

**PENSANDO NO CINEMA E COM O CINEMA:
CONTRASTANDO AS FILOSOFIAS DE CABRERA E CAVELL
COM FRANK CAPRA**

Igor Costa do Nascimento*

Resumo: Buscando meios de compreender as capacidades da filosofia de se apropriar do cinema, o presente artigo apresenta as interpretações do cinema de Julio Cabrera e, depois, Stanley Cavell. Uma análise da interpretação de Cabrera de um filme de Frank Capra permite criticar seu pensamento na medida em que deixa o próprio filme em segundo lugar, antes forçando sua interpretação própria sobre a obra. Nisso, o autor acaba minando a própria obra e rompe com as premissas que diz tomar na base do seu projeto. Em contraste, a perspectiva cavelliana insiste em deixar a obra se comunicar com o indivíduo, levando a uma priorização do cinema em seus exemplares específicos. É indicado brevemente como tais leituras funcionam e mesmo destacados exemplos de autores que a articulam. A crítica é complementada por apontar outra tensão na obra de Cabrera, a saber, que insiste tanto em sua perspectiva que é levado a posições morais questionáveis. Assim, a filosofia cavelliana do cinema é apresentada como mais interessante para projetos filosóficos futuros.

Palavras-chave: Julio Cabrera; Stanley Cavell; filosofia do cinema; Frank Capra.

Abstract: Seeking ways to understand philosophy's capacity to appropriate cinema, this article presents the interpretations of cinema by Julio Cabrera and, subsequently, Stanley Cavell. An analysis of Cabrera's interpretation of a Frank Capra film allows us to critique his thinking insofar as he prioritizes the film itself over the work itself, forcing his own interpretation upon it. In doing so, the author ends up undermining the work itself and breaking with the premises he claims to base his project on. In contrast, Cavell's perspective insists on allowing the work to communicate with the individual, leading to a prioritization of cinema in its specific examples. A brief explanation of how such readings function is presented, along with highlighted examples of authors who articulate them. The critique is complemented by pointing out another tension in Cabrera's work, namely, that he insists so much on his perspective that he is led to questionable moral positions. Thus, Cavell's philosophy of cinema is presented as more interesting for future philosophical projects.

Keywords: Julio Cabrera; Stanley Cavell; philosophy of cinema; Frank Capra.

INTRODUÇÃO

No prefácio para a edição brasileira do livro *O cinema pensa*, o autor Julio Cabrera diz que um dos desafios de escrever comentários de teor filosófico sobre filmes foi que isso poderia ser diluído em ilustrar posições filosóficas com os filmes. Citando-o diretamente:

De imediato, percebi um grande risco: utilizar os filmes para simplesmente “ilustrar” teses filosóficas anteriores às imagens que as apresentavam. Eu

* Doutorando em Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde fez também a graduação e o mestrado. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3293431213324147> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3673-0799> E-mail: prof.igornascim@gmail.com

sentia que as imagens faziam mais do que isso, que ela constituíam um certo tipo de conceito compreensivo do mundo, que depois eu chamaria de “conceitos-imagem”, um dos termos-chave deste livro e também um dos que desencadearam mais discussões. (Cabrera, 2006, p. 9-10)

De fato, o primeiro capítulo elabora essas ideias, em particular articulando dois termos: conceitos-imagem e razão logopática. Começando pelo segundo, podemos separar muitos dos filósofos clássicos em dois tipos: de um lado, lógicos, que prezam por um raciocínio puro e desligado de elementos afetivos. Cabrera cita Aristóteles, Descartes, Locke, Kant e Wittgenstein. Do outro, os filósofos páticos, que incluem os elementos afetivos como *parte da razão*, sendo o *pathos* essencial para nosso acesso e compreensão do mundo – exemplificado por autores como Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard e Heidegger (Cabrera, 2016, p. 16).¹ Esse segundo grupo valoriza como a filosofia deve se inserir na cultura, deve trazer à tona uma experiência de leitura e pensamento que vai além de argumentos desligados daquilo que os sujeitos efetivamente *sentem*. Nesse sentido, a atividade de considerar o valor filosófico do cinema é uma atividade *logopática*, que reúne o *páthos* com o *lógos*, afetividade e razão. Nos termos do autor, “o emocional não desaloja o racional: redefine-o” (*Ibidem*, p. 18).

O cinema, sendo parte essencial da nossa cultura e veículo de nossa afetividade, é revelado como uma arte valiosa para filósofos. Cabrera explica comparando ao sentido de “poesia” para o filósofo Martin Heidegger. Para este, a poesia possui a capacidade de Serenidade (*Gelassenheit*), de deixar as coisas serem sem dominá-las. Assim:

Não pareceria demasiado rebuscado considerar o cinema, com seu tipo particular de linguagem, uma forma possível de Serenidade, uma forma de captação do mundo que promove – como a poesia – uma atitude fundamental diante do mundo [...]

trata-se de uma caracterização conveniente do cinema *para propósitos filosóficos*, isto é, para a intenção de considera os filmes como formas de pensamento. Não se trata, portanto, de definições permanentes e intocáveis. (Cabrera, 2016, p. 19)

Isso nos leva aos conceitos-imagem. Eles possuem três aspectos centrais (Cabrera. 2016, p. 21-23): i) se dão na experiência, isto é, requerem algum contato empírico onde o

¹ Cabrera concede que especialistas nos filósofos “lógicos” podem discordar por apontarem que tais pensadores tematizaram a afetividade, mas mantém sua lista dizendo que os páticos foram mais longe. Ainda assim, causa estranheza ver Hume e Wittgenstein nessa lista. Como cito brevemente adiante, Cavell parte de uma base wittgensteiniana, numa chave de leitura que torna difícil não considerar o austríaco um filósofo pático.

