menos como uma reprodução da realidade do que como uma «real» criação de uma realidade própria. O «ser-filme» não é humano.

FILMGOER — «Testemunha-do-filme»: o espectador que exerce papel ativo no processo de apreensão da película e que, pela «estética da recepção» (Jauss, Iser), aponta para a mudança do paradigma da investigação filosófica, literária e discursiva, remetendo o ato de leitura a um duplo horizonte: o implicado pela obra e o projetado pelo leitor de determinada sociedade.

FILMIND — «Filme-cérebro»: conceito filosófico do «ser-filme». Não trata de uma descrição empírica do filme, mas de uma compreensão conceitual das origens das ações filmicas e dos eventos. Não é uma força externa ou um ser místico, invisível: o «filme-cérebro é o próprio filme»<sup>14</sup>. Não o substitui, mas se aproxima da ideia de narrador.

FILM-THINKING — «Filme-pensamento»: Ação da «forma-filme» direcionada à intenção dramática; espécie de teoria da narração filmica. A «forma-filme», por si só, é incapaz de constituir e reconfigurar o «filme-mundo». Essa é a função do «filme-pensamento», que não se aparenta a nenhum tipo de pensamento humano, mas encarna uma combinação de ideia, sentimento e emoção.

FILMOSOPHY — «Filosofia»: *estudo do filme como pensamento* que contém uma teoria sobre «ser-filme» e sobre a «forma-filme». Conceptualismo do filme como uma inteligência orgânica – um «ser-filme» pensante e reflexivo sobre personagens e assuntos apresentados na telona. Avalia a capacidade imaginativa e imaginante do filme.

FILM-WORLD — «Filme-mundo»: reprodução simples e direta da realidade transposta para a tela. É um mundo plano, organizado e comprimido – parente da realidade. Tem a funcionalidade de um espelho que reflete nossa interação com o mundo. A multiplicidade do movimento das imagens no século XXI implica dizer que o «filme-mundo» é uma espécie de segundo mundo no qual vivemos. O «filme-mundo» não é real.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland (1973) — *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.  
 DELEUZE, Gilles (1983) — *Cinéma 1 – L'image-mouvement*. Paris: Minuit.  
 EISENSTEIN, Sergei (2002) — *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.  
 EPSTEIN, Jean (1981) — *Bonjour cinéma and other writings*. Trans. Tom Milne, «Afterimage Magazine», vol. 10, Autumn, London: Afterimage Publishing, p. 19.  
 FRAMPTON, Daniel (2006) — *Filmosophy*. London & New York: Wallflower Press.  
 MERLEAU-PONTY, Maurice (1948) — *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

---

<sup>14</sup> FRAMPTON, 2006: 7.

- PIRANDELLO, Luigi (2007) — *Sei personaggi in cerca d'autore*. Bologna: Editori BUR (Biblioteca Universale Rizzoli).
- POURRIOL, Ollivier (2012) — *Filosofando no cinema: 25 filmes para entender o desejo*. Tradução: André Teles. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- (2009) — *Cinefilô – As mais belas questões da filosofia no cinema*. Tradução: André Teles. Rio Janeiro: Zahar Editora.
- SOBCHACK, Vivian (1992) — *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press.
- TRUFFAUT, François (1966) — *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris: Editions Robert.

