

A EPISTEMOLOGIA DE FREGE E A ATIVIDADE DO DIRETOR: GEDANKE E VORSTELLUNG NA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Lúcio Lourenço Prado ¹

7

Resumo: O presente artigo aborda a atividade de criação do diretor de cinema à luz da epistemologia de Frege que distingue as faculdades relativas ao pensamento, entendido como compreensão de conteúdos objetivos comunicáveis, e à representação, que é a capacidade de produção de imagens mentais. A transposição do conteúdo informativo expresso objetivamente no roteiro, com sua sintaxe própria, para a sintaxe do filme propriamente dito, composta por tomadas, cenas e sequências, impõe a necessidade de uma etapa subjetiva no trabalho do diretor que deve produzir um filme mental prévio como paradigma próximo da obra cinematográfica final. Nesse sentido, busca-se compreender a natureza solitária do processo criativo do diretor e as contradições desta condição com o caráter essencialmente coletivo da produção cinematográfica.

Palavras-chave: cinema, pensamento, representação, diretor, Frege

Abstract: This article approaches the film director's creative activity in the light of Frege's epistemology, which distinguishes the faculties related to thought, understood as the understanding of communicable objective contents, and to representation, which is the ability to produce mental images. The transposition of informative content objectively expressed in the script, with its own syntax, to the syntax of the movie itself, composed of takes, scenes and sequences, imposes the need for a subjective stage in the work of the director who must produce a 'mental movie', as a close paradigm to the final cinematographic product. In this sense, we seek to understand the solitary character of the director's creative process and the contradictions of this condition with the essentially collective character of cinematographic production.

Keywords: cinema, thought, representation, film director, Frege

¹ Professor do departamento de filosofia e do PPG em filosofia da UNESP/ Marília e cineasta amator. Graduado, mestre e doutor em filosofia pela PUC-SP.

INTRODUÇÃO

8

O presente trabalho está enquadrado dentro do que talvez se possa chamar de uma *epistemologia* da criação *cinematográfica*, abordada a partir do ponto de vista do diretor. Deve estar claro, todavia, que a figura do diretor aqui está relacionada ao que se acostumou chamar de *cinema de autor* e não propriamente à figura do diretor das grandes produções, nas quais ele é mais um elemento dentro de uma complexa estrutura de produção, com limitadíssimos poderes de criação e de decisão com relação à composição geral da película. O diretor aqui é compreendido como aquele que realiza a obra cinematográfica final a partir de um documento chamado roteiro. Aquele que concebe as tomadas, os planos, os cortes, as sequências, define o elenco, padrões cromáticos, contextos cenográficos, locações, enfim, os elementos que comporão a obra cinematográfica enquanto produto final. Desta forma, o diretor é entendido como alguém que trabalha imerso num contexto inevitavelmente paradoxal: um artista cuja criação propriamente dita é uma atividade fundamentalmente privada e solitária (não por opção do próprio diretor, mas pela natureza epistêmica de sua atividade, como será visto), mas cuja realização de seu produto envolve necessariamente uma equipe de, no mínimo, “algumas pessoas”. Ele deve conceber sozinho o que se realizará em grupo. Assim, o caráter centralizador (por vezes tido como autoritário) da atividade do diretor acaba por constituir-se em algo inevitável, na medida em que um grupo de pessoas terá que realizar aquilo cujo paradigma próximo foi concebido necessariamente por um só, e cujo resultado não pode ser conhecido senão após a finalização da película.

O objetivo do presente ensaio é apresentar uma caracterização epistêmica da atividade criativa do diretor a partir de modelo epistemológico de Gottlob Frege, filósofo e matemático alemão responsável por uma série contribuições para lógica, epistemologia e filosofia da linguagem contemporâneas. Frege faz uma importante distinção entre as faculdades *lógica* e *psicológica*, esclarecendo pontos capitais acerca de conteúdos cognitivos objetivos e subjetivos que nos ajudarão a compreender a atividade criativa do diretor de cinema enquanto um transpositor de sintaxes. Ele produz primeiramente um *filme mental* que só num segundo momento é realizado e impresso numa película ou arquivo digital. Estabelecer o estatuto do *filme mental*, propriedade epistemicamente privada do diretor, é o objetivo central deste ensaio.