indivíduo se deixa afetar pelas imagens; ii) que causam algum impacto emocional com valor cognitivo, articulando o elemento logopático; iii) e, assim, afirmam algo sobre o mundo com pretensões de verdade e universalidade. Um filme pode ser um objeto particular que, ainda assim, faz um movimento ao universal por tentar revelar algo sobre alguma esfera da realidade. Cabrera desenvolve a conexão dos pontos ii) e iii) adiante, ao dizer que

Exercendo um efeito de choque, de violência sensível, de franca agressividade demonstrativa, é possível que o espectador tome uma agude consciência do problema (ou, como dizem, “se sensibilize”), como talvez não aconteça a ele lendo um frio tratado sobre o tema. Esta sensibilização de conceitos pode, inclusive, problematizar algumas soluções tradicionais de questões filosóficas, propostas pelo conceito escrito, ao longo da história da filosofia. (Cabrera, 2016, p. 38-39)

Ademais, conceitos-imagem seriam flexíveis na medida em que podem abranger desde um filme inteiro até cenas e personagens específicos, permitindo soluções sempre questionáveis e revisáveis aos filmes analisados filosoficamente. Tomados juntos, o prefácio e a introdução prometem bastante, por sua vez culminando numa crítica da filosofia acadêmica e sua tendência ao “intelectualismo profissional” (Cabrera, 2016, p. 46) que domina o cenário filosófico atual. Assim, o livro seria provocativo justamente por ir contra tal corrente, por insistir que filmes específicos são capazes de filosofar por si mesmos.

Entretanto, a leitura de muitas das interpretações do próprio Cabrera pode decepcionar leitores. Seus “exercícios” acabam sendo antes associações, por vezes forçadas, de filósofos tradicionais com alguns filmes clássicos, com muitas vezes a filosofia pré-estabelecida de algum autor ou do próprio Cabrera sendo colocada como mais importante do que o filme. Eis o ponto central do presente artigo: argumento que a proposta de Cabrera não é bem desenvolvida por ele. Em alguns casos, como na exemplar interpretação do filme *A felicidade não se compra*, Cabrera força sua *própria* perspectiva filosófica no filme. Ao invés de se deixar afetar, como sugerido acima, ele molda sua leitura com base em posições pré-estabelecidas, culminando numa desconexão com o material próprio do filme. Ele toma o filme, no máximo, como um auxiliar útil para ideias próprias, deixando de lado a possibilidade de que o filme fale por si mesmo. No que segue, primeiro reconstruo os principais eventos do filme para que leitores tenham em mente os principais movimentos da história. Na sequência, apresento a leitura de Cabrera

e, na seção seguinte, apresento uma crítica contrastando a proposta do filósofo argentino com a proposta de Stanley Cavell, perpetuada por alguns de seus leitores. Na conclusão, retomo os passos e sugiro que a interpretação de *Veridiana* feita por Cabrera é também problemática, por motivos adicionais. Com isso, espero explicitar as razões pelas quais uma vertente de análise cinematográfica cavelliana parece mais interessante para fins filosóficos – Cavell realiza com sucesso aquilo que Cabrera sugere no prefácio para a edição brasileira, mas não realiza, isto é, permitir que as imagens do cinema façam filosofia, não só ilustram posições pré-estabelecidas, às vezes em detrimento do próprio filme analisado.

O FILME

Começamos observando estrelas no espaço, que descobriremos serem anjos. Dois deles estão conversando e revelam que George Bailey sobre um grande perigo, a saber, está considerando abrir mão do maior presente de Deus: sua vida. Ele está desmotivado. Os anjos então chamam um anjo da guarda ainda não promovido, Clarence, para cuidar da questão. Clarence soa meio atrapalhado, estava lendo *Tom Sawyer*, mas se anima com o trabalho pois ainda não recebeu suas asas, sua promoção definitiva. Então, começamos um grande segmento do filme de acompanhar a vida de George Bailey desde sua infância até o momento que considera suicídio – estamos vendo junto dos anjos as memórias de George Bailey.

Começamos quando ele tinha 12 anos, brincando de esqui na neve com o irmão, Harry Bailey (ator), e os amigos. Harry acaba indo longe demais com seu *ski* e cai no rio: felizmente, George age a tempo e o salva, mas agora ficando surdo numa orelha. Ainda criança, George trabalhava na farmácia do Sr. Gower. Descobrimos os sonhos de ter dinheiro e viajar o mundo, ser um aventureiro, e somos apresentados a Mary Hatch, uma garota que sussurra em seu ouvido esquerdo que vai amá-lo para sempre. George percebe que o Sr. Gower, abalado com a morte do seu filho, preencheu erroneamente os remédios de um pedido e acaba não fazendo a entrega, assim salvando outra vida. Nesse período, também conhecemos o Sr. Potter, um empresário ambicioso e dono de diversos negócios e investimentos na cidade. Ele desgosta da família Bailey por eles fazerem empréstimos flexíveis aos mais pobres.

