

NOTAS SOBRE A VISÃO NÃO TUTELADA EM BRAKHAGE E KANT

ANNOTATIONS ON THE UNTUTORED VISION IN BRAKHAGE AND KANT

*Mateus ARAÚJO*¹

*Patrícia KAUARK-LEITE*²

Este trabalho é uma primeira tentativa, em caráter preliminar, de confrontar dois personagens de suma importância nas tradições culturais de que eles fazem parte. De um lado, Immanuel Kant (1724-1804), filósofo alemão do século XVIII, absolutamente central na História da Filosofia; de outro, Stan Brakhage (1933-2003), estadunidense, um dos mais importantes cineastas (senão o mais importante) da tradição do cinema experimental no século XX. Não conhecemos, na bibliografia mundial sobre Kant e sobre Brakhage, nenhum texto que procure confrontá-los ou compará-los. Nossa aposta nesta confrontação, de natureza assumidamente anacrônica, talvez surpreenda os estudiosos de ambos, tanto os de Kant quanto os de Brakhage.

A obra dos nossos personagens é vasta, tem muitas facetas, e não poderia ser reduzida sem mais a alguma delas. Brakhage nos deixou, em 50 anos de trabalho (de 1952 a 2003), cerca de 350 filmes, consideravelmente variados - no formato, na duração, nos temas, nos procedimentos técnicos utilizados etc. Pensador longo e metódico, Kant também nos deixou uma obra vasta (reunida hoje em 24 tomos de seus Escritos Completos, de suas *Gesammelte Schriften*), que abrange vários campos da filosofia e do saber, como os que reconhecemos hoje como moral, teoria do conhecimento, metafísica, estética, história, fisiologia, direito etc. Ora, diante de obras assim tão vastas, é necessário circunscrever a discussão para tornar viável a confrontação. Nossa circunscrição será drástica: abordaremos um aspecto do cinema

<https://doi.org/10.36311/2318-0501.2021.v9n1.p59>

de Brakhage ligado à sua pesquisa de uma espécie de sensorialidade intensiva e um aspecto da teoria kantiana da percepção presente em duas de suas obras máximas, a *Crítica da Razão Pura* (1781; 2a ed. 1787) e a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790).

I. A VISÃO NÃO TUTELADA DE BRAKHAGE

Uma das linhas de força do cinema de Brakhage está na busca de um comércio sensorial e imaginativo com o mundo liberado das amarras da palavra e do conceito, ou seja, na busca de uma redescoberta, de uma exploração sensorial e imaginativa do mundo anterior aos condicionamentos culturais que segundo ele empobreceriam nossa capacidade de percebê-lo. Dando corpo a uma meditação propriamente gnoseológica do cineasta³ sobre o modo como percebemos o mundo que nos cerca, esta busca salta aos olhos em muitos dos seus filmes a partir de 1960, dentre os quais escolhemos nos concentrar no prelúdio de *Dog Star Man* (1961, 25'), que precede as partes I (30'), II (5'), III (7') e IV (6') desta série de 5 filmes curtos finalizados entre 1961 e 1964.

Sob uma intensa experimentação visual (mas sem nenhum som, como na maior parte dos filmes do cineasta), a série *Dog Star Man* sugere em seu conjunto um tênue fio narrativo em torno da ida de um homem com um cachorro e um machado a uma montanha para cortar lenha, numa paisagem rural. Em meio a saltos espaçotemporais, idas e vindas entre esta situação de base relativamente prosaica e outras cenas muito variadas na natureza e na escala (do macroscópico ao microscópico, dos astros no espaço ao interior de veias ou órgãos corporais, passando por paisagens, atos sexuais, um bebê em casa, paisagens de florestas etc), o fluxo das partes que compõem a série avança em descontinuidades acentuadas e um turbilhão de imagens. Pontuando o fluxo, flashes da tentativa daquele homem (que percebemos ser o próprio Brakhage) de realizar a tarefa, de modo sempre dificultoso, caindo no solo coberto de neve algumas vezes, e noutras parecendo sofrer um acidente na montanha (mortal?)⁴, embora suas últimas imagens o mostrem ainda de pé. Em todo caso, rapidamente nos damos conta de que a experimentação visual que domina o filme ganha desde o início o primado sobre a tênue sugestão de uma situação narrativa. A pesquisa da percepção importa bem mais do que o frágil desenho de um relato.

Quanto ao *Prelúdio*, além de abrir esta série de cinco filmes que é um dos trabalhos mais importantes e representativos da carreira de Brakhage, e de sedimentar esta vertente das suas pesquisas sensoriais mais radicais, podemos dizer que ele é, das cinco partes, aquela que leva mais longe a aventura sensorial do conjunto, incluindo imagens e materiais que reaparecerão nas outras partes, mas reduzindo até o limite a estabilidade, por assim dizer, das situações e dos objetos mostrados, que raramente chegam a configurar uma cena muito clara, e vão aparecendo fugazmente num turbilhão de imagens frenéticas, desfocadas, tendendo frequentemente à abstração, muito aquém de uma narrativa estruturada. O filme traz uma série de procedimentos técnicos e estilísticos que vão deixando os objetos mostrados obscuros, instáveis, fugazes e quase indeterminados: desfoques, anamorfozes, zooms *in* e *out*, câmera na mão, solarização, variações

na abertura do diafragma, arranhões e desenhos na película, sobreimpressões, variações de luz e cor, aceleração ou retardamento das imagens, uso de lentes que distorcem o espaço, alterações bruscas de ritmo etc. Este arsenal de gestos técnicos e estilísticos não nos impede porém de entrever ou vislumbrar como que de relance uma série de objetos do mundo que o filme mostra: planetas, lua, sol, paisagens de florestas, árvores, pedras, nuvens no céu, rostos e corpos (por vezes nus), interior de casa, arbustos, cão, luzes noturnas em ruas de cidade, etc. Ou seja, o filme não suprime os objetos de seu universo, mas os aborda por meio de uma exploração sensorial que diminui seu grau de nitidez, de permanência e de determinação. Numa palavra, além de importar mais do que a tênue narrativa que ela permite adivinhar, a aventura sensorial parece também importar mais do que os objetos que ela permite entrever.

