



## CINEMA E CIRCUNSTÂNCIAS

*Márcio José Andrade da Silva*<sup>1</sup>

*não fosse isso e era menos  
não fosse tanto e era quase  
(P. Leminski)*

### Resumo

O presente artigo tem por finalidade demonstrar a possibilidade de identificarmos na realização das películas o conceito de circunstância elaborado pelo filósofo espanhol Ortega y Gasset, como tudo aquilo que está ao entorno do eu, ao seu meio exterior e às suas características tanto psicológicas quanto físicas, bem como a relacionar essa concepção à definição de circunstância elaborada por Packter em sua Filosofia Clínica.

### CINEMA

As sombras vêm fascinando grande parte da humanidade desde os mais remotos tempos de sua existência na superfície do planeta. É interessante imaginar o fascínio que elas devem ter despertado em nossos primeiros ancestrais. Não é difícil conceber nossos antepassados no interior das cavernas gesticulando suas mãos sob os raios do sol, ou sob a luz da fogueira, reproduzindo nas paredes figuras em movimento. Talvez essa lembrança tenha percorrido a história humana e, como fala Menezes, chegou aos chineses e javaneses, 6.000 anos a.C. quando vieram a criar os espetáculos de sombras. Platão, em sua obra *A República*, utiliza-se da imagem das sombras na caverna para demonstrar uma de suas principais teorias, a do mundo sensível e o mundo das ideias. O cinema, uma sala escura onde através de uma pequena abertura é projetado um raio de luz que irá incidir sobre uma parede e passar uma ideia de mundo ideal em contrapartida ao mundo real vivenciado pelos espectadores provocando desta forma uma impressão da realidade. Eis a nossa caverna contemporânea.

---

<sup>1</sup> Márcio José Andrade da Silva (marciojosefc@gmail.com) é filósofo clínico e mestre em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Sócio do IMFIC - Instituto Mineiro de Filosofia Clínica e Instituto de Filosofia Clínica de Campinas e Região



## Da origem

Na Grécia Antiga, o conhecimento dos princípios óticos é atribuído a Aristóteles (384–322 a.C.), quando, sentado sob uma árvore observou a imagem do sol, durante um eclipse parcial, projetando-se no solo em forma de meia lua quando seus raios passavam por um pequeno orifício entre as folhas. Da mesma forma observou que quanto menor fosse o orifício mais nítida seria a imagem. Era o prenúncio da fotografia, vale lembrar que esta palavra de origem grega significa “*escrever com a luz*”. Também foram etapas importantes no prenúncio da fotografia as pesquisas em ótica de Euclides (360-295 a.C.), Arquimedes (287-212 a.C.) e Ptolomeu (85-165 d.C.). No Renascimento, Leonardo da Vinci (1452-1519) pode ser considerado o primeiro a ter uma noção conjunta do fenômeno fotográfico. Demonstrou isso através de sua “câmara escura” – uma caixa fechada com uma de suas paredes feita de vidro fosco e na parede oposta, bem ao centro, um pequeno orifício que permite a passagem da luz e reflete na parede fosca, de forma invertida, uma imagem do objeto que se encontra diante daquela pequena abertura, reproduzindo assim a experiência descrita por Aristóteles. Entre os precursores de importância fundamental à evolução para uma técnica que levaria ao cinema podemos citar o jesuíta Athanasius Kirchner (1601-1680), inventor da *lanterna mágica*, cujo funcionamento era o oposto à câmara escura de Da Vinci, a lanterna possuía uma forma cilíndrica, iluminada a vela, projetava imagens fixas em uma lâmina de vidro.

## Dos pioneiros

A busca pelo movimento das imagens desenvolve-se primeiro como instrumento de estudo nos meios científicos do século XIX. No final daquele século o inglês Eadweard James Muybridge (1830-1904) monta um complexo equipamento com vinte e quatro câmaras para analisar o galope de um cavalo. O francês Etienne-Jules Marey (1830-1904) cria o “fuzil fotográfico” capaz de capturar doze fotos em um segundo, é utilizado para registrar e analisar o vôo dos pássaros. Procurando, em ambos os casos, fixar os movimentos rápidos que os olhos humanos não conseguem perceber.

Em 28 de dezembro de 1895, em Paris, ocorreu a primeira exibição pública do cinema. Os irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) projetaram alguns filmes curtos. Um filme em especial mexeu com o público *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat* (*Chegada do trem à Estação da Ciotat*), que, apesar de realizados com uma câmara parada, em preto e branco e sem som, provocou comoção no público que assistia.