A história pula alguns anos e vemos George, já adulto, planejando sua viagem pelo mundo. Após o colégio, ele trabalhou na empresa da família por alguns anos para conseguir reunir dinheiro para sua viagem. Chega a noite do baile de formatura de Harry, e George acaba indo junto. Reencontra-se com Mary, apaixonada por ele desde criança. Entretanto, enquanto ele a acompanhava para casa, passa um carro de conhecidos procurando ele: seu pai teve um ataque cardíaco e os investidores da empresa querem desfazê-la caso George não seja o novo chefe. Ele acaba aceitando, desistindo da vida de viagens ou da possibilidade de fazer faculdade. Seu irmão e Mary, entretanto, acabam saindo da cidade para estudar. Mais alguns anos depois, Mary retorna e descobre George bastante desanimado – mas sua paixão renasce e decidem se casar. No dia de seu casamento, não conseguem sair para a lua de mel: ocorre uma corrida aos bancos, com várias pessoas tirando seu dinheiro dos depósitos. Para conseguir manter a empresa, acabam cedendo todo o dinheiro que tinham guardado.

Os anos passam e o Sr. Potter continua tendo um domínio econômico sobre a cidade, agora financiando bairros pobres com taxas abusivas. Em contraste, George funda o Bailey Park, um conjunto habitacional com empréstimos mais justos. Potter o opõe, inclusive oferecendo a George um emprego com uma excelente remuneração. Não muito depois disso, temos o advento da Segunda Guerra Mundial, onde todos os residentes da cidade tentam fazer sua parte para ajudar. Harry vai para a guerra e, com seu fim e a vitória dos Aliados, volta sendo honrado como herói por salvar vários outros de um ataque *kamikaze*. No dia de seu retorno, o tio Billy vai depositar o dinheiro no banco. Entretanto, Potter está lá e, com o tio Billy distraído, pega o dinheiro. Quando Billy percebe e depois fala com George, nosso protagonista fica furioso. Sem pensar noutra alternativa, ele vai até Potter pedir um empréstimo em troca de seu seguro de vida, mas Potter o rejeita e diz que ele vale mais morto. Depois disso, chegamos ao ponto do início do filme: George bêbado, numa ponte, contemplando suicídio.

Mas Clarence, tomando forma humana, aparece e se joga na água antes de George, fazendo com que este queira salvá-lo. Conversando no bar, Clarence fala que sempre que um sino toca, um anjo ganha asas, e esse é seu desejo. Ainda cético da origem celestial do companheiro, George diz no momento preferir nunca ter nascido. Uma grande parte da segunda metade do filme se ocupa de Clarence mostrando para George como seria o mundo sem sua existência: seu irmão teria morrido ainda criança, não só deprimindo sua

família, mas também levando a centenas de mortes na guerra; o Sr. Gower teria deixado pessoas morrerem com seu erro farmacêutico e, então, perderia o negócio e a dignidade na cidade; Harry se tornaria uma bibliotecária reclusa e isolada; o tio Billy foi colocado num asilo depois da empresa falir com a morte de seu irmão. Por fim, Bedford Falls inteira agora pertence ao Sr. Potter, que a renomeou Pottersville – a cidade pacata agora transformada num centro de apostas, bebedeira e, pode-se inferir das imagens, outras atividades de dúbia legalidade.

Horrorizado, George pede a Clarence para que voltem para o mundo real. Ele vai correndo para sua casa, feliz de encontrar no caminho todos os velhos estabelecimentos de sua pacata cidade. Entra feliz e cumprimenta os agentes do banco que vieram para lhe cobrar e, possivelmente, tenta prender por conta da dívida de oito mil dólares. Ainda emocionado, reencontra sua família e os abraça calorosamente. Mary pede para George ficar perto da árvore de Natal, e então o tio Billy chega com uma cesta cheia de dinheiro – aos poucos, mais e mais habitantes vão entrando. Mary tinha falado pela cidade do problema financeiro deles e dezenas de cidadãos, gratos pela ajuda que receberam da família Bailey ao longo dos anos, se reúnem para doar para ele. Além disso, um telegrama de um amigo do colégio, Sam, chega avisando que seu negócio foi um sucesso em parte pela ajuda de George, e que então ele estava adiantando sua parte de vinte e cinco mil dólares. Os presentes decidem começar a cantar uma música de Natal, inclusive vemos o fiscal do banco doando alguns dólares e participando da cantoria. Por fim, Harry finalmente chega e propõe um brinde: “para meu irmão George, o homem mais rico da cidade”. Enquanto voltam a cantar, George percebe haver ali mais um presente, agora uma cópia do livro *Tom Sawyer*. Dentro, uma dedicatória de Clarence, onde está inscrito “Caro George, lembre-se que ninguém que tem amigos é um fracasso”, assim sugerindo que a verdadeira riqueza de George não é o dinheiro que ganha ao final do filme, mas os laços que construiu em vida por tentar ser uma boa pessoa. Os sinos da árvore magicamente tocam, e a filha de George reforça o que Clarence falou anteriormente: quando um sino toca é porque um anjo ganhou suas asas.

A LEITURA DO CABRERA

No capítulo equivalente ao “exercício 9”, Julio Cabrera retoma a filosofia de Schopenhauer. Conforme o autor compreende, Schopenhauer é um dos primeiros grandes

pensadores logopáticos, isto é, que introduz elementos passionais, não estritamente racionais, em sua filosofia e visão de mundo (Cabrera, 2016, p. 236). Em específico, Schopenhauer teria percebido uma dimensão de *pessimismo* na experiência humana da realidade. Bebendo de Kant, Schopenhauer situa a coisa-em-si como a Vontade. Por sua vez, a Vontade se manifesta no desejo dos indivíduos de existirem (Schopenhauer, 2005, p. 169). Ora, tal Vontade se transforma num desejo constante de ter mais, gerando indivíduos eternamente insatisfeitos entre aquilo que têm e o que gostariam de ter. Aqui, uma digressão importante: apesar de pretender fazer um manual de filosofia que conecta alguns temas com o cinema, Cabrera reproduz leituras questionáveis de alguns autores. Dentre eles, devemos destacar que no exercício acima reconstruído, é dito que