Para amparar um pouco nossa discussão e permitir uma aproximação balizada a esta pesquisa sensorial constante no cineasta, vale voltar ao seu texto *Metáforas da Visão*, publicado originalmente em 1963, contemporâneo portanto à produção desta série de filmes⁵ (à qual porém não se reduz o seu programa)⁶, e parcialmente traduzido no Brasil vinte anos mais tarde, na antologia de teoria do cinema intitulada *A Experiência do Cinema* (1983), organizada por Ismail Xavier. Quem teve ocasião de ler este texto percebeu seu caráter peculiar, híbrido, numa região limítrofe entre um manifesto de caráter literário e uma proposição de poética cinematográfica, entendida aqui como um programa estético particular. Tal programa é formulado em algumas passagens mais enfáticas, desde o convite inicial que abre o texto instando o leitor a imaginar a atividade de um olho liberto:

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do ‘verde’? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações no espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de ‘no princípio era o verbo’ (p. 341).

Esta defesa de uma profunda aventura perceptiva empreendida por um olho não tutelado pelo verbo, pelo conceito ou pelos condicionamentos culturais atravessa o texto inteiro⁷, e justifica a analogia usada por Brakhage entre a figura do cineasta assim reconsiderado e as figuras do sacerdote, do curandeiro, do bruxo, do “mágico supremo” etc, na contramão do uso e da concepção mais correntes do cinema como uma arte realista cuja vocação seria reproduzir o mundo visível ao modo de um espelho⁸. Esta tarefa de redescobrir uma percepção não tutelada do mundo ajudaria não a restringir, mas a alargar nossa capacidade sensorial, em direções insuspeitadas: “imagine e se deslumbre diante dos conhecidos espelhos internos do gato que capturam cada raio de luz na escuridão e o refletem intensificando-o. Pense na visão do inseto, no ‘faro’ da abelha com sua percepção ao ultravioleta. Ao pesquisar realidades visíveis humanas, o homem deve, tal como em todas as homomotivações, transcender os limites físicos originais e herdar universos de olhos” (p.348). Não precisamos aqui invocar outras passagens do texto ou outras analogias a que ele recorre para percebermos que esta investigação sensorial postulada

por Brakhage tende a configurar ou a experimentar estados perceptivos não ordinários, fora do nosso padrão normal e das situações habituais que conhecemos.

II. BRAKHAGE À LUZ DO DEBATE SOBRE O NÃO CONCEITUALISMO KANTIANO

Ora, são precisamente estas situações normais que Kant procurou examinar e formalizar filosoficamente na sua teoria da percepção presente na *Crítica da Razão Pura*, tanto na parte da Estética Transcendental quanto na da Analítica Transcendental. Para pensar como são possíveis os juízos que fundam a ciência da natureza de seu tempo (notadamente a física e a matemática), Kant oferece uma caracterização filosoficamente rigorosa da nossa percepção - em seus processos normais de apreensão dos fenômenos do mundo, não em seus estados alterados, alargados, visionários, que estavam no horizonte do trabalho de Brakhage. Esta diferença fundamental de horizonte na abordagem da percepção inviabiliza a comparação entre suas respectivas posições? Nossa aposta filosófica e hermenêutica aqui é a de que não só não inviabiliza como cria uma situação, uma angulação muito sugestiva e reveladora para o exame de aspectos que a abordagem habitual de suas propostas costuma nos franquear por outras vias. Como se tal comparação nos permitisse voltar à conhecida paisagem kantiana ou brakhageana com novos óculos. Numa palavra, ela nos propicia uma fecunda experiência heurística de pensamento, em que as posições de cada um (estéticas em Brakhage, epistemológicas em Kant) são por assim dizer interpeladas pelos parâmetros operantes na do outro.

Preparar o terreno de uma tal interpelação recíproca requer um exame prévio da teoria kantiana da percepção, tal como ela se apresenta em sua *Crítica da Razão Pura*, e de alguns debates atuais que ela tem suscitado. Uma questão central da discussão contemporânea sobre a filosofia kantiana da percepção, levantada, entre outros, por Robert Hanna (2005) tem sido a de saber se tal filosofia desautorizaria uma posição não conceitualista sobre a natureza da experiência sensorial⁹, do tipo daquela defendida por Brakhage em sua metáfora do olho não tutelado por conceitos e também por autores do chamado não-conceitualismo contemporâneo, como Christopher Peacocke (2001) e José Luis Bermúdez (2007). O interessante é que Brakhage em seu texto de 1963 antecipa em pelo menos trinta anos argumentos que serão mais tarde explorados pelos defensores do não conceitualismo que reservam um lugar de relevância epistêmica aos chamados conteúdos não conceituais. Assim, em consonância com Peacocke e Bermúdez, Brakhage em defesa da visão não tutelada já se valia do argumento da perspectiva de crianças em fase pré-linguística e de animais (*os espelhos internos de um gato, a visão de um inseto, o "faro" da abelha* aludidos por ele) que são capazes de cognições e conteúdos não conceituais ou ainda do argumento da riqueza de detalhes da nossa experiência visual, que afirma ser nossa capacidade de discriminação, no caso por exemplo do padrão de cores, incomparavelmente maior do que a nossa capacidade de reconhecimento conceitual (*quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do 'verde'? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela?*).

As interpretações mais ortodoxas da teoria da cognição kantiana, no entanto, assumem declaradamente uma posição conceitualista nesse debate ao afirmarem que só haveria experiência perceptual relevante ou significativa se nossa sensibilidade fosse, de certa maneira, tutelada pelo entendimento ou, em outras palavras, se nossa experiência for formatada por conceitos. A posição conceitualista em filosofia da percepção, defendida, entre outros, por John McDowell (1996), em seu influente livro *Mente e Mundo*, sustenta que a experiência sensorial consciente do mundo objetivo depende, pelo menos em parte, do repertório de conceitos possuídos pelo sujeito da experiência. McDowell vê em Kant um dos principais expoentes da corrente batizada de Conceitualismo, por sustentar, na *Crítica da Razão Pura*, que toda experiência perceptual relevante é um ato de síntese exercido pela faculdade cognitiva conceitual chamada de entendimento. McDowell reconhece essa dimensão conceitualista na concepção kantiana de experiência, definida, especialmente na dedução transcendental B, como uma concatenação das percepções de maneira completa e de acordo com conceitos, segundo o princípio da unidade necessária da apercepção (KrV, B135-136).