O filme reproduzia a chegada de uma locomotiva à estação, filmada de forma que se percebia o movimento do trem até este preencher a tela como se fosse invadir a sala de projeção. Conta-se que o público levou um susto, diante da realidade que se projetava. Com certeza todos já tinham viajado ou visto um trem, a imagem em exposição era em preto e branco e não produzia som, não era um trem real, por que então assustar-se? Era a ilusão que, como diz Bernadet, “*Ver o trem na tela como se fosse verdadeiro. Parece tão verdadeiro – embora a gente saiba que é de mentira – que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade*” (1986:12).

Essa foi a grande percepção de Georges Méliès (1861-1938), um ilusionista e homem de teatro, viu a possibilidade de entretenimento dessa nova invenção. No entanto foi desencorajado pelos irmãos Lumière, que viam aquele aparelho apenas como um reproduzidor dos movimentos, um instrumento científico.

Méliès conseguiu um protótipo do cinematógrafo inglês Robert W. Paul, entusiasmado filmou o cotidiano parisiense e realizou alguns filmes. Um de seus filmes mais famosos foi realizado em 1902, *Le Voyage dans la lune (Viagem à Lua)* onde utilizou técnicas de dupla exposição do filme para obter efeitos especiais inovadores à época. Em 1967, Octávio Cortazer (1935-2008) realizou *Por primera vez* (1967), documentário sobre a exibição do filme *Tempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin ao povo da zona rural de Cuba. A reação dos habitantes comparo ao espanto que nos desperta ao pensar. A maravilha da imagem projetada, outro mundo exposto, a empatia do personagem, fazendo aquela população vivenciar o mundo chapliniano. São movimentos que nos fazem perceber a passagem das sombras de nossos antepassados às salas de projeção. O cinema realizou o sonho da imagem em movimento, da reprodução da realidade.

### **Do cinema por alguns mundos**

Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte* (1938), retrata de forma muito feliz o significado do cinema: “*O que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia*”.

E é com esta premissa que iremos, enquanto filósofos clínicos, adentrar nas representações de mundo que alguns cineastas realizam e compartilham com os espectadores. Vale antecipar que, para realizarmos essa análise de representação de mundo, lançamos mão do instrumental de análise fornecidos pela Filosofia Clínica, por



exemplo, os exames categoriais, que são compostos por cinco categorias que nos auxiliam em situar existencialmente a pessoa, são:

1) Assunto (imediatos e últimos): Assunto imediato é somente um referencial de começo. É o que leva a pessoa a procurar o auxílio do filósofo clínico, já o Assunto Último é o que verdadeiramente deve ser a ocupação da terapia, pode coincidir ou não com o Assunto Imediato;

2) Circunstância, é o somatório de singularidade que acompanham uma situação. Nesta categoria levanta-se as variáveis pertinentes, próximas e longínquas, tudo o que o terapeuta achar julgar necessário para situar uma pessoa dentro de um quadro mais nítido e preciso;

3) Lugar, aqui será analisado como a pessoa está sensorialmente em cada endereço existencial por ela relatada, basicamente como a pessoa se sente (sensações) e o que pensa (representação mental) do ambiente em que está a descrever;

4) Tempo, o que interessa nesta categoria é saber como a pessoa se relaciona com o tempo objetivo (padronizado) e com o tempo subjetivo (singular) e;

5) Relação na qual observa-se a qualidade da relação estabelecida entre a pessoa e o objeto, entendendo-se objeto como tudo aquilo com o qual a pessoa entra em contato.