ELEMENTOS DA EPISTEMOLOGIA DE FREGE

Antes de tudo é necessário ter claro que a filosofia de Frege não tem absolutamente nenhuma referência ou relação direta com o cinema e ele em nenhum momento refletiu sobre a linguagem cinematográfica ou qualquer coisa que possa, ao menos diretamente, referir-se especificamente a ela. O máximo que encontraremos na bibliografia fregeana é uma teoria geral do discurso ficcional no artigo *Sobre Sentido e Referência* (FREGE, 2009), teoria esta que contempla uma característica (não necessária, cabe salientar) da produção cinematográfica que é a de ser uma obra de ficção. Mas Frege certamente

não pensava no cinema, que ainda estava em processo de invenção quando ele produziu suas obras mais significativas, algumas das quais serão aqui mencionadas.

A ocupação filosófica de Frege consistiu em fornecer uma fundamentação axiomática, epistemológica e metafísica para a aritmética, a ciência dos números. O filósofo defende um ponto de vista anticartesiano, na medida em que não aceita que haja uma correspondência absoluta, ou mesmo um aparentamento íntimo, entre geometria e aritmética, entre a parte da matemática que se ocupa dos números e a que se ocupa das relações espaciais em geral. Para Frege, os gregos antigos já haviam fundamentado a geometria do ponto de vista axiomático e Kant, algumas décadas antes dele próprio, na *Crítica da Razão Pura* (KANT, 2018), havia fornecido sua fundamentação epistemológica por meio das *formas da intuição sensível*. Mas, por outro lado, apontou Frege, a aritmética não havia passado ainda por um procedimento de fundamentação axiomática, tampouco a solução epistemológica kantiana fundada em intuições sensíveis funciona nesta ciência. Ou seja: a aritmética carecia ainda, de acordo com Frege, de uma fundamentação até então não realizada na história do pensamento. Por isso, sua obra capital chama-se *Os Fundamentos da Aritmética* (FREGE, 1974).

Para levar a cabo seu projeto, Frege precisou reformular muitas teorias até então tomadas como estabelecidas em vários campos do saber, mas sobretudo na lógica. Entendia Frege que o *número*, objeto elementar da aritmética, é uma entidade de natureza lógica. A lógica aristotélica, no entanto, até então hegemônica, não possuía, segundo o autor, mecanismos capazes dar conta da, digamos assim, “lógica dos números”. A sintaxe proposicional aristotélica e seu sistema quantificacional eram capazes de estabelecer o estatuto de enunciados do tipo “todo homem é mortal” ou “Sócrates é filósofo”, mas não de enunciados do tipo “para todo x existe um y tal que $x > y$ ”. Mais de dois milênios após o *Órganon* aristotélico, a lógica teve que ser reinventada por Frege, o que abriu caminho para uma série de novos conhecimentos e novas ciências, dentre as quais a própria informática, da qual a humanidade veio a se tornar dependente décadas depois.

O projeto de Frege era, podemos dizer, multidisciplinar. Várias áreas do conhecimento estão envolvidas quando se pensa na fundamentação elementar de uma ciência formal. Uma frente de trabalho capital do sistema de Frege é aquilo que se acostumou chamar de *antipsicologismo fregeano*. Para levar a cabo seu projeto de fundamentação lógica da aritmética foi necessário estabelecer uma linha divisória muito precisa entre o que é da ordem da *lógica*, entendida como ciência da objetividade racional, e o que é da ordem da *psicologia*, entendida como ciência dos estados mentais privados. Tal distinção tem consequências capitais para a teoria do significado e da linguagem. O reino da objetividade lógica será o mesmo reino do sentido expresso pela linguagem. Assim, boa parte da filosofia de Frege constitui-se numa teoria do *sentido*, entendido como *conteúdo objetivo inteligível e comunicável*.