Assim, quando percebo algo como vermelho, o conteúdo dessa minha percepção teria a mesma característica do conteúdo que seria afirmado no juízo de que algo é vermelho. Nesse sentido, o conteúdo da minha percepção parece, pelo menos em parte, ser o mesmo que o conteúdo do juízo ou da crença correspondente que envolve o conceito vermelho. No caso, por exemplo, da cor vermelha que aparece na tela de projeção do Prelúdio de *Dog Star Man*, não haveria diferença para o expectador entre o conteúdo da sua experiência visual de vermelho e o conteúdo do juízo que ele faria ao dizer “vejo vermelho na tela”, ou, em termos kantianos, entre o conteúdo da intuição sensível de vermelho e o conteúdo do conceito empírico de vermelho. O conceitualista estaria assim autorizado a concluir, contra a postulação de Brakhage, que o conteúdo da experiência é conceitual desde o seu início. Não existiria um nível pré-conceitual de experiência a partir do qual possamos de alguma forma representar seu conteúdo antes da aquisição da linguagem ou da aplicação dos conceitos.

Os filmes de Brakhage e, em especial, o Prelúdio de *Dog Star Man* parecem assim desafiar essa concepção conceitualista da experiência perceptual consciente que muitos intérpretes como McDowell atribuem a Kant. Pois o que Brakhage argumenta em seu texto *Metáforas da Visão* e procura por em prática em seu filme *Dog, Star, Man* é justamente o contrário, ao oferecer ao expectador uma experiência perceptual sem a sanção do conceito ou sem a legitimidade outorgada pela faculdade racional do entendimento. A posição de Brakhage, defendida no referido texto, e a de Kant, supostamente defendida no seu clássico livro *A Crítica da Razão Pura*, estariam assim em franca oposição.

Acreditamos, no entanto, que essa oposição radical entre Brakhage e Kant não resistiria a uma análise mais aprofundada da filosofia kantiana da percepção. A nossa aposta, assumindo o lado não conceitualista do debate contemporâneo sobre Kant, é a de que ele não apenas autorizaria a concepção brakhageana do olho não tutelado, mas seria um aliado forte da estética visual proposta pelo cineasta. O modo como Kant propõe compreender essa relação de dependência entre percepção e conceitos, bem como a noção de experiência perceptual

pressuposta, é o que detalharemos um pouco a seguir, com o objetivo de ampliar o horizonte de análise da experiência estética proposta por Brakhage.

Em reação a essa posição conceitualista de McDowell, intérpretes não conceitualistas de Kant, como Robert Hanna (2005), defendem, em consonância com a metáfora do olho não tutelado de Brakhage (ainda que não o citem), que o contato perceptivo do sujeito com o mundo configuraria uma experiência perceptiva relevante independente da atuação de conceitos. Nessa perspectiva, seria possível conceber atos significativamente válidos de cognição sem a mediação de conceitos, ainda que tais atos não sejam aqueles referidos por Kant em sua Dedução transcendental das categorias quando pretende definir um tipo especial de síntese cognitiva marcadamente conceitual. Nem toda experiência perceptiva exigiria assim que seu conteúdo fosse conceitualmente estruturado. Ao introduzir a importante distinção entre intuição e conceito como dois tipos de representação do conteúdo perceptual, Kant nos autorizaria a afirmar que a intuição sensível constitui parte significativa do conteúdo da experiência perceptiva independentemente de conceitos. Há, nesse sentido, diferenças significativas entre a intuição empírica da cor vermelha, a memória intuitiva do vermelho, o conceito empírico de vermelho e o juízo de percepção “vejo vermelho”. Todos eles são propriamente conteúdos perceptuais, porém configuram atos cognitivos de naturezas muito distintas. Os conceitos são, como Kant reconhece, imprescindíveis tanto para a formação dos juízos e, portanto, para o nosso conhecimento discursivo, como também para a determinação inteligível do conteúdo intuitivo. Porém, eles não determinam a constituição do conteúdo intuitivo da percepção.

Mas de que modo Kant nos auxiliaria a pensar essa experiência perceptual que Brakhage propõe em seus filmes como uma experiência não tutelada por conceitos e que não se reduziria a um fluxo de percepções desconectadas e sem significação?

III. A TEORIA DA PERCEPÇÃO KANTIANA

No âmbito de uma teoria da experiência perceptual que nos permita refletir sobre a experiência estética proposta por Brakhage, talvez não fosse sem propósito nos valermos da teoria da percepção kantiana, por ser Kant o primeiro filósofo que introduziu uma distinção radical entre dois tipos de representação: uma não conceitual ou intuitiva e outro conceitual. Contrariamente à tradição empirista e psicologista que sob o termo ‘ideia’ quer significar todo tipo de conteúdo mental e, com isso, toda uma gama de diferentes tipos de representação, Kant estabelece sob o termo ‘representação’ uma série de distinções, atribuindo à ideia uma conotação muito específica vinculada apenas à faculdade da razão. Em um parágrafo da Dialética transcendental, ele sintetiza a sua escala de representações:

O termo genérico é a representação em geral (*repraesentatio*). Subordinado a este, situa-se a representação com consciência (*perceptio*). Uma percepção que se refere simplesmente ao sujeito, como modificação do seu estado, é sensação (*sensatio*); uma percepção objectiva é conhecimento (*cognitio*). [B 377] O conhecimento, por sua vez, é intuição ou conceito (*intuitus vel conceptus*). A primeira refere-se imediatamente ao objecto e é singular, o segundo refere-se mediadamente, por meio de um sinal que pode ser comum a várias coisas. O conceito é empírico ou puro e ao conceito puro, na medida em

que tem origem no simples entendimento (não numa imagem pura da sensibilidade), chama-se noção (*notio*). Um conceito extraído de noções e que transcende a possibilidade da experiência é a ideia ou conceito da razão. Quem uma vez se habitue a esta distinção, achará insuportável ouvir chamar ideia à representação da cor vermelha, que nem sequer se deverá chamar noção (conceito do entendimento). (KrV, A 320/B376-377)

Esse excerto do texto kantiano indica claramente a multiplicidade de noções vinculadas ao conceito de representação, muito diversas em sua natureza. O termo representação pode conter tanto percepções subjetivas quanto objetivas, sendo estas ou intuições sensíveis ou conceitos, além das ideias, que ele toma em sua acepção primitiva (platônica) como conceitos da razão independentes da experiência perceptiva. As representações intuitivas puramente sensoriais de natureza não conceitual são um produto da faculdade da Sensibilidade com base em um processo denominado de afecção em que o sujeito é afetado por objetos externos distintos dele ou por seus próprios estados internos. A faculdade do Entendimento, por sua vez, produz representações “espontaneamente” conceituais, de modo independente do processo de afecção, isto é, sem necessariamente exigir que objetos externos afetem o sujeito. A representação intuitiva se distingue da representação conceitual em função de suas três características fundamentais. Ela é sempre sensível, imediata e singular (A19/B33, A68/B93), em contraste com as características inteligíveis ou discursivas, mediatas e gerais da representação conceitual (A68/B93). A “intuição” [*Anschauung*], que para Kant é sempre sensível, é o produto ou resultado de uma percepção objetiva que contém uma representação de um objeto ou fenômeno “indeterminado”, no sentido de ainda não ter sido determinado conceitualmente (A20/B34). O que chamamos então de “experiência” é, segundo ele, “um conhecimento mediante percepções ligadas entre si” (B161).