Só homens excepcionais, como o gênio artístico e o santo asceta, conseguem modificar, através de uma forma de vida extraordinária, as relações habituais entre Vontade e Representação, alcançando um nível de Representação Pura e conseguindo negar a Vontade de Viver, resgatando assim o ser humano daquele vaivém desesperador. (Cabrera, 2016, p. 236)

Grosso modo, a parte do asceta é pouco polêmica – Schopenhauer pensava que a vida ascética leva à libertação do ciclo de sofrimento de nossos quereres. Entretanto, a imagem que Cabrera faz do aspecto do gênio soa exagerada: parece que ele vê, em Schopenhauer, uma tese de que gênios são *determinados*. Algumas pessoas nascem para a genialidade e elas superam a vontade, em particular enquanto geniais na arte. Tal percepção é equivocada em dois níveis. O primeiro é que, para Schopenhauer, gênios não nascem, mas são feitos. Por exemplo, no segundo volume de *O mundo como vontade e representação*, o filósofo germânico diz o seguinte:

Aqui também já é observável a diferença entre o gênio e o mero talento, que é uma vantagem que reside mais na grande habilidade e acuidade do conhecimento discursivo que do intuitivo. O dotado de talento pensa de maneira mais rápida e correta que as restantes pessoas; o gênio, por sua vez, contempla um outro mundo, diferente de todos os outros, embora apenas na medida em que penetra mais profundamente o mundo que também está diante dos demais, porque o mesmo expõe-se em sua cabeça de modo mais objetivo, por conseguinte, mais pura e distintamente. (Schopenhauer, 2015, p. 451)

Em segundo lugar, Cabrera reconstrói de tal maneira que parece que é o artista (“gênio artístico”) que se liberta da vontade, deixando imersos em sofrimento os demais, inclusive apreciadores da obra de arte. Novamente, isso vai contra o que Schopenhauer escreveu e pensou. Ainda em *O mundo como vontade e representação*, no §52 do terceiro livro, diz Schopenhauer que “efeito estético da música, temos de reconhecer-lhe uma significação

muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos” (Schopenhauer, 2005, p. 337). Ou seja, a música é destacada por seu efeito no *ouvinte* – ela rompe com a lógica da representação da vontade e pode ser apreciada por si mesma. Assim, dizer que *só* o gênio artístico possui essa salvação é errôneo, num plano schopenhaueriano.

Voltando ao argumento central do capítulo, Cabrera segue para sua interpretação de dois filmes após sua introdução ao pensamento de Schopenhauer: 1) *Viridiana* (1961), dirigido por Luis Buñuel, com a pergunta “Vale a pena fazer alguma coisa pelos outros?”; e *A felicidade não se compra* (1946), dirigido por Frank Capra, com a pergunta “Pode-se esperar que os outros nos ajudem quando precisamos deles?” (Cabrera, 2016, p. 236-237). Retomaremos a análise de *Viridiana* na conclusão do presente texto. Pelo momento, vamos focar na discussão de Capra.

Ora, como um filme natalino, com um final tão feliz e tão cristão, pode se relacionar com o pensamento de Schopenhauer? Para Cabrera, o filme mostraria uma tentativa *falha* de se opor ao pessimismo estrutural de Schopenhauer – ele mostra como somente uma realidade (falsamente) maravilhosa seria capaz de gerar o nível de apoio e felicidade entre indivíduos tal como o filme mostra. A obra de Capra mostraria não que a vida é maravilhosa, mas que o cinema é maravilhoso por nos mostrar uma realidade onde podemos esperar que os outros nos ajudem (Cabrera, 2016, p. 252). Ademais, seu aspecto maravilhoso surge de mostrar um mundo que possui anjos, inexistentes para o autor (*Ibidem*, p. 251). Por fim, Cabrera questiona a validade da realidade sem George que Clarence mostra:

O experimento de Clarence-Capra está, assim, marcado pela parcialidade e pelo favoritismo afirmativo ao conceber George como uma pessoa ilimitadamente boa e caridosa. Mas é absolutamente impossível que nossa presença no mundo cause somente efeitos positivos, como os que o anjo mostra. Este poderia responder que, no balanço final, mesmo que se possa admitir que a presença de George também causou transtornos, ainda assim parece mais positivo que ele exista do que não exista. Mas, de qualquer forma, se Clarence tivesse incluído objetivamente tudo o que mudaria se Bailey não tivesse existido, tanto o bom quanto o mau, só o que teria demonstrado com esse experimento objetivo – não falazmente – é que o mundo sem George teria sido *diferente*, e não que o mundo sem George teria sido *pior*. (Cabrera, 2006, p. 249)

Na próxima seção, mostro que sua leitura do filme é enviesada de maneira equivocada: seu ateísmo entra no caminho de sua suspensão de descrença, impedindo-o de

compreender as mensagens do filme para além das concepções prévias de sua própria visão de mundo. Nisso, sugiro caminhos mais interessantes para falar filosoficamente do filme. Amarro essas críticas, ademais, propondo a filosofia de Stanley Cavell e de autores influenciados por ele.