A teoria do *sentido* fregeana impõe a necessidade de se estabelecer uma epistemologia precisa, capaz de distinguir as faculdades cognitivas envolvidas na produção e obtenção dos nossos conhecimentos e da possibilidade de serem comunicados objetivamente. Mais uma vez a referência é

Kant. Contra Kant, Frege defende que a razão pura é capaz sim de produzir conhecimentos, e que nem todo conhecimento se torna possível ao homem na forma de *representações*. Estabelece, assim, uma importante distinção epistêmica que nos interessa aqui particularmente: *pensamento* (Gedanke) e *representação* (Vorstellung), são atividades epistêmicas distintas e envolvem faculdades cognitivas distintas; o primeiro está relacionado à objetividade, ou àquilo que se pode compreender objetivamente, portanto, de forma compartilhada; a segunda é da ordem da subjetividade, da imaginação, da posse privada conteúdos mentais que são produzidos, entre outras situações, quando o discurso objetivo é compreendido pelo sujeito.

Num exemplo simples é possível compreender a atuação das duas faculdades mencionadas: consideremos o enunciado “há um hipopótamo com asas de borboleta sobrevoando a praça da Sé em São Paulo”. Embora seja uma situação bastante implausível, há um conjunto de informações, de conteúdos descritivos, de condições de verdade apresentadas pelo enunciado que os falantes da língua portuguesa são capazes de compreender. Todos podem entender que se trata de um hipopótamo e não de um elefante, girafa ou jacaré. Todos compreendem que ele está voando e não rastejando ou nadando. Todos entendem que é na Praça da Sé e não em outro lugar. Por isso, dirá Frege, somos capazes de estabelecer as condições de verdade do enunciado, ou seja, somos capazes de saber em que condições ele será verdadeiro e em que condições será falso. Insisto: isso é objetivo, pode ser compartilhado por todos. Porém, embora sejamos capazes de compreender o mesmo com relação às condições de verdade do enunciado, ao compreendê-lo, podemos *representar* a situação descrita, imaginá-la, criar em nossas mentes de forma absolutamente privada e subjetiva a representação de um hipopótamo alado no centro de São Paulo. A compreensão do sentido é da ordem da objetividade lógica, mas a produção de imagens mentais capazes de representar a cena é da ordem da subjetividade psicológica. Todos entendem o mesmo, mas representam a situação de forma individual. *Pensar* (que pode ser assimilado a *compreender*) é uma coisa, representar em imagens (ou outras representações sensoriais) aquilo que foi compreendido é outra coisa. Importante para Frege: não é necessário representar imagetivamente o conteúdo do enunciado para pensá-lo. Até porque, lá nas chamadas ciências formais, onde ele efetivamente atua, muitos conteúdos são impermeáveis a representações áudio-imagéticas. Seja como for, podemos afirmar que o conteúdo de nossas representações é *imane*nte à nossa consciência, ao passo que o conteúdo objetivo descritivo dos pensamentos é *transcendente* a ela. Ou seja, o que é da ordem da representação só ‘existe’ e se atualiza *numa* mente específica e não pode transportar-se de uma mente para a outra; mas o conteúdo que é *pensado* quando ocorre a intelecção do sentido pode ‘habitar’ muitas mentes, pois subsiste ‘fora’ das consciências e tem validade objetiva. Isso leva o pensamento de Frege a flertar com um certo platonismo: se muitos sujeitos são capazes de *pensar* o mesmo conteúdo, compreender o mesmo *sentido*, então esse *sentido* deve ‘habitar’ uma espécie de ‘mundo das ideias’ capaz de ser compartilhado por indeterminadas consciências.

Nesses termos, somos levados ao chamado *terceiro reino* fregeano. Contra a clássica dicotomia exterior/interior, físico/psíquico, real/mental, Frege apresenta, no *Sobre sentido e referência* (FREGE, 2009)

uma tripartição: (1) *físico* (real e objetivo), (2) *psicológico* (mental e subjetivo) e (3) *lógico* (objetivo não real). Numa analogia, Frege oferece uma imagem que clarifica sua teoria. Imaginemos a lua sendo observada por meio de um telescópio. É possível identificar ‘três luas’ no evento: (1) a lua real lá em cima orbitando a terra, (2) a imagem da lua projetada na retina do observador e (3) a imagem da lua projetada na lente do telescópio. Frege compara a situação aos seus três “reinos” atuando, onde a lua real representa o universo *físico*, a imagem da lua na lente do telescópio o universo *lógico*, e a imagem retiniana da lua o universo *psicológico*. O primeiro é um objeto físico real, o segundo uma entidade (na analogia) não material, mas comum a todo observador, e a última é privada e incompartilhável, imanente ao observador. Assim, o que afeta o sujeito diretamente não é necessariamente o mundo físico dos fatos reais, mas pode ser uma instância objetiva, não real em sentido físico, mas de ordem semântica. Nota-se que uma característica do universo lógico, de acordo com a analogia, é poder produzir eventos psicológicos, provocar representações e imagens mentais, mesmo não sendo o próprio mundo afetando o sujeito pelos mecanismos sensoriais, mas o faz por meio da comunicação de *pensamentos* (sentidos) objetivos.