Assim, no âmbito da distinção kantiana entre esses dois tipos de representação intuitiva e conceitual, a experiência envolve uma síntese de percepções por meio ou não da aplicação de categorias. Na maior parte das vezes, entretanto, Kant toma o termo “experiência” como equivalente ao termo “conhecimento empírico”, que inclui uma síntese conceitual, pressupondo, portanto, algum tipo de contribuição cognitiva do entendimento. Tal síntese é o que liga os vários elementos de um conhecimento empírico em conjunto, de modo que eles sejam não arbitrariamente conectados (cf. B12, B161, B201, B218 e B233). Assim, para o ato perceptivo contido na proposta estética de Brakhage, talvez o termo kantiano “experiência”, ressignificado no âmbito da Dedução Transcendental, por envolver síntese conceitual, não seja o mais adequado para definir o tipo de representação mental que o espectador experimenta ao apreciar o *Prelúdio de Dog, Star, Man*.

No entanto, como reconhecem alguns intérpretes não conceitualistas de Kant, nem todo ato mental de síntese pressupõe a ação da faculdade do entendimento. Dessa perspectiva kantiana é possível admitir a ocorrência de estados mentais cognitivos, que Kant designa pelo termo “intuição” [*Anschauung*], do tipo experienciado pelo espectador dos filmes de Brakhage. É digno de nota a referência ao selvagem nos dois autores para caracterizar os atos cognitivos não conceituais. Brakhage diz do filme que “fala como um aborígene” ou do “cinema, tal como a América, ainda não descoberto” (p. 344). Kant, por seu turno, para caracterizar a

diferença entre intuição e conceito, faz referência à intuição empírica da casa que um selvagem necessariamente teria mesmo sem dispor do conceito empírico de casa:

Se um selvagem vê à distância uma casa cujo uso ele desconhece, ele tem, é verdade, diante de si o mesmo objeto representado por outra pessoa que o conhece de maneira determinada como uma habitação destinada a pessoas. Mas segundo a forma esse conhecimento de um e mesmo objeto é diverso em ambos. Em um é uma mera intuição, no outro intuição e conceito ao mesmo tempo. (Log, AA 09: 33)

Apesar da controvérsia sobre o que pode ser considerado como a leitura “natural” ou “padrão” da filosofia crítica de Kant, há pelo menos três considerações que dão forte apoio tanto a uma interpretação não conceitualista de sua obra madura quanto à posição defendida por Brakhage em *As Metáforas da Visão*.

Em primeiro lugar, como vários estudiosos observaram, Kant afirma repetida e vigorosamente que há uma divisão estrita do trabalho cognitivo: os objetos são dados pela sensibilidade e pensados por meio do entendimento. Como Robert Hanna (2005) argumentou, quando Kant discute, na *Analítica de Conceitos*, a dependência da intuição no juízo conceitual, ele está falando especificamente do conhecimento de tipo discursivo e não da experiência perceptiva propriamente dita. Nesse sentido é possível desdobrarmos o conceito de experiência de modo a distinguirmos a experiência cognitiva sob conceitos da experiência perceptual enquanto tal. O próprio Kant reconhece no texto da primeira edição da *Crítica da razão pura*, além da síntese de reconhecimento no conceito (síntese intelectual), as sínteses figuradas sem a mediação de conceitos (A98-105), que pressupõem tanto a síntese da reprodução na imaginação quanto a síntese da apreensão na intuição.

Em segundo lugar, Kant caracteriza as capacidades representacionais características da sensibilidade como mais primitivas do que aquelas características do entendimento (ou razão), e como sendo a dimensão cognitiva que os humanos compartilham com animais. Hanna interpreta a distinção de Kant entre as faculdades de sensibilidade e entendimento como capturando a diferença entre os poderes “sub-rationais” da mente que compartilhamos com animais não humanos e os “poderes cognitivos racionais ou de nível superior” que são próprios aos seres humanos.

Caso se negue que a sensibilidade por si só seja capaz de produzir estados mentais de caráter cognitivo, se deveria também negar que qualquer animal que carecesse da faculdade do entendimento e, portanto, da capacidade de síntese conceitual, possuísse qualquer capacidade de experiência genuinamente perceptiva. O que parece ser um contrassenso. As vidas mentais de animais não racionais, portanto, na melhor das hipóteses, consistiriam em estados sensoriais não cognitivos que causalmente se correlacionam com mudanças no ambiente do animal. Essa posição sobre as capacidades cognitivas dos animais nos parece pouco plausível à luz dos textos kantianos. Kant afirma em vários lugares que os animais têm representações sensoriais de seu ambiente (KU, AA 05: 464; Anth, AA 07: 212), que eles têm intuições (V-Lo/Dohna, AA 24: 702), e que eles estão familiarizados com os objetos, embora não os determinem conceitualmente (Log, AA 09: 64-5). Ao reconhecer que os atos sintéticos realizados pelo

entendimento são necessários para a configuração de um estado cognitivo particular de ordem superior, Kant não deixa de creditar intuições (ou sua possibilidade) a animais não racionais.

E, em terceiro lugar, qualquer posição que considere a experiência perceptiva como necessariamente dependente de atos de síntese realizados pelo entendimento também deve interpretar as intuições puras do espaço e do tempo como dependentes de atos de síntese. No entanto, a discussão de Kant sobre o espaço (e analogamente, sobre o tempo) no terceiro e quarto parágrafo (quarto e quinto no caso do tempo) da Exposição Metafísica do Espaço na Estética Transcendental parece incompatível com tal relação de dependência proposta. O ponto de Kant nesse texto é que nenhum intelecto finito poderia compreender a extensão e a natureza do espaço como um todo infinito por meio de um processo sintético que se move de uma parte para outra. Se a unidade das formas de intuição também fosse algo dependente da atividade intelectual, então essa unidade envolveria necessariamente o processo discursivo percorrendo e reunindo uma dada multiplicidade (presumivelmente de diferentes locais ou momentos) em uma combinação do todo, que Kant acredita ser característico da síntese em geral (A99).