UMA CRÍTICA A CABRERA E A SUGESTÃO CAVELLIANA

Em resumo, minha crítica ao exposto acima é que Cabrera ignora o que o filme lhe mostra, insistentemente, para dizer que na verdade o filme está errado e Schopenhauer (e também o próprio Cabrera) está certo em abraçar o pessimismo estrutural. Em particular, o filósofo deixa de lado a cosmovisão cristã de mundo expressa ao longo do filme. Por exemplo, Cabrera parece ter uma resistência insistente em evitar chamar Clarence e os outros anjos de anjos. Quando primeiro os menciona, chama-os de “seres espirituais” (Cabrera, 2016, p. 246). Adiante, chega a negar a existência de anjos. Que ele não acredite em anjos não é problema algum, mas isso é uma rejeição da própria premissa do filme que impede que se possa abraçar nenhuma outra lição possível a partir da obra. Outros filmes analisados no livro possuem elementos fantasiosos, mas eles não são tão questionados quanto esse. Nos termos do filósofo, Capra teria ido longe demais por tornar o inverossímil falso, pois colocaria isso como o próprio fim, o objetivo, da obra (Ibidem, p. 253). Ora, o problema é que esse não é o fim da obra: o filme não quer nos convencer que anjos existem. Ele quer mostrar que vidas onde fazemos o bem podem e devem ser valorizadas, e que há valor na formação e comunidades, por sua vez sustentadas por indivíduos altruístas e dispostos a ajudarem uns aos outros. Retomo essa como a verdadeira chave do livro adiante.

Essa atitude é paralela à de ver algum filme de fantasia, como *Senhor dos anéis*, e dizer que as possíveis lições do filme são falseáveis na medida em que não existem hobbits, orcs ou outros seres daquele mundo. Imagine que alguém argumente que os filmes, tal como os livros que os inspiraram, tematizam (entre outras coisas) a amizade. Digamos que as histórias nos mostrariam, entre outras coisas, que amizade envolve empatia, alguma identificação entre sujeitos e, em certos momentos, benevolência e sacrifícios.²

² Esse é o argumento principal de Cristina Casagrande em seu livro, *A amizade em Senhor dos Anéis*. Para a autora, uma compreensão da amizade como contendo “identificação, empatia, benevolência e reciprocidade” (Casagrande, 2018, p. 292) é parte central do poder da obra de nos cativar hoje em dia, além de revelar seu potencial de nos fazer refletir sobre nossas amizades reais.

Ora, se alguém nos falasse que essas características da amizade são *falsas* porque elas são demonstradas por hobbits, e hobbits não existem, o argumento nos soaria absurdo. Perdemos de vista o potencial de aprender algo real com histórias fictícias, o mesmo princípio no qual Cabrera insiste ao longo do livro. Nem sequer precisamos ir para seres ficcionais ou mitológicos: eu sei que *esses humanos* não existem, que são atores. Isso significa que devo ignorar seu potencial de me fazerem refletir sobre minha própria vida ou de outros? Ateus e agnósticos podem apreciar filmes com premissas cristãs, como *A felicidade não se compra*, e ainda discutir seriamente quais virtudes o filme destaca e de quais maneiras. A existência de anjos, no contexto desse filme, não é um problema a ser enfrentado – é a premissa que nos permite acompanhar a história.

Ademais, Cabrera parece suspeitar das ações de Clarence. Em específico, acha-o “tendencioso” ao só mostrar aqueles que sofrem por George não ter existido, e as consequências ruins advindas disso, insistindo que o mundo seria diferente, mas não seríamos capaz de dizer que ele seria pior. Essa suspeita, porém, é infundada. O filme não nos dá nenhuma razão para crer que Clarence foi tendencioso: ele fez com que o mundo fosse tal qual se George não tivesse nascido e mostrou as consequências. O filme mostra insistentemente que George foi muito bom, sacrificando seus próprios desejos em prol da sua família e comunidade, e de fato *salvando* pessoas. Será que Cabrera acha que um mundo onde uma criança morre afogada, onde a cidade se vende para um magnata ganancioso, onde várias pessoas são mais tristes e com piores condições materiais é *só* diferente?

Sejamos utilitaristas por um momento.³ Aceitando que consequências e estados resultantes de eventos sejam o ponto central de nossas concepções morais, poderíamos dizer que o mundo só está com resultados diferentes? Segue parecendo que não. Calculando a soma de felicidade e a soma de infelicidade e contrastando-as, como os pais do utilitarismo professavam, o mundo sem George parece de fato mais infeliz. Seus pais ficaram mais infelizes com a morte do filho e a decadência da firma da família (sem contar a própria infelicidade de Harry pela sua morte horrível de afogamento e seus amigos que

³ O utilitarismo, tal como definido por John Stuart Mill, aceita o princípio de utilidade, formulado assim por esse autor: “O credo, que aceita como fundamento da moral a Utilidade ou o Princípio da Maior Felicidade, sustenta que as ações são justas na medida em que tendem a promover a felicidade, e injustas enquanto tentem a produzir o contrário da felicidade. Por felicidade, entende-se o prazer e a ausência de dor; por infelicidade, a dor e a ausência do prazer” (Mill, 1961, p. 20-21).

viram sem o poder salvar); várias pessoas da cidade ficaram mais infelizes com as condições adversas com as quais tem de viver sob a ganância do Sr. Potter; algumas centenas de famílias ficaram de luto pelos seus parentes, soldados na Segunda Guerra, que Harry não pode salvar; tanto o sr Gower quanto a família da criança que ele, por acidente, envenenou ficaram mais infelizes, e assim por diante. O filme nos indica, de maneira clara, que George *pelos atitudes que tomou* fez do mundo um lugar melhor. Sua vida é maravilhosa, como indica o título em inglês, porque ele foi uma boa pessoa que construiu fortes laços comunitários e melhorou a vida daqueles ao seu redor. Cabrera poderia argumentar que o filme está escondendo grandes infelicidades oriundas da existência de George, mas tanto isso foge do exercício de interpretar um filme, agora indo para um mero trabalho imaginativo sobre o que *podia* ter sido para além do que a obra nos mostra, quanto também teria de ser uma *grande* infelicidade para muitas pessoas para ser capaz de minar o efeito positivo da vida de George na sua cidade. Cabrera quer filosofar por cima do filme, não com ele.