Frege pôde assim estabelecer sua teoria geral acerca do discurso ficcional (mencionada mais acima): a ficção, diferentemente da ciência, trabalha no âmbito do *sentido* e das *representações*, do *lógico* e do *psicológico*, sem, no entanto, referência ao elemento *físico*. Na ficção não se pergunta pelo mundo físico ‘real’ ao qual o discurso se refere, porque a ficção não pretende enunciar verdades sobre o mundo, mas produzir representações por meio da comunicação objetiva de conteúdos semânticos. Na ficção somente o *sentido* dos enunciados atuam, não há *referência*. No presente ensaio, que pretende servir-se do instrumental conceitual da epistemologia de Frege para abordar a atividade do diretor de cinema (fundamentalmente na ficção), interessa justamente a relação entre que se estabelece entre o *lógico* e o *psicológico*, entre o discurso objetivo e as representações subjetivas, entre, na analogia, a imagem na lente do telescópio e na retina do observador.

Sendo assim, em termos gerais, podemos, junto com Frege, estabelecer como fundamento epistêmico que todo movimento discursivo possui duas atividades cognitivas e duas faculdades que lhes correspondem: (1) *pensamento* entendido como capacidade de compreender conteúdos semânticos objetivos expressos pela linguagem e (2) *representação*, que é a capacidade de formar imagens mentais, subjetivas e, portanto, privadas, a partir dos conteúdos apreendidos pelo *pensamento*. No que interessa especificamente ao presente trabalho, a epistemologia fregeana pode então ser assim caracterizada: as faculdades primordiais são *Gedanke* e *Vorstellung*, *pensamento* e *representação*. Pensar é uma atividade objetiva e o conteúdo dos pensamentos podem ser compartilhados, são comuns a vários sujeitos. *Representar* ou imaginar é uma atividade subjetiva e seu conteúdo não pode ser transmitido ou compartilhado. De forma mais livre, podemos dizer: é possível comunicar *pensamentos* mas não é possível comunicar *representações*; *pensamentos* são da ordem da lógica, representações da ordem das imagens, das sensações e das intuições em geral.

A SINTAXE DO ROTEIRO

12

Dado o que o interesse do presente ensaio é abordar a atividade do diretor de cinema, cabe esclarecer alguns pontos com relação à sintaxe cinematográfica em dois momentos criativos cruciais, que são o roteiro e o filme propriamente dito. A atividade do diretor, dentro do enfoque aqui estabelecido, consiste basicamente em transformar o roteiro num filme, ou seja, fazer com que o conteúdo informativo contido no roteiro, que é escrito com sua sintaxe própria, seja apresentado na forma de uma obra cinematográfica, de um filme, que possui também sua própria sintaxe. Serão, pois, apresentadas algumas considerações sobre a estrutura sintática de ambos. Roteiro e filme são dois instrumentos, duas linguagens, duas peças capazes de contar a mesma história, mas com formatos diferentes e, fundamentalmente, com estruturas sintáticas diferentes.