Mas os argumentos de Kant nas Exposições Metafísicas de espaço e tempo exigem que a base fundamental de nossa representação do espaço e tempo não proceda de uma compreensão da multiplicidade de características de um particular intuído para o todo que teria essas características. Em vez disso, a forma de intuição pura constitui um todo representacional que é anterior ao de suas partes componentes. Portanto, a posição de Kant é que as intuições puras do espaço e do tempo possuem uma unidade totalmente diferente daquela dada pela unidade discursiva do entendimento (seja no juízo conceitual ou na síntese intelectual de objetos intuídos de forma mais geral). A unidade de representação estética - caracterizada pelas formas de espaço e tempo - possui uma estrutura em que as partes representacionais dependem do todo. A unidade de representação discursiva - representação onde a atividade do entendimento está envolvida - tem uma estrutura na qual o todo representacional depende de suas partes. A sensibilidade é assim concebida como uma faculdade cognitiva independente, que os humanos compartilham com outros animais não racionais, mas que é ao mesmo tempo o ponto de partida para representações conceituais da realidade empírica, tal como são as representações científicas.

Mesmo não sendo conceituais, não se pode dizer que as representações puramente sensíveis ou intuitivas prescindem de qualquer padronização. A grande novidade da Estética Transcendental de Kant foi mostrar que todas as representações geradas pela sensibilidade, a partir do conteúdo material que a afeta, são estruturadas por duas formas *a priori* da intuição, que são o espaço e o tempo (KrV, A20/B34). Por “forma” Kant quer se referir à condição transcendental de que todos os objetos perceptíveis têm ou características espaciais (por exemplo, extensão, forma e localização) ou características temporais (por exemplo, as apreensões são sucessivas ou simultâneas). As duas formas de intuição (espaço e tempo) se encontram vinculadas a dois sentidos distintos do aparato perceptual, o externo e o interno. O externo diz respeito ao sentido espacial de objetos materiais particulares, enquanto o interno diz respeito ao sentido dos estados mentais temporalmente ordenados. O espaço é, portanto, a

forma do “sentido externo”, enquanto o tempo é a forma do “sentido interno” (A22/B37). Os elementos formais de uma intuição empírica, ou percepção sensorial, serão sempre espaciais e temporais, enquanto o elemento material é sempre sensorial (no sentido de determinar o caráter fenomênico da experiência) e vinculado a um ou mais dos cinco sentidos ou aos sentimentos de prazer e desprazer. Assim, do ponto de vista da estética transcendental kantiana, por mais que Brakhage queira proporcionar ao espectador uma experiência perceptual fora de qualquer lei ou padrão normativo, a percepção visual encontrar-se-á sempre formatada e limitada pelas condições transcendentais *a priori* do espaço e do tempo.

A leitura não conceitualista de Kant, portanto, claramente comprometida com a tese de que a sensibilidade por si só fornece representação objetivamente significativa do mundo empírico nos parece permitir uma aproximação maior com a perspectiva de Brakhage. No entanto, a teoria da afecção kantiana restrita ao modo como os objetos afetam a nossa sensibilidade parece não ser suficiente para abarcar a complexidade da experiência cinematográfica proposta pelo diretor estadunidense, que pressupõe uma espontaneidade da percepção não contemplada pela mera afecção. No âmbito de uma teoria da percepção mais ampliada, tal como implicada na proposta brakhageana, a imaginação parece jogar um papel até mais decisivo do que a própria receptividade não conceitual das impressões. Torna-se assim importante confrontarmos o papel da imaginação em ambos os autores, tanto em sua relação com a faculdade da sensibilidade, quanto em seu livre jogo com o entendimento.

IV. A SENSIBILIDADE AMPLIADA PELA IMAGINAÇÃO

Kant, por seu lado, admite que a Sensibilidade, além da sua dimensão propriamente passiva de receber representações, é também capaz de produzir intuições, mesmo sem a presença do objeto, sendo nesse sentido também espontaneidade. Essa atividade da sensibilidade é proporcionada pela imaginação, que também é uma faculdade sensível. Em sua *Antropologia*, de 1798, Kant chega a afirmar que “a sensibilidade (faculdade de representação na intuição) contém duas partes: o sentido e a imaginação” (Anth, AA 07: 153). Nessa perspectiva, a receptividade passiva da sensibilidade deveria ser creditada apenas ao sentido ou, no máximo, estendida à dimensão reprodutiva da imaginação, identificada por Kant com a faculdade da memória, uma vez que a imaginação, em sua função produtiva, é, tanto quanto o entendimento, espontaneidade (B152), por ser capaz de produzir representações.

Ainda que no §10 da Dedução Metafísica das Categorias Kant atribua à imaginação uma função cega da mente da qual raramente temos consciência (KrV, A78/B103), sua importância não é menor. Ele lhe confere a função cognitiva de síntese de unificar o diverso da intuição. Por síntese, Kant entende “a ação de somar diferentes representações umas às outras e abarcar a sua diversidade em um conhecimento” (A75/B103). Mesmo reconhecendo que cabe ao entendimento “elevantar a síntese a conceitos”, pois a lógica transcendental se ocupa da redução da *síntese das representações* a conceitos, Kant é explícito em dizer que a síntese geral “é o mero efeito da imaginação” (A78/B103). É, portanto, à imaginação e não ao entendimento que Kant

atribui a função sintética fundamental de unificar a diversidade de representações da intuição. Sem a imaginação, por conseguinte, nenhuma síntese e, portanto, nenhum conhecimento seria possível¹⁰.

Assim, se quiséssemos redescrever a estética visual de Brakhage em termos kantianos, poderíamos atribuir a ela uma subordinação da faculdade do entendimento à sensibilidade, entendida não só em sua dimensão receptiva vinculada ao processo de afecção das imagens profusas, mas também em sua dimensão espontânea e produtiva de criação de sentido pela produção imaginativa de novas intuições. Uma operação por excelência da imaginação brakhageana no alargamento da nossa experiência perceptiva habitual é a da superposição de imagens heterogêneas (um corpo e uma paisagem, uma pessoa e motivos visuais abstratos etc) que vão pontuando o fluxo do filme inteiro, para muito além do que poderia ser uma simples apreensão de um objeto do nosso campo visual.