Uma perspectiva que *talvez* faça mais justiça ao filme e suas mensagens é a retomada que Stanley Cavell faz da obra. No apêndice “More of the World Viewed” [Mais de o mundo visto], um complemento para seu livro *The World Viewed* [O mundo visto],⁴ encontramos uma menção a obra de Capra que diz o seguinte, retomando a ideia do cinema projetar a comunidade como uma “camaradagem masculina”:

Mencionei em *The World Viewed* a tendência do cinema de projetar a ideia de comunidade na forma de camaradagem masculina, como se o sentimento de pertencimento como cidadãos só pudesse surgir como uma intimidade disciplinada, e somente depois que a nação tivesse sido ameaçada (como por uma guerra) ou exercido sua rejeição (como por meio de prisões). [...] É bastante comum que o mal social seja projetado como o produto deliberado de vilões melodramáticos e envelhecidos. *A felicidade não se compra*, de Capra, revela inocentemente uma vertente ainda maior dessa fantasia. A ruína do herói é evitada quando as pessoas boas, as pessoas comuns, se unem com suas contribuições individuais, retribuindo favores pessoais que esse homem lhes fez ao longo dos anos. O sentimento na cena é muito profundo. Foi construído com a mesma astúcia de uma piada de Keaton; o que a coroa, finalmente rompendo a represa das lágrimas, é a aglomeração desse grupo de pessoas boas na casa do herói, cada membro testemunhando individualmente seu afeto por ele; de modo que a boa sociedade, o bem da sociedade em geral, é retratada

⁴ Escolhemos a tradução “O mundo visto” em razão do título ser uma referência ao texto de Heidegger “A era de imagem de mundo” (no original, *Die Zeit des Weltbildes*, de 1938). A comentadora Paola Marrati preferiu “A projeção do mundo”, título que indica o vínculo com cinema (Marrati, 2008, p. 50). Porém, para além da conexão mais direta com Heidegger, o título “O mundo visto” é melhor para ressaltar nossa relação com a existência e a modernidade tal como Cavell as reconstrói em sua obra — a saber, como marcada por uma tentação de voyeurismo, de desejar ver sem o comprometimento de lidar com e ser responsável por.

como a família desse homem (apoiada pessoalmente, aliás, por um habitante do céu). Essa justiça, e conseqüentemente essa sociedade, ou é poética ou é nada. (Cavell, 1979, p. 190)

Essa leitura parece mais adequada por capturar o central do filme, a saber, uma proposta de colocar como contínuas a família, a comunidade geral e o senso de justiça – que deve ao mesmo tempo ser apresentado como uma relação pessoal e como algo que atravessa a massa de indivíduos que compõem a sociedade.

Não trago Cavell só para falar do cinema de Capra, mas para destacar um autor cuja filosofia do cinema *pode* ser mais interessante por colocar filosofia e filme em *diálogo*. Minha crítica, que dá nome ao artigo, é que Cabrera faz um exercício de trazer filosofia no contexto de filmes, mas que Cavell – e outros – fazem uma filosofia do cinema propriamente dita. O projeto de Cavell é mais original por deixar o filme guiar nossas intuições filosóficas, não forçando-as sobre a obra. Como ele comenta noutro livro, “Nossa tarefa crítica é descobrir por que [os filmes] usam o tempo como o fazem, por que dizem as coisas que dizem. Sem levar em conta os detalhes dos filmes nós não deveríamos esperar conhecer o que eles são, conhecer o que os causa” (Cavell, 1984, p. 6). Isso leva a uma atitude que temos tentado elaborar ao longo de todo o presente texto, a saber, de tomar *o próprio filme* como a principal fonte da discussão, como o material base para a atividade filosófica. Em contraste, Cabrera parece tentar reunir diversos filmes com o objetivo de ilustrarem ou exemplificarem – às vezes de passagem, em breves momentos – alguma posição ou argumento filosófico clássico. Cavell elabora isso em diversos momentos, em particular indicando como comédias e melodramas clássicos de Hollywood revelam aspectos importantes da filosofia do reconhecimento, do surgimento da individualidade feminina, da filosofia do casamento e assim por diante. O filme fica no centro da filosofia, com o autor guiando algumas intuições.

A primeira vista, Cavell e Cabrera concordariam bastante: a filosofia tradicional falha em focar em elementos demasiado racionais – ou melhor, com uma visão restrita de racionalidade –, que por sua vez ignora paixões humanas e como elas podem ser articuladas através da arte, em particular do audiovisual. Concordam, ademais, que filmes são capazes de confrontar nossas opiniões pré-estabelecidas e mesmo as ideias solidificadas do cânone filosófico. Entretanto, embora expresse isso na introdução, Cabrera faz o contrário em alguns de seus “exercícios”, como no capítulo sobre Schopenhauer e A felicidade não se compra. Ele força sua leitura da história da filosofia

sobre filmes, sem deixar que a própria obra respire por si própria, comunique algo que desafie suas chaves de leitura do mundo. Num artigo que retomaremos na conclusão, Paulo Faria explicita o valor moral de parábolas, assim como histórias no geral. Parece que isso é condizente com a maneira de Cavell interpretar filmes:

Ao contrário de um argumento impessoal, como aqueles em que se comprazem os moralistas de cátedra, uma parábola moral — e, de um modo geral, as narrativas, hagiografias, mitos, provérbios, máximas, anedotas e metáforas constituem o repertório de uma tradição moral — deve ser compreendido como uma interpelação. Kierkegaard recorre a uma imagem platônica para explicar essa ideia: uma parábola é como um *espelho*, em que cada ouvinte é convidado a considerar sua própria vida. (Faria, 2000, p. 26)

Cavell, e a tradição posterior a ele, parece realizar aquilo que Cabrera prometeu em seu prefácio, isto é, tomar os próprios filmes como veículos filosóficos. Esse exercício tem sido feito inclusive no Brasil, como a interpretação Andrea Cachel e Lunielle Bueno (2022) sobre *Vertigo* (dirigido por Hitchcock, 1958) de Pedro Kling (2024) sobre *O homem invisível* (dirigido por James Whale, 1933). Retomando o título do presente texto, Cavell (e muitos depois dele) fazem uma genuína filosofia do cinema que envolve um esforço de abertura do leitor ao filme – algo que, como a felicidade de George Bailey, é uma conquista. Cabrera, infelizmente, acaba minando seus próprios argumentos por se permitir reduzir seus argumentos à um manual de filosofia generalista, às vezes pouco aprofundado e, no geral, guiado mais pelas opiniões particulares do autor do que se permitindo pensar com o filme.

CONCLUSÃO

Começamos esse texto discutindo a introdução ao livro *O cinema pensa* de Julio Cabrera. Estabelecemos as ideias de razão logopática e a proposta de, aparentemente, tomar filmes como material para filosofia – capazes de nos incluir em suas pulsões emocionais entrelaçadas com ideias, assim sendo capazes de comunicar de maneiras que vão além da prosa filosófica tradicional. Podemos concordar com tudo que Cabrera fala nas primeiras páginas de seu livro e, ainda assim, sairmos decepcionados após a leitura de algumas de suas interpretações. Em particular, seu tratamento de *A felicidade não se compra* é muito estranha, ignorando coisas que o filme nos *mostra* para tentar diminuir uma mensagem que incomoda Cabrera e sua recepção de Schopenhauer: que as pessoas podem ser boas, que genuínas comunidades podem existir e que, ao menos em algumas experiências, uma

cosmovisão de mundo com bases cristãs pode tornar mais completa a vida de seus integrantes.

Insisto nesse último aspecto porque Cabrera é explícito em rejeitá-lo no outro filme discutido nesse capítulo, a saber, *Viridiana* (1961, dirigido por Luis Buñuel). A jovem Viridiana (Silvia Pinal) morava em um convento. Ela sai para encontrar com um tio, o Dom Jaime (Fernando Rey), que pediu para vê-la antes que a moça entre no claustro e viva reclusa de toda sociedade. Ela vai por sua superiora no convento achar justo, já que o tio sempre a ajudou. Entretanto, Dom Jaime se sente atraído por Viridiana, que logo o detesta e rejeita seus avanços amorosos e sexuais. Certa noite, o tio faz a sobrinha beber um sonífero de noiva e pretende abusar sexualmente dela – mas não consegue consumar o ato. Após ela acordar, ele teme que ela vá embora e diz tê-la violado. Isso gera a reação contrária de Viridiana: horrorizada, a jovem decide ir embora de fato. Na estação, a polícia chega e avisa que seu tio cometera suicídio por enforcamento. Abalada, Viridiana decide abandonar o convento e tentar aplicar mais diretamente, na antiga casa do tio, seus ideais de solidariedade. Transforma a mansão num albergue – decisão que dá errado continuamente, com uma constante depravação dos costumes de Viridiana, após ser confrontada por pessoas má encaradas, bêbados, apostadores, novos avanços sexuais indesejados e assim por diante.

Diante disso, parece que temos uma clara história de forças externas negativas romperem as expectativas de vida da personagem principal – a primeira delas sendo o tio Jaime, por tentar violar a sobrinha. Entretanto, a perspectiva de Cabrera é que Viridiana falha por culpa de seus “valores cristãos falsos e inaplicáveis” (Cabrera, 2016, p. 241). Ademais:

Vejamos: na realidade, o tio, se olharmos bem, *não se comportou como um monstro*. É um velho solitário e frustrado, mas se *apaixona sinceramente* por uma moça mais nova e quer se casar santamente com ela, deixando-lhe toda sua fortuna. [...] Mas na realidade a situação de angústia que leva Jaime à morte é também provocada pela frieza e absoluta falta de compreensão das coisas humanas por partes de Viridiana [...]. (Cabrera, 2016, p. 241, grifo nosso)

Várias coisas nessa passagem parecem indefensáveis. Dar um sonífero para uma pessoa com a intenção de abusar sexualmente dela é agir de forma errada e, muitos diriam, como um monstro. E o filme não sugere que ele se apaixonou sinceramente por ela, e sim que ele tinha um desejo carnal que, inclusive, foi incapaz de controlar e tenta violá-la – isso sem nem entrarmos no mérito que a maioria das visões de amor excluem aqui que um amor

sincero seria capaz de tal agressão contra o consentimento de outra pessoa. Por fim, Jaime na verdade morre porque ficou desolado por Viridiana ir embora por conta de sua mentira de que teve relações forçadas com ela. Fica a pergunta sobre o que Cabrera acha que ela deveria ter feito: seguir morando com o seu abusador? Ser recíproca com seus sentimentos só por ele ser um velho solitário? Ceder aos seus avanços só por conta da herança? Toda a situação de Jaime parece ser culpa dele, que iniciou um abuso e depois mentiu a respeito. Cabrera reclama de Viridiana não saber mentir sobre seu desgosto por Jaime, acusando-a de ter uma “típica crueldade cristã” (Cabrera, 2016, p. 241), mas não é claro como outra atitude poderia ser moralmente legítima. Poderíamos dizer que ela está equivocada em pressupor que todos partilham de seus princípios morais cristãos, claro, mas faz sentido dizer que ela é *cruel* simplesmente por ser direta na rejeição dos avanços sexuais do tio? Ela é cruel por tentar avançar ideais de caridade adiante, mesmo que má aplicadas?

Paulo Faria abre seu artigo sobre ética, citado brevemente acima, falando sobre Samuel Johnson e sua reação diante daqueles que defendem a inexistência da moral:

Para Johnson, era um critério *para a avaliação do mérito* de uma opinião sobre esses assuntos perguntar se era razoável absolver quem a defendia da suspeita de insinceridade – e, caso a resposta fosse afirmativa, a que preço. [...] Em poucas palavras, a ideia é que o emprego de argumentos *ad hominem* é uma dimensão essencial de toda discussão moral séria, e sua condenação nas discussões filosóficas sobre ética um expediente de evasão que não deveríamos continuar tolerando. (Faria, 2000, p. 13)

O argumento do artigo de Faria é que, em discussões morais sérias, um argumento *ad hominem*, direcionado à pessoa, é legítimo. Em espírito semelhante, acho cabível concluir o presente texto com o espírito similar de Johnson e Faria: será que Cabrera é *sincero* ao afirmar que o tio que dopa sua sobrinha com intenções sexuais, e depois mente para ela sobre tê-la violado de fato agora como a intenção de com isso ela se sentir obrigada a ficar com ele, não é monstruoso nisso? Podemos nos demorar mais aqui: de fato, ele não chega a violar Viridiana, mas não parece que podemos dizer que dopar uma pessoa — mesmo sem fazermos nada — é algo permissível ou aceitável. Além do mais, se achamos que intenções importam, devemos notar que durante boa parte da cadeia de ações que o filme nos mostra, ele *queria* violar a sobrinha. Por fim, ele continua sendo um exemplar de vício quando, no dia seguinte, mente para Viridiana que a teria violado. Não precisamos argumentar aqui que a mentira seja intrinsecamente má ou errada de um ponto de vista moral — mesmo sem ir tão longe, ainda podemos ver claramente como essa foi uma

mentira feita com uma intenção genuinamente maligna (fazer com que a jovem ficasse em sua casa e se tornasse sua parceira “romântica” mesmo sem esse ser seu desejo genuíno, mas por pressão depois da violação), e também teve em si consequências horríveis ao atacar diretamente a concepção de si de Viridiana, além do sentimento de traição que teve para com o tio.

A apologia de Cabrera diante do filme *Viridiana*, tomada como uma expressão genuína de suas convicções morais, parece-nos uma indicação bastante razoável de que é cabível o uso de *ad hominem*: desconfiar de pessoas que sustentam não haver monstrosidade nas ações de Dom Jaime é um bom guia moral. Somado com a aparente vontade de Cabrera de *desmontar* o filme *A felicidade não se compra*, suspendendo juízos de maneira injustificada e cometendo injustiças em sua leitura para forçar a aproximação com Schopenhauer também, podemos acabar questionando por que ler um filósofo com tais pretensões.

Uma tarefa futura, talvez mais frutífera do que nos ocuparmos com a leitura de *O cinema pensa*, seria de tomar os dois filmes mencionados aqui como espelhos para nossas vidas morais, buscar interpretá-los com calma numa atividade de “leitura” como Cavell fez com as comédias e melodramas das décadas de 1930 e 1940. O que veremos diante da monstrosidade de Dom Jaime? Que veremos quando contrastados com nosso reflexo diante dos sacrifícios de George Bailey e do senso poético de justiça comunitária, e quiçá, masculinista, que indicou Cavell? Seguindo uma leitura que tomamos como mais apropriada do filme, será que o mundo também seria pior no reflexo de nossa ausência?

REFERÊNCIAS

CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CACHEL, Andrea; BUENO, Lunielle B. S.. Fantasia e voyeurismo narrativo em *Vertigo*: os laços entre cinema e ceticismo em Stanley Cavell. In: VACCARI, Ulisses Razzante et al (orgs.). **Cinesofia** : a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária, 2022, p. 73-100.

CASAGRANDE, Cristina. **A amizade em Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martin Claret, 2018.

CAVELL, Stanley. **The World Viewed**: Reflection on the ontology of film. Edição Expandida. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 1979.

KLING, Pedro Monte. Representar, apresentar, teatralizar: Cavell, Fried e O homem invisível em diálogo. **Revista Valise**, vol. 14, n. 1, p. 61-76, 2024.

FARIA, Paulo Francisco Estrella. Tirando o corpo fora. In: ROSENFELD, Denis et al (orgs.) **Filosofia Política**: nova série, volume 6. Porto Alegre: L&PM, 2000, p. 12-26.

MARRATI, Paola. Imagem e Ceticismo: sobre o vínculo entre cinema e realidade na obra de Stanley Cavell. Tradução de Fabiana de Amorim Marcello e Tomaz Tadeu. **Revista Educação e Realidade**, vol. 33, n. 1, p. 49-58, jan/jun 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**: Primeiro tomo: Quatro livros, seguidos de um apêndice que contém a crítica da filosofia kantiana. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**: Segundo tomo: Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2015.