E, particularmente, auxílio-me de alguns tópicos da estrutura de pensamento, que considero essenciais para uma leitura cinematográfica, como o tópico 1 – como o mundo me parece - fenomenologicamente, “o que se pensa do mundo não é nada em si separado do homem. A representação do mundo é construção pessoal numa relação com os fenômenos que a faz única, pois a pessoa vê o mundo com os elementos de sua vida e história. Neste tópico, o propósito é descobrir como a pessoa retrata o que percebe como o mundo aparece para ela”. (CARVALHO, apud PEDROSA, 2009: 46); o tópico 4 – emoções, é o movimento da estrutura de pensamento em que a pessoa vivencia seus estados afetivos, com prazer, dor, alegria, tristeza, bem estar, mal estar, etc. envolvendo seu sentimento; tópico 11 – busca, dizem respeito aos caminhos existenciais que a pessoa anseia atingir, para onde se dirigem ou querem se dirigir existencialmente; o tópico 15 – semiose, este diz respeito ao que é utilizado como signo, sinal, para comunicar algo a alguém, como por exemplo, a música, uma carta, um gesto, etc.; o tópico 18 – axiologia, ele irá nos mostrar o que é importante para a pessoa, quais são seus valores subjetivos; além de alguns exercícios existenciais, identificado nas obras dos cineastas que denominamos recíproca de inversão (parte tópico 14 – espacialidade), no qual eles buscam trazer o espectador ao seu mundo, o filme.



Assim sendo posso compreender quando Chaplin (1889-1977) afirma que:

“Todos os meus filmes são construídos em torno da ideia de eu me meter em confusão e de assim me dar chance de ser desesperadamente sério em minha tentativa de parecer tão normal quanto um cavalheiro. (...)”

Uma das coisas que aprendi rapidamente do trabalho no teatro é que as pessoas em geral se satisfazem ao ver o rico levar a pior. A razão para isso, é claro, está no fato de que nove décimos das pessoas do mundo são pobres, e se ressentem secretamente da riqueza desse um décimo. (...)”

Uma coisa que coloca alguém em uma situação ruim deve sempre ser reconhecível para o público, caso contrário as pessoas não perceberão. (...) Se for usado algo que o público não reconhece logo de cara, ele não consegue apreciar a questão tão bem”. (ROBINSON, 2011: 202-203)

Neste trecho é possível identificar como Chaplin vê o seu mundo, qual é o seu meio de se comunicar com o outro, o que busca através de seus filmes, quais são seus valores ali depositados, o movimento de levar o espectador ao seu mundo, às suas emoções. Podemos localizar esses movimentos também no relato do cineasta francês Jean Renoir (1894-1979), ao descrever o seu processo de trabalho:

“... comecei no cinema me interessando pela técnica. Só pouco a pouco é que percebi que os atores também tinham grande importância. De início pensava que minha função era desaparecer por trás desses atores. Com o passar dos anos, fui me tornando um pouco mais pretensioso. Pouco a pouco, senti vontade de contar minhas próprias histórias. Mas se virei um autor de filmes, se escrevi histórias, se escrevi roteiros, foi apenas porque as discussões com os roteiristas me eram penosas, porque estava consciente de que os traía e eles tinham razão em se mostrarem descontentes. Por outro lado não podia deixar de traí-los; quando me encontrava no estúdio, com todos os elementos do filme, e constatava que a personalidade dos atores não se enquadrava no roteiro, não podia resistir: alterava os diálogos, reescrevia e ajustava aos atores, como um alfaiate ajusta as roupas a seus clientes”. (RENOIR, 1990:27)

Em seu método de elaborar é possível verificar que Renoir se dirige ao mundo de seus auxiliares – aqui o movimento de *recíproca de inversão* parte do cineasta, enquanto que em Chaplin busca esse movimento em seu público.

Já Eisenstein (1898-1948), cineasta letão, na antiga União Soviética, buscava através do cinema educar, pois, para ele era questionável a representação do mundo que o cinema fazia, seguindo os pressupostos de Karl Marx: “Os filósofos apenas interpretaram



o mundo de várias maneiras, enquanto que o objetivo é mudá-lo”. Desta forma, através dos filmes, Eisestein, buscava transformar a realidade.

“A ideia que o cinema registrava ou reproduzia imagens do mundo real foi questionada. Em vez disso, propunha-se que o cinema era um meio de comunicação que pode *transformar* o real, (...) A montagem realmente funcionava como Eisenstein afirmava: como ferramenta de educação soviética, era eficiente; seu didatismo, um benefício político” (Turner, 1997:39)

Da mesma forma que Eisenstein procurava a transformação do seu mundo utilizando-se de filmes, os colonizadores franceses na África lançavam mão, frequentemente, de um recurso, que em primeira vista parecia servir para entreter, divertir os colonizados, organizavam sessões de cinema, através das quais buscavam demonstrar aos subjugados africanos a supremacia das nações brancas e europeias. (2006:11)