Embora não fale em termos de limitação espaçotemporal, Brakhage reconhece, num argumento de sabor kantiano, a limitação da câmera-olho em contraposição às infinitas possibilidades do olho da mente, “capaz de qualquer ato de imaginação” (p. 344). Nesse sentido, o olho mental goza de uma liberdade sem limites proporcionada pela imaginação que a câmera-olho (“*com suas lentes orientadas no sentido de conseguir a composição segundo a perspectiva ocidental do século XIX (...), subjugando a luz e limitando o quadro dentro desses parâmetros, com a velocidade padrão da câmara e do projetor...*”) não pode experimentar. A câmera-olho seria assim uma extensão dos sentidos ainda mais limitada pelas condições técnicas da aparelhagem. Brakhage aqui se aproxima da concepção kantiana de que a sensibilidade, no caso específico da visual, não se limita aos sentidos, mas inclui necessariamente a imaginação com sua espontaneidade de produzir livremente representações mentais intuitivas, sem a presença dos conceitos, por um lado, e sem a presença dos objetos dos sentidos por outro. Por analogia, o olho estaria para a câmera-olho em Brakhage assim como a imaginação estaria para os sentidos em Kant.

Mas talvez uma maior aproximação entre esses dois autores poderia ser melhor delineada no âmbito das potencialidades criativas da faculdade sensível da imaginação, que extrapolam os contornos da teoria kantiana do conhecimento e da percepção tal como estruturada no interior da sua primeira *Crítica*. Convém ressaltar que a investigação de Kant sobre a imaginação sofre uma mudança profunda de perspectiva da primeira para a terceira *Crítica*, adquirindo na *Crítica da Faculdade de Julgar* uma dimensão inédita em comparação com aquela que lhe foi reservada na *Crítica da razão pura*. Tal mudança está intimamente ligada ao papel que a imaginação em sua relação com a faculdade de julgar reflexionante desempenha no contexto da abordagem kantiana da criatividade artística. Na terceira *Crítica*, a função crítica da imaginação, assim como seu jogo livre com o entendimento, é apresentada como parte da teoria do gênio. Essa nova função que a faculdade da imaginação adquire no interior da terceira *Crítica* é enfatizada por Virginia Figueiredo (2017, p. 200), em seu livro *Horizontes do Belo*, especialmente no capítulo dedicado ao gênio kantiano, no qual a autora nos chama a atenção para os “dois modos distintos de procedimento da imaginação, o determinante e o reflexionante, aos quais

correspondem dois modos de também focalizar a natureza, segundo, respectivamente, uma lei mecânica ou técnica”.

Em seu uso determinante, no interior da *Crítica da razão pura*, a imaginação encontrava-se vinculada não a uma teoria sobre a criatividade, seja ela artística ou científica, mas a uma teoria sobre o conhecimento objetivo e, conseqüentemente, sobre a verdade, isto é, a uma teoria que trata, como afirma Kant, da “concordância do conhecimento com o seu objeto” (KrV, A58-B82). Assim as infinitas potencialidades do olho às quais Brakhage se refere em seu texto, relacionadas mais aos atos criativos da imaginação do que à função passiva da afecção dos objetos na sensibilidade, encontram maiores ressonâncias não na primeira mas na terceira *Crítica* de Kant, onde este expõe sua teoria do gênio artístico. É essa teoria que mais influenciou posteriormente o romantismo alemão, do qual Brakhage parece indiretamente tributário. Talvez a linha de interpretação proposta por Leonel Ribeiro dos Santos de uma heurística ou mesmo de uma poética transcendental, com base na *Crítica da Faculdade de Julgar*, abarque melhor a dimensão expansiva do pensamento enfatizada por Brakhage em seu texto, dimensão de natureza não discursiva preconizada pelo próprio Kant no § 49 na terceira *Crítica*, quando ele contrapõe as ideias estéticas às ideias da razão para melhor caracterizar as faculdades mentais que constituem o gênio:

por ideia estética, porém, entendo uma representação da imaginação que dá muito a pensar sem que, no entanto, um pensamento determinado, isto é, um *conceito*, possa lhe ser adequado; uma representação, portanto, que nenhuma linguagem alcança ou pode tornar compreensível. Vê-se facilmente que ela é a contraparte (*pendant*) de uma ideia da razão, a qual, inversamente, é um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da imaginação) pode ser adequada. (KU, AA 05: 314)

Nessa definição da ideia estética, Kant não afirma que nenhum conceito corresponda à intuição, mas, em vez disso, que nenhum conceito é adequado a ela. Nesse sentido, Kant sustenta que as ideias estéticas animam a mente, dando vida a um conceito. Ao abrir um campo incomensurável de representações semelhantes, elas despertam uma variedade de sensações e representações adicionais, das quais nenhuma expressão discursiva inteligível pode ser encontrada. Kant atribui ao gênio essa função criativa das representações estéticas, próprias da imaginação, que nenhum esforço disciplinado permite apreender. Só o talento do gênio, acionado pela imaginação, é capaz de encontrar expressões estéticas para um conceito, seja pela linguagem, como por exemplo, na poesia, seja na pintura ou nas artes visuais (cinema incluído).

Assim, na produção de uma obra de arte, os conceitos e ideias da razão estão envolvidos no livre jogo entre a imaginação e o entendimento (Kant, KU, AA 05: 317), que só o gênio, em sua produção não imitativa, é capaz de realizar. Essa nova função da imaginação relacionada ao gênio é o que distingue a teoria da imaginação na terceira *Crítica* da teoria da imaginação na primeira *Crítica*. Na primeira *Crítica*, a imaginação encontrava-se subordinada ao entendimento. Mas na terceira, Kant a apresenta como uma faculdade autônoma, livre das coerções do entendimento e da condição de adequação ao conceito. Indo além do acordo entre intuição e conceito, a imaginação do gênio artístico proporciona um material rico em conteúdos que o entendimento jamais poderia alcançar. O livre jogo entre imaginação e

entendimento é capaz de criar novas representações ou imagens intuitivas em relação às quais nenhum esquema conceitual é adequado, a serviço de uma ampliação estética do pensamento. Nas palavras de Kant, “a imaginação (como faculdade produtiva de conhecimento) é, com efeito, muito poderosa na criação de uma outra natureza, por assim dizer, a partir do conteúdo que a verdadeira lhe dá” (KU, AA 05: 314). Assim, na produção das ideias estéticas, é o entendimento que se encontra subordinado à imaginação. Transformando o material empírico em algo inteiramente diverso da própria natureza, a imaginação é capaz de criar através da arte uma segunda natureza, tal como nas superposições de imagens de Brakhage em que uma segunda natureza é criada, quebrando o espelho da reprodução especular da natureza real¹¹.