O interesse pela semântica e epistemologia fregeanas aqui se justifica pela capacidade que essas teorias têm de explicar o discurso lógico e descritivo, que enuncia conteúdos objetivos e compartilháveis. Isto se torna mais latente quando se considera que, enquanto categoria literária com identidade própria, o roteiro de cinema deve almejar sempre, como uma meta inegociável, a máxima objetividade. O roteirista deve ter a habilidade de contar sua história minuciosamente, mas de forma clara e objetiva. Seus textos devem possuir uma característica que é muito cara à semântica de Frege: *conteúdo descritivo*. Elementos de natureza estilística que possam tornar a leitura mais agradável ou deleitosa não são bem vindas, porque não é esta a função de um roteiro. O roteiro é o meio de expressão de um determinado conteúdo e é uma característica sua inegociável a objetividade narrativa. Ele é o guia (o guião) que serve ao diretor no seu momento criativo de composição sintática do filme, e deve servir exclusivamente a este fim. Por isso, num roteiro, todo conteúdo da história deve ser expresso por meio de apenas quatro categorias sintáticas que propositalmente oferecem resistência a qualquer intento de se inflacionar estilisticamente a narrativa. São elas:

Cabeçalho de cena: lugar onde constam informações gerais sobre espaço e tempo que envolvem cada cena da trama; se é locação interna ou externa, em que lugar ela se passa e se é noturna ou diurna.

Ação: parágrafos curtos em discurso direto, objetivo, descritivo, em tempo presente, sem informações sobre estados psicológicos dos personagens, apenas sobre movimentos e ações propriamente ditas, além de informações indispensáveis sobre cenário, os objetos cenográficos e caracterização momentânea dos personagens.

Diálogos: informam exclusivamente o que cada personagem fala, precedidos pela informação sobre qual personagem fala e, quando for o caso, parênteses.

Parênteses: podem anteceder cada fala logo após o nome do personagem; são o único refúgio do roteirista para expor qualquer tipo de emoção ou estado psicológico; ao iniciar a fala o roteirista pode indicar situações como “rindo”, “gritando”, “irônico”, “sussurrando”.

De maneira completamente distinta dos romances, contos, enfim, de obras cujo produto final é o próprio texto escrito e não um outro produto derivado deste texto, o roteiro deve ser enxuto e econômico, contendo apenas as informações absolutamente necessárias para a compreensão e composição da história. Não cabe ao roteirista produzir sentimentos e emoções (estados subjetivos) por meio da eloquência, nem descrever com minúcia os estados emocionais de cada personagem em cada situação, como faz um romancista. Ao invés disso, ele deve se limitar a expor o conteúdo a ser apresentado em cada cena do filme a ser produzido. Caberá ao leitor do roteiro num primeiro momento e ao espectador do filme depois inferirem esses estados a partir das informações contidas nas cenas. O roteirista não diz que o personagem está alegre, mas que está rindo. Descreve a cena. O texto do roteiro em si mesmo não oferece narrativas explícitas sobre o universo psíquico dos personagens, embora esse universo seja fundamental para a compreensão da história e esteja ali presente, mas exposto pelos elementos objetivos informados pela cena; *mostrados* em sentido wittgensteiniano².

Deve, pois, estar claro, de acordo com a abordagem epistêmica fundada em categorias fregeanas aqui adotada, que o roteiro cinematográfico é uma obra literária da ordem do *pensamento*, do *Gedanke*, da faculdade capaz de expor e compreender conteúdos objetivos e compartilháveis. O *mesmo* conteúdo deve ser compreendido por qualquer leitor uma vez que ele não deve estar encoberto ou velado, mas claramente exposto. É claro que a história em si tem (e deve ter!) o poder de transmitir conteúdos e mensagens veladas, subliminares, de abrir a possibilidade para mais de uma interpretação... Mas a *história*, não o *roteiro* como um peça literária necessária à produção de um filme. Este tem que oferecer informações objetivas e claras sobre cada cena que compõe a história. É um momento formal pelo qual a história que será contada na película deve passar. Existem outros, anteriores e posteriores ao roteiro. Seja como for, roteiro é um momento de objetividade lógica e descritiva, onde não deve haver margem para interpretação. Há sim margem para *criação* lá onde o roteiro é omissivo, quando criamos situações em nossas representações nos elementos sobre os quais o enunciado se cala. Mas não para interpretar de formas diversas o conteúdo narrativo mesmo de cada cena. Se a personagem está sentada na cadeira, ela está sentada na cadeira, e não em pé ao lado da cadeira. Como é a cadeira, por exemplo, caberá àquele que a representar definir em sua representação, caso o roteiro não ofereça tal informação de forma precisa. Mas o conteúdo narrativo mesmo deve ser objetivo e logicamente compartilhável.