Desta forma é possível perceber que através desse processo social de fazer com que imagens, sons, signos, signifiquem algo, é uma forma de redefinir a cultura como processo de construir o modo de vida de uma sociedade, seus sistemas e produzir significados e sentidos para ela. Mas o cinema, também é, conforme Turner: “uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria”. (Turner, 1997:13)

## CIRCUNSTÂNCIA

### Na Filosofia Ortegaiana

O conceito de circunstância, em Ortega y Gasset, irá aparecer pela primeira vez na introdução de *Meditações do Quixote* (1914) ao afirmar que o homem atinge o máximo de sua capacidade quando adquire a plena consciência de suas circunstâncias. E, através delas, comunica-se com o universo.<sup>2</sup> E crê, o pensador espanhol, que uma das mudanças mais profundas que do século XX em relação ao XIX dar-se-á em relação à nossa percepção sensível quanto às circunstâncias<sup>3</sup>. Vaticina que devemos buscar nossa circunstância, tal como ela é, precisamente no que tem de limitação, de particularidade, seu lugar certo na imensa perspectiva do mundo. Não devemos nos deter ternamente em êxtase ante aos valores sagrados, sem conquistarmos nossa vida individual entre esses

<sup>2</sup> El hombre rinde al máximo de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo. (1914:21)

<sup>3</sup> Creo muy seriamente que uno de los cambios más hondos del siglo actual con respecto al XIX, va a consistir en la mutación de nuestra sensibilidad para las circunstancias. (1914:21)



valores. Resumindo, reabsorver a circunstância é o destino concreto do homem<sup>4</sup>, afirma Gasset.

Deste modo, Gasset, fundamentado nos estudos da biologia, que afirma que o organismo vivo é como uma unidade composta de corpo e seu meio, onde o processo vital não consiste só em uma adaptação do corpo ao seu meio, mas também de uma adaptação do meio ao seu corpo. Elucida através de dois exemplos, através da mão quando segura um objeto busca moldar-se a este para poder segura-lo melhor e o objeto tem em si, de forma oculta, uma previa afinidade com a mão que o retém. E quando se usa como exemplo, ao demonstrar que para sua saída natural para o universo se dá através dos portos de Guadarrama ou através do campo de Ontígola, que esses locais circundantes dele formam a outra metade da sua pessoa.<sup>5</sup>

Destarte concluirá que: eu sou eu e minhas circunstâncias, e se não as salvo, não salvo à mim<sup>6</sup>.

Como nos destaca Carvalho, o sentido de circunstância neste livro representa “o entorno do corpo, coerente com a descoberta da ciência biológica que no seu tempo estuda a organismo no seu meio particular”. (2009:332), no entanto, mais adiante, nos livros de *El espectador*, obra em oito volumes publicados entre 1916 e 1934, Ortega y Gasset irá amadurecer o conceito de circunstância, ampliará e ressignificará o sentido para além da analogia biológica, inclui o entorno ao eu, ou seja, além do meio as características físicas e psíquicas que envolvem o eu. Gasset expande o conceito para tudo o que rodeia o eu: a realidade cósmica, a cororeidade, a vida psíquica, a cultura em que se vive e inclui também as experiências vivenciadas no tempo.

José Maurício, explica que “O entorno só faz sentido associado a um eu e este reconhecimento de que não é possível separar o homem do mundo, ou o eu da circunstância que o envolve”. Desta forma o conceito de circunstância vai para além do ambiente social ou do~nós. Ele inclui, como ressalta Carvalho, “a intimidade representada pelos mecanismos fisiológicos da vida, das leis que regem a alma e pelas

<sup>4</sup> Hemos de buscar a nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo. No detenernos perpetuamente en éxtasis ante los valores hieráticos, sino conquistar a nuestra vida individual el puesto oportuno entre ellos. En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre. (1914:22)

<sup>5</sup> Mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos del Guadarrama o el campo de Ontígola. Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: solo a través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo. La ciencia biológica más reciente estudia el organismo vivo como una unidad compuesta del cuerpo y su medio particular, de modo que el proceso vital no consiste solo en una adaptación del cuerpo a su medio, sino también en la adaptación del medio a su cuerpo, la mano procura amoldarse al objeto material a fin de apresarlos bien; pero, a la vez, cada objeto material oculta una previa afinidad con una mano determinada. (1914:22-23)

<sup>6</sup> Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. (1914:23)



expressões do pensamento ou espírito, tudo isto histórico e escondido em cada homem”. (2009:335)

Ortega y Gasset apresenta em seu pequeno ensaio *Estética* a questão da singularidade humana, pois para ele cada pessoa é a realização do que ela é. “Cada homem olha o mundo de um modo, o que faz da circunstância algo singular porque o entorno ao eu é afetado pelo modo como ele é percebido”. (CARVALHO, 2009:338).