V. APONTAMENTOS FINAIS

Assim, por um lado, a aventura sensorial postulada e criada por certos filmes de Brakhage parece revelar uma situação perceptiva que ocorre aquém da síntese intelectual tematizada por Kant, mas em consonância com a síntese da apreensão na intuição, dando razão a uma interpretação não conceitualista de sua teoria da percepção. Por outro, a teoria kantiana da sensibilidade transcendental parece atestar um limite insuperável, que mesmo a sensação não tutelada tanto almejada por Brakhage não pode transpor: o das intuições puras do espaço e do tempo, que parecem enquadrar até mesmo os filmes mais aventureiros do cineasta na sua experimentação visual, como este Prelúdio ao *Dog Star Man* (1961). Isto porque qualquer que seja o conteúdo visual a desfilhar na tela, por mais que ele se avizinha da abstração em seu turbilhão sensorial, como na maior parte do filme que privilegiamos aqui, a câmera segue definindo sempre um espaço visual recortado por seu quadro (correlato cinematográfico da intuição pura do espaço?) e uma sucessão temporal no seu fluxo (correlato cinematográfico da intuição pura do tempo?). Neste sentido, até mesmo uma experiência sensorial limite como a dos filmes de Brakhage (cujo horizonte vai muito além da situação de conhecimento examinada por Kant) atesta a vigência das intuições puras do espaço e do tempo, que nos aparecem assim como uma espécie de grau zero da percepção sensível do cinema (tanto da câmera no momento da filmagem quanto do espectador no momento da projeção).

Além disso, o filme aqui discutido (assim como outros) de Brakhage parece respaldar o que Kant tematiza em sua terceira *Crítica* sobre a força criadora da imaginação na produção e superposição de imagens, rivalizando com a própria razão para tornar sensíveis ideias que ela não é capaz de atingir e, ao mesmo tempo, operando “para além dos limites da experiência, em um grau de perfeição que não encontra nenhum exemplo na natureza” (Kant, KU, AA 05: 314).

AGRADECIMENTOS

Este trabalho faz parte das atividades do Projeto *Kant na América do Sul* (KANTINSA), financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) e pelo programa de investigação e inovação Horizon 2020 da União Europeia, nos termos da convenção de subvenção Marie Skłodowska-Curie n.º 777786, a quem dirigimos os nossos agradecimentos.

RESUMO: Este trabalho sugere uma comparação preliminar entre dois autores de tradições muito distintas - o cineasta experimental Stan Brakhage e o filósofo da cognição Immanuel Kant - em torno do tema da percepção não conceitual. Nosso objetivo é o de ampliar as perspectivas de compreensão desses autores pelo confronto de suas abordagens de um tema caro a ambos: a natureza da sensibilidade e da faculdade sensível imaginativa. O artigo está dividido em cinco seções. Na primeira, apresentamos a poética cinematográfica de Brakhage, no Prelúdio do filme *Dog Star Man* (1961) e na primeira parte de seu manifesto *Metáforas da Visão* (1963), tomando como guia sua metáfora do olho não tutelado por conceitos. Na segunda, situamos a perspectiva de Brakhage à luz do debate contemporâneo sobre o não-conceitualismo kantiano. Na terceira, apresentamos brevemente aspectos da teoria kantiana da percepção que nos permitem confrontá-la com a proposta de Brakhage. Na quarta, buscamos ampliar a análise da experiência perceptual na perspectiva da imaginação em ambos os autores. E na seção final, para concluir, procuramos extrair algumas consequências desse confronto.

PALAVRAS-CHAVE: Stan Brakhage. Immanuel Kant. Experiência perceptual. Imaginação.

ABSTRACT: This work suggests a preliminary comparison between two authors from very different traditions - the experimental filmmaker Stan Brakhage and the philosopher of cognition Immanuel Kant - around the theme of non-conceptual perception. By confronting their approaches regarding the nature of sensibility and sensitive imaginative faculty, our aim is to broaden understanding of both perspectives. The article is divided into five sections. In the first, we present Brakhage's cinematographic poetics, in the Prelude to the film *Dog Star Man* (1961) and in the first part of his manifesto *Metaphors of Vision* (1963), taking as a guide his metaphor of the eye untutored by concepts. In the second, we situate Brakhage's perspective in light of the contemporary debate on Kantian non-conceptualism. In the third, we briefly present aspects of the Kantian theory of perception that allow us to confront it with Brakhage's proposal. In the fourth, we seek to broaden the analysis of perceptual experience from the perspective of imagination in both authors. And to conclude, in the final section, we try to draw some consequences of this confrontation.

KEYWORDS: Stan Brakhage. Immanuel Kant. Perceptual experience. Imagination.

REFERÊNCIAS/REFERENCES

- Allais, Lucy. "Conceptualism and Nonconceptualism in Kant: A Survey of the Recent Debate". In: Dennis Schulting (Ed.). *Kantian Nonconceptualism*. London: Palgrave Macmillan, 2016, p. 1-25.
- Almeida, Guido A. de. "Kant and the cognitive function of imagination". In: P. Kauark-Leite et al. (Ed.). *Kant and the metaphors of reason*. Hildesheim: Georg Olms, 2015, p. 11-26.
- Baracco, Alberto. *Philosophy in Stan Brakhage's Dog Star Man: World, Metaphor, Interpretation*. Palgrave MacMillan, 2019.
- Bermúdez, José Luis. What is at stake in the debate about nonconceptual content? *Philosophical Perspectives* 21(1), 2007, 55-72.
- Brakhage, Stan, dir. *Dog Star Man (Prelude)*. USA, 1961, 25min.
- Brakhage, Stan. *Metaphors on Vision*. Edited with an Introduction by P. Adams Sitney. New York: Film Culture, 1963. Tradução francesa de Pierre Camus: *Métaphores et vision*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1998. Tradução brasileira parcial de Ismail Xavier e João Luiz Vieira: "Metáforas da visão". In: Xavier, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema (antologia)*. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilmes, 1983, p. 339-352.