²No *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein apresenta uma importante teoria que distingue o que pode ser dito, isto é, exposto objetivamente por meio de um conteúdo proposicional, daquilo que se mostra de forma imediata, sem necessidade (e fora da competência) da linguagem lógica e enunciativa. (WITTGENSTEIN, 1993).

A SINTAXE DO FILME

14

O cinema é uma arte independente e autônoma por uma série de fatores, mas fundamentalmente porque conta histórias a partir de um processo narrativo peculiar e próprio, tem uma sintaxe própria. No filme, a mesma história que está contida no roteiro é contada de outra maneira, obedecendo uma outra estrutura sintática. Se o roteiro tem *cabeçalho de cena, descrição de ação, parênteses e falas*, o filme tem *tomadas*, que formam cenas e *sequências*, que, num encadeamento sucessivo e temporal, formam atos que, em conjunto, formam *o filme*. Cada tomada é um pequeno pedaço do filme sem interrupções na filmagem, ou seja, sem cortes. Cabe ao diretor definir quantas tomadas serão utilizadas para rodar cada cena e, mais do que isso, como serão cada uma dessas tomadas. Assim, cada cena, que é a unidade narrativa do roteiro, é decomposta em várias tomadas, vários fragmentos contínuos do filme interrompidos por cortes. Tal como se estabelece a ordenação da sucessão das cenas no roteiro, as mesmas são montadas em ordem temporal e a sequência geral produzida constituirá o filme. Os instrumentos que têm o roteirista e o diretor para contar a história são muito diferentes: papel e máquina de escrever de um lado; atores, figurinos, cenários, maquiagens, luzes, sombras, cores, lentes, movimentos e montagem do outro. Assim, o que está sendo chamado no aqui de *atividade do diretor* é fundamentalmente a tradução do conteúdo informativo expresso objetivamente pelo roteiro, que está organizado em sua sintaxe própria, para a sintaxe do filme. Em suma: o diretor lê o roteiro e conta sua história por meio de um filme. Este processo é uma tradução, uma transposição de linguagens e, conseqüentemente, de sintaxes.

O caráter imagético, sonoro e sensorial da obra cinematográfica contrasta com caráter lógico e descritivo do roteiro de forma contundente: numa, a história é mostrada na tela com imagens e sons; noutra, a histórica é contada por palavras impressas em folhas de papel datilografada. Aqui podemos facilmente associar a faculdade subjetiva da *representação* como aquela que está envolvida na base do trabalho do escritor. Certamente o roteirista representa a história mentalmente por imagens e sons em seu processo criativo fazendo um caminho inverso. Supondo que o roteirista seja o criador da história e não seu formatador, a composição dela em seu processo criativo envolve ambas as faculdades. A história deve ter objetividade lógica e elementos sensoriais representáveis, e esses elementos são representados na mente do escritor necessariamente. Mas, supondo que o roteirista não seja o diretor do filme, será a capacidade representativa do diretor o que determinará toda concepção estética e propriamente “cinematográfica” da obra e sua composição *na* sintaxe do filme. De qualquer forma, o que aqui interessa particularmente é salientar que a atividade do diretor consiste em compreender objetivamente (via faculdade do *pensamento*) o conteúdo expresso no roteiro e traduzi-lo por meio de sons e imagens em movimento cortadas e sobrepostas, o que envolverá de forma contundente a faculdade representativa. Este processo envolve uma transposição de sintaxes.

O DIRETOR: ARTISTA SOLITÁRIO

Quando analisamos o movimento de transposição sintática que está envolvido na atividade do diretor de cinema à luz dos elementos da epistemologia fregeana podemos chegar a uma conclusão bastante instigante: um filme, em sua formatação sintática peculiar, no movimento que leva do roteiro à película (ou ao arquivo digital), é concebido e primeiramente produzido na mente do diretor. O roteiro apresenta conteúdos descritivos objetivos, informações que podem ser compartilhadas por muitos. Mas o filme propriamente dito é composto pelo diretor a partir da apropriação que faz desses conteúdos *na sua* faculdade representativa. Sendo assim, trata-se de uma atividade fundamentalmente solitária, porque epistemicamente privada. É um ato de criação artística individual, e tem que ser assim, pois não há como esta atividade ser compartilhada, uma vez que é da ordem da subjetividade imanente à consciência de cada um.