Sendo assim, é possível compreender circunstância como invólucro que contem e está contido no homem, de forma singular, de forma física e de forma imaterial. Quando este homem for relatar sua experiência no mundo o fará de forma única. Assim podemos compreender que cada cineasta ao fazer um filme, estará contando a sua forma de visão e compreensão do mundo, como foi possível verificar nos breves relatos de Chaplin, Renoir e Eisenstein. Confirmando assim a premissa de Benjamin.

### Na Filosofia Clínica

O conceito de circunstância para a filosofia clínica, como vimos anteriormente, está ligado aos exames categoriais, instrumental para a realização da terapêutica. Ora, categorias são os modos de situarmos existencialmente a pessoa em cada momento de seu relato.

O exame categorial em Filosofia Clínica, apesar de fundamentado no modelo metafísico e lógico aristotélico, exigiu modificações profundas para uma prática terapêutica, pois cada indivíduo vivencia de maneira singular o mundo que o cerca. Caberá ao filósofo pesquisar junto à pessoa, se quiser entender mais sobre isso.

Por muitas razões, algumas determinantes e outras apenas insignificantes, cada pessoa em sua dada circunstância encontrará coisas que lhe serão importantes ou não para o acolhimento a sua estruturação. Compendiar, ordenar clinicamente os dados na fase dos exames categoriais permite ao filósofo uma primeira compreensão do modo de estar no mundo da pessoa; sempre condicionado à qualidade das interseções.

O levantamento da Categoria Circunstância que encontra seu embasamento em Ortega y Gasset:

“Ora bem, a vida consiste em que o homem se encontra, sem saber como, tendo que existir em sua circunstância determinada e inexorável. Vive-se aqui e agora sem remédio Essa circunstância em que temos de estar e nos sustentar é nosso contorno material, mas também nosso contorno social, a sociedade em que nos achamos. Como esse contorno é, por sua natureza, o outro homem, algo distinto, estranho, alheio a ele, estar na circunstância: ao contrário, encontra-se sempre ante ela, fora dela, e viver é precisamente ter que fazer algo





para que a circunstância não nos aniquile. Esta, pois, é constitutivamente problema, questão, dificuldade; em suma, assunto a resolver. Nossa vida, pois nos é dada não no-la demos a nós mesmos -, mas não nos é dada feita. Não é uma coisa cujo ser está fixado de uma vez para sempre, senão que é uma tarefa, algo a ser feito, em suma, um drama. Daí que de pronto, tenha o homem que fazer ideias sobre sua circunstância e interpretá-la para poder decidir todo o demais que tem que fazer. Segundo isso, a primeira reação que, queria ou não, executa o homem ao sentir-se vivendo, isto é, submerso na circunstância, consiste em crer algo sobre ela. O homem está sempre em alguma crença e vive entre as coisas a partir dela, conforme ela [...]. Deixando-se penetrar dela ou combatendo-a e opondo-lhe outra original, o homem não tem mais remédio de sua circunstância é o que faz do homem um ente essencialmente histórico, ou, dito de outro modo, o homem não é nunca um primeiro homem, mas sempre um sucessor, um herdeiro, um filho do passado humano (Ortega y Gasset. Em torno a Galileo. O.C.v.V 2.ed. 1994, p.123-124, apub, CARVALHO, 2002)

Nesta categoria, levantamos as variáveis pertinentes, próximas e longínquas da historicidade da pessoa. As circunstâncias se compõem por todos os dados que o clínico tenha ao seu dispor. Este levantamento objetiva primeiramente, situar o filósofo clínico, em relação ao outro, e num segundo momento, visa localizar a pessoa existencialmente, colocando-a em um quadro a ser ‘compreendido’ de uma maneira mais nítida. A reconstrução de suas representações, em forma de enredo, se dará nos fatos existenciais de modo geral; tudo na vida da pessoa será circunstância. (HACK e SILVA, 2014: 195-197)