- Brakhage, Stan. “Interview with Stan Brakhage” (by P. Adams Sitney). *Film Culture*, n.30, Fall 1963. Recolhido depois em Suranjan Ganguly (Ed.). *Stan Brakhage: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2017, p. 3-28.
- Camper, Fred. “Stan Brakhage”. In: VERÍSSIMO, Fernando (Org.). *Stan Brakhage: A aventura da percepção*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, s/d [2009].
- Carroll, Noel & Jenkins, Bruce. “Text of Light”. *Film Culture*, n.67-69, 1979, p.135-8. Republicado em Carroll, Noel. *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p.225-227.
- Figueiredo, Virginia. *Horizontes do Belo: Ensaio sobre a estética de Kant*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.
- Hanna, Robert. Kant and Nonconceptual Content. *European Journal of Philosophy*, v. 13, n. 2, p. 247–290, 2005.
- James, David. “The Film-Maker as Romantic Poet: Brakhage and Olson”. *Film Quarterly*, Vol. 35, No. 3, Spring, 1982, p.35-43.
- James, David E. (Ed.). *Stan Brakhage Filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- Kant, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Fernando Costa Matos. Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- Kant, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Trad. Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando C. Matos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Univ. São Francisco, 2016.
- Kant, Immanuel. *Lógica*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- Kant, Immanuel. The Dohna-Wundlacken Logic. In M. Young (Ed.), *The Cambridge edition of the works of Immanuel Kant: Lectures on logic* (pp. 431-520). Cambridge: Cambridge University Press, 1992. (Citado no texto como V-Lo/Dohna)
- Kauark-Leite, Patrícia. “Ouse criar!: Por um iluminismo poético”. In: Lúcia Castello Branco, Lia Krucken e Sérgio Antônio Silv (ed.), *4 Inutilidades para um mundo bárbaro*. Salvador: Duna, 2021.
- Kauark-Leite, Patrícia. “A role for creative imagination in Kant’s theory of science”. In: Fernando Silva e Luigi Caranti (ed.). *Personhood and Humanity in Kant. Theoretical, Moral and Anthropological Perspectives*. London: Routledge & CRC Press (no prelo).
- Kauark-Leite, Patrícia. “Kant and the heuristic function of images: the poetics of scientific investigation”. In: Nina Dmitrieva, Robert Hanna, and Vadim Chaly (ed.). *Kant and the Ethics of Enlightenment: Historical Roots and Contemporary Relevance*. Kaliningrad: Immanuel Kant Baltic Federal University Press (no prelo).
- McDowell, John. *Mind and World*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- McLear, Colin. “The Kantian (Non)-conceptualism Debate”. *Philosophy Compass* 9/11, 2014, 769–790.
- Michelson, Annette. “Camera Lucida / Camera Obscura”. In: David E. James (Ed.). *Stan Brakhage Filmmaker*, 2005, p. 36-56.
- Peacocke, Christopher. “Does perception have a nonconceptual content?”. *Journal of Philosophy* 98, 2001, 239-264.
- Pereira, Roberto H. “Não-conceitualismo”. In: João Branquinho e Ricardo Santos (ed.), *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014.

Santos, Leonel Ribeiro dos, *Ideia de uma Heurística Transcendental: Ensaios de Meta-Epistemologia Kantiana*, Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2012.

Schulking, Dennis. “Kant, Non-conceptual Content and the ‘Second Step’ of the B-deduction”. *Kant Studies Online*, p. 51–92, 2012.

Sitney, P. Adams. “Major Mythopoeia”. In: *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. 3rd Ed. Oxford / New York: Oxford University Press. 2002, p.189-230.

Xavier, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2a Ed. revisada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, Cap. V: “A vanguarda”, p.82-106.

Wees, William C. “The Untutored Eye”. In: *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press, 1992.

NOTAS/NOTES

1 Mateus Araújo: Professor do Dep. de Cinema, Rádio e Televisão (CTR) e do PPGMPA da ECA-USP; Doutor em Filosofia pela UFMG e pela Univ. de Paris I (Panthéon-Sorbonne), mateusaraujoctr@usp.br.

Mateus Araújo: Professor in the Department of Cinema, Radio and Television (CTR) and the PPGMPA at ECA-University of São Paulo, Doctor in Philosophy by UFMG and the University of Paris I (Panthéon-Sorbonne), mateusaraujoctr@usp.br.

2 Patrícia Kauark-Leite: Professora do Departamento de Filosofia da UFMG, Pesquisadora do CNPq, Doutora pela École Polytechnique de Paris, pkauark@ufmg.br.

Patrícia Kauark-Leite: Professor of Philosophy at UFMG, Researcher of CNPq, Doctor by the École Polytechnique de Paris, pkauark@ufmg.br.

3 Noël Carroll & Bruce Jenkins chegam a afirmar que “to a certain extent, Brakhage’s work might be considered as an epistemological meditation insofar as Brakhage initiates, through his art, what might be thought of as an investigation of the relation of the way men see to the nature of the world. Specifically, Brakhage uses the relativity of perception systems as a starting point for artistic creation” (Carroll, 1998, p. 225).

4 Por vezes, comentários sobre *Dog Star Man* sugerem que o personagem do lenhador morre na parte IV da série. Um exemplo aparece num resumo do filme proposto por Fred Camper: “Em Part IV ele parece morrer, e tomar seu lugar entre as estrelas” (Camper, 2009, p. 17).

5 Como assinala Sitney (2002, p.189), “The writing of *Metaphors on Vision* coincided with the shooting and editing of most of *Dog Star Man*. Brakhage seems to have started both around 1960. The book was published at the very beginning of 1964; the five-part film was completed by the end of that year and had its first screenings in 1965”. Sitney acrescenta: “Here more than at any other point in Brakhage’s career his aesthetics throw light on the film”. Porém, endossamos sem mais a sua ressalva: “Nevertheless the critic must be careful not to let the film-maker’s glosses completely dominate his viewing of the film” (Ibid.).

6 Não é raro, de resto, ver este texto invocado a propósito de outros filmes de Brakhage, desta e de outras épocas, como *Text of Light* (1974), discutido por Carroll e Jenkins (1979/1998).

7 “Sugiro uma busca de conhecimento fora da língua, baseada na comunicação visual, solicitando a evolução do pensamento ótico e confiando na percepção no sentido mais profundo e original da palavra” (p.342); “procure sondar em profundidade todas as sensações visuais” (p. 342).

8 “O ‘absoluto realismo’ da imagem cinematográfica é uma ilusão do século vinte (p. 349), “um mito mecânico dos dias de hoje” (p. 352), pois “em nenhum ponto de seu mecanismo a câmera aponta para a natureza um espelho ou uma lanterna” (p. 349).

9 Sobre o debate contemporâneo sobre o não conceitualismo