Tomemos o exemplo apresentado na primeira seção “há um hipopótamo voando com asas de borboleta na Praça da Sé em São Paulo”. É uma informação objetiva, uma descrição que aponta elementos de ordem lógico-semântica que descrevem uma situação que pode ser compreendida por todos. Porém, como foi salientado, a representação subjetiva produzida em cada sujeito é privada. Sendo assim, cada ouvinte pode representar em imagens (e mesmo sons) a cena narrada pelo enunciado à sua própria maneira, e todas as distintas representações produzidas poderão ser fiéis ao conteúdo do enunciado, desde que o representante de forma *verdadeira* (em termos fregeanos), sem contradizer o seu conteúdo descritivo. Isso porque os enunciados objetivos apresentam tão somente as informações necessárias para a composição do fato lógico específico (o fato wittgensteiniano), mas nunca (ou dificilmente) poderão conter todas as informações que compõe o fato objetivo completo. Há muitos elementos omissos no enunciado. Ele nada diz sobre a cor do animal ou de suas asas, dos tamanhos e proporções entre elas, da altitude em que voa, sobre a localização exata em que voa etc. Quando qualquer sujeito imaginar a cena em suas mentes por meio da faculdade representativa, o fará complementando sua cena mental com os elementos que o enunciado omite. Por isso, um mesmo enunciado pode produzir múltiplas e distintas representações. Ora, o que faz o diretor é algo da mesma ordem, embora num nível um tanto mais complexo. Ele representa mentalmente o que lê no roteiro. E representa, como é inevitável, à sua maneira, de forma privada.

Todo filme, portanto, antes de existir como filme, deve subsistir enquanto um *filme mental* na cabeça do diretor. Este *filme mental* é produzido por meio da atividade de duas faculdades cognitivas que operam de forma coordenada, mas independente. Uma faculdade lógica que permite a compreensão do conteúdo descritivo objetivo que consta no roteiro, e uma faculdade imaginativa que produz representações subjetivas a partir do conteúdo compreendido. O diretor em sua atividade se distingue dos demais sujeitos que pensam e representam, que têm *Gedanke* e *Vorstellung*, porque representa em sua mente o conteúdo do roteiro *na sintaxe própria do cinema*. Por isso, não representa um mundo que se supõe real, ou seja, não o representa *como* mundo, mas representa um *mundo cinematográfico* se assim podemos

dizer. Deve ser salientado, todavia, que a distinção entre *mundo real* e *mundo cinematográfico* não é mesma distinção que se faz entre *mundo real* e *ficção*. Não se trata de distinguir puramente o que é ou se pretende verdadeiro e o que não tem pretensões de verdade, coisa que Frege faz no artigo *Sobre Sentido e Referência*. Trata-se, ao invés disso, de algo que se refere à estrutura sintática desses *mundos*. Ou seja, o diretor tem que representar o conteúdo do roteiro *como cinema* e não *como mundo*. Ele tem que representar esse mundo em sua mente na forma de planos, tomadas, cenas, sequências, cortes, cortes, trilha sonora... enfim, com os elementos que compõem a linguagem na qual sua obra será realizada. Literalmente, o filme tem que passar na cabeça do diretor antes de ser realizado. Este processo é fundamentalmente solitário e privado e é o primeiro movimento criativo do diretor no processo de elaboração seu filme.

HIERARQUIA NO SET: A AUTORIDADE DO DIRETOR

A atividade do diretor apresenta uma situação paradoxal. É muito difícil (alguns consideram impossível) alguém produzir um filme sozinho, sem uma equipe mínima. A tríade dirigir/filmar/atuar é algo praticamente inexecutável de forma solitária, com exceção de alguns contextos narrativos muito específicos. Fazer cinema é uma atividade coletiva. O cinema autoral independente consegue, mediante um *modus operandi* próprio, diminuir consideravelmente o tamanho da equipe de produção, mas ainda assim sempre é necessário, no mínimo, ‘algumas pessoas’ para se fazer um filme. No entanto, como nossa reflexão vem tentando demonstrar em bases epistêmicas, a concepção do *filme mental*, que é o paradigma próximo do filme real a ser concretizado, é da ordem do subjetivo privado e, por isso, é de posse exclusiva do diretor. Todos os integrantes do set devem estar, assim, direta ou indiretamente, submetidos à sua autoridade. No cinema de autor isso não é fruto de uma opção política relativa à distribuição do poder, e nada tem a ver com questões de ‘democracia’ e ‘autoritarismo’. É a consequência epistêmica de uma característica intrínseca da produção cinematográfica autoral. Diferentemente de um grupo de teatro, de uma banda de música ou um corpo de dança, nos quais o resultado final da produção pode ser, ao menos em seus aspectos mais elementares, conhecidos pela equipe durante os ensaios e há, por isso, margem para contribuições coletivas e compartilhamento de decisões, no cinema o produto final só pode ser propriamente conhecido depois da montagem, o que restringe uma participação mais propositiva da equipe. A equipe não pode saber “como o filme está ficando” durante os trabalhos da mesma forma que o músico, o ator de teatro ou o dançarino podem saber como “estão ficando” o arranjo, a montagem ou a coreografia. Por isso, o espaço para improvisos e contribuições positivas por parte do elenco é extremamente limitado no cinema. Não cabe outra coisa ao ator, ou ao cinegrafista, ou ao cenógrafo senão executar o que o diretor determina, pois só ele conhece o paradigma próximo da obra que se encontra em sua mente de forma exclusiva.

Existem ferramentas no instrumental cinematográfico que visam traduzir por meio de mecanismos objetivos e compartilháveis o conteúdo do roteiro para sintaxe do filme, e que são de grande

valia como mecanismos de comunicação do diretor com sua equipe, e mesmo de organização do seu próprio trabalho no set. O *storyboard* e a ficha de decupagem são documentos que buscam apresentar por meio de desenhos ou instruções técnicas precisas a estrutura sintática detalhada do filme, tomada por tomada, cena por cena, movimento por movimento. Por meio destes documentos que carregam grande dose de objetividade, é possível que outros sujeitos, além do diretor, projetem filmes mentais mais detalhados, imaginando, tomada por tomada, como a história se desenrola, reproduzindo a sintaxe mesma do filme. Todavia, insisto, são ferramentas de transposição sintática e, enquanto tais, são uns instrumentos de comunicação objetiva que deve obedecer parâmetros lógicos definidos. A meta desses documentos será sempre aproximar outros sujeitos de algo que lhes é por natureza inacessível. Aliás, mesmo quando o filme estiver concluído, ele será mais uma instânciação daquela mesma história que trilhou um percurso sinuoso oscilando entre a subjetividade e a objetividade. Nascida na mente de seu criador, a história ganha o papel datilografado do roteiro num documento objetivo e compartilhável; em seguida, o filme é composto na mente do diretor obedecendo a sintaxe própria de um filme; depois esta sintaxe é objetivada em documentos de comunicação do diretor com sua equipe e, por fim, a história se materializa numa película. Pensamento lógico e representação sensorial sonora e imagética são faculdades que atuam articuladas, mas com funções bem definidas no processo epistêmico que envolve a criação cinematográfica.

O momento crucial para a atividade de criação do diretor é a transposição sintática da história que está no roteiro para a formatação da película em suas categorias formais. Tal atividade ocorre exclusivamente no universo mental do diretor e a partir dele deve ser realizado. Sendo assim, mesmo que não seja o criador da história enquanto tal, é o criador solitário do filme em seu momento sintático mais fundamental para a formatação do produto final. A criação cinematográfica, do ponto de vista do diretor, é uma atividade fundamentalmente de representação, portanto, privada. Frege explica.

REFERÊNCIAS

- FREGE, G. **Sobre Sentido e Referência**; in: *Lógica e Filosofia da Linguagem*. Tradução: Paulo Alcoforado, Edusp, São Paulo, 2009.
- FREGE, G. **Os Fundamentos da aritmética**; IN: *Coleção Os Pensadores*. Tradução: Luiz Henrique Lopes dos Santos, Abril Cultural, São Paulo, 1974
- KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2018.
- WITTGENSTEIN, L.: **Tractatus logico-philosophicus**, edição bilíngue, Edusp, São Paulo, 1993.