Poderemos desta forma conhecer, praticamente, todo o contexto em torno das questões relatada e quais aspectos, desse contexto são relevantes. Ao descrevermos uma cena para outro, buscamos utilizar o maior número possível de detalhes, reconstruindo os componentes de qualificações dos objetos, do contexto estrutural da cena, da projeção narrativa da história, recriado os moldes das circunstâncias vivenciadas no meio comum. Com isso, estamos na tentativa de concatenar, via entendimento, o que se passa em nosso interior, em fazer com que a pessoa que está do outro lado do diálogo, interaja com o dito e consiga refazer a mesma imagem vivenciada por aproximação. Falamos das cores, do brilho, do som, o movimento, o tamanho, a forma, e tudo o que componha o quadro que estamos projetando em nosso interior, recriando o contexto por via de categorias. Então, podemos conceituar categorias como as formas, através das quais os objetos da experiência são estruturados e ordenados

## CINEMA E CIRCUNSTÂNCIA – CONSIDERAÇÕES FINAIS



O cinema é a representação do mundo do cineasta e também é a representação de uma cultura, de uma época, de uma sociedade, das circunstâncias que envolvem e estão concebidas na película. Desta maneira as considerações finais se desdobram em duas leituras que se complementam, uma é o filme como uma representação de mundo do cineasta, como ele traz ao filme a sua vivência, a sua experiência, o seu modo singular de visão do mundo que o cerca; a outra é o cinema como uma forma de apresentar/representar o mundo social em que ele é produzido. Enquanto na primeira há uma perspectiva subjetiva, onde identificamos o autor, na segunda leitura, que não é excludente à primeira, ocorre uma leitura coletiva, do meio em que o cineasta está incluso. Para as duas leituras tomo para exemplificar as obras de Charles Chaplin, um cineasta que representou seu mundo vivenciado na película cinematográfica e nessa mesma película representou o mundo social que estava vivendo.

### **O cinema como representação de mundo do cineasta**

Uma película é uma mensagem enviada pelo cineasta, nela está contida a mensagem que ele quer transmitir. Essa mensagem, independente do gênero cinematográfico traz um conteúdo de uma vivência. Como no caso de Chaplin ao descrever sob a feitura de um filme seu:

“Meu primeiro filme no novo estúdio foi *Vida de Cachorro*. A história continha um elemento satírico, estabelecendo um paralelo entre a vida de um cachorro e a de um vagabundo”. (Chaplin, 1965:207)

Sabemos que Charles Chaplin teve uma infância paupérrima, e que muito de sua vivência ele transportou para os seus filmes, desde a criação de Carlitos, o eterno vagabundo, como os roteiros de seus filmes são cheios de referências ao seu passado pelas ruas londrinas. Isso é percebido, tanto no trecho supracitado, onde ela estabelece uma relação entre a vida de um cachorro vira-lata e o mendigo, como no seu inesquecível *O Garoto* (1921), na qual retrata o drama da criança ser arrancada dos seus braços, assim como ele foi arrancado dos braços da mãe; ou em *Luzes da Ribalta* (1952), onde já despido do vagabundo, Chaplin incorpora Calvero, um artista decadente com os temores que ele vivenciava àquele momento. Seu filme *Um em Rei em Nova York* (1957), já feito quando ele se encontrava fora dos Estados Unidos, fugindo da perseguição impetrada pelo senador norte-americano Joseph McCarthy, no filme ele é um rei deposto que se encontra exilado e trava um diálogo catártico com um garoto, filho de pais que sofreram perseguição política. O garoto é seu filho Michael Chaplin. O diálogo verte contra o



macarthismo que obrigou Charles a se auto exilar. Esses são alguns exemplos de como um cineasta, leva à película as vivências de seu meio, e de certa forma, seu íntimo ao conhecimento de todos.

### **O cinema como representação de mundo social**

Como afirmamos, e é possível perceber, na primeira parte, Chaplin retrata o que estava vivenciando, enquanto pessoa imersa em um meio e a relação estabelecida com este meio produziu obras monumentais.

Nesta segunda parte, também utilizando como exemplo de como o cinema retrata o mundo social, volto a me valer do cineasta inglês e destacar três de suas obras como modelos de representação do mundo social.

*O Imigrante* (1917) onde o vagabundo Carlitos viaja para os Estados Unidos em busca de uma vida melhor, mas percebe como são tratados os imigrantes naquele país. Em *Tempos Modernos* (1936), o vagabundo tenta sobreviver ao mundo moderno e industrializado. Com uma crítica ao sistema de produção onde a máquina substitui o homem e homens são transformados em máquinas.

*O Grande Ditador* (1940) foi para Chaplin a despedida do personagem Carlitos num filme de explícita crítica a Adolf Hitler e seu ideal ariano de purificação da raça. Enquanto os Estados Unidos faziam vista grossa aos desmandos do governo alemão e viam com simpatia as medidas adotadas por Hitler, Chaplin, de forma solitária, o denunciava. A ideia surgiu em 1937, a partir de uma troca de identidade, ao ver Hitler ostentar o mesmo bigodinho de Carlitos. Mais tarde, Chaplin, sempre avesso à sonorização do cinema, adotou neste filme o casamento perfeito entre a pantomima e o cinema falado. "Como Hitler, poderia discursar às multidões numa linguagem muito confusa; como Carlitos, permaneceria mais ou menos calado". Interessante é perceber como, de forma irônica, Chaplin aborda a questão da estética a serviço de um regime totalitário. Por exemplo, grandes obras como *O Pensador* de Rodin e *A Vênus de Milo*, todas com a indefectível saudação nazista, e o mundo se moldando às características de seu "dono".

### **Sítios virtuais**

Filosofia e Cinema - [www.filosofiacinema.com](http://www.filosofiacinema.com)

Instituto Mineiro de Filosofia Clínica - IMFIC - [www.imfic.org](http://www.imfic.org)



Instituto de Filosofia Clínica de Campinas e Região – [www.institutocampinas.org](http://www.institutocampinas.org)

Biblioteca Virtual Ortega y Gasset -

<http://idd00qaa.eresmas.net/ortega/biblio/biblio.htm>

### **Bibliografia**

- BERNADET, Jean-Claude. (1986). *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- CARVALHO, José Maurício. (2005). *Filosofia Clínica, estudos de fundamentação*. São João del Rei: UFSJ
- \_\_\_\_\_. (2008). *Estudos de Filosofia Clínica - uma abordagem fenomenológica*. Curitiba: IBPEX.
- \_\_\_\_\_. (2009). *O conceito de circunstância em Ortega y Gasset*. In Revista de Ciências Humanas, v. 43, n.2, p. 331-345. Florianópolis: EDUFSC.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Filosofia Clínica e Humanismo*. Aparecida: Ideias & Letras.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Diálogos em Filosofia Clínica*. São Paulo: FiloCzar.
- CHAPLIN, Charles. (1965). *História da minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- GOYA, Will. (2008). *A escuta e o silêncio*. Goiânia: Ed. UCG.
- HACK, Olga e SILVA, Márcio José Andrade da. (2014). *Filosofia Clínica e Cinema - uma compreensão teórica e prática através dos filmes*. Poços de Caldas: IMFIC Editorial.
- ISMAEL, J. C. (1965). *Cinema e circunstância*. São Paulo: Buriti
- LEMINSKI, Paulo. (2013). *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MAY, Renato. (1967). *A aventura do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- NORONHA, Jurandyr. (1994). *Pioneiros do cinema brasileiro*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro.
- NUNES, Rochelle Garcia e PEDROSA, Rosemary. (2000). *Dicionário de Filosofia Clínica*. Fortaleza: Imprensa Universitária.
- ORTEGA Y GASSET, José (1914). *Meditaciones del Quijote*.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1917). *El espectador II*.
- PACKTER, Lúcio. (1997). *Filosofia Clínica - Propedêutica*. Porto Alegre: AGE
- \_\_\_\_\_. (2000). *Cadernos*. Porto Alegre: Instituto Packter.
- PEDROSA, Rose. (2009). *Vocabulário técnico da Filosofia Clínica*. Fortaleza: Penso.
- RENOIR, Jean. (1990). *Escritos sobre cinema (1926-1971)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.



ROBINSON, David. (2011). *Chaplin - uma biografia definitiva*. São Paulo: Novo Século

SILVA, Márcio José Andrade da. (2008). *Filosofia Clínica & Cinema: O uso do cinema como recurso didático ao ensino da Filosofia Clínica* in RUA - Revista Universitária de Audiovisual, Dossiê #01 - O Audiovisual sob o olhar das Ciências Humanas, <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=1436>.

\_\_\_\_\_. (2007). *Espelho* trabalho apresentado no VII Encontro Sulbrasileiro de Filosofia Clínica. Florianópolis-SC: ACAFIC.

TURNER, Graeme. (1997). *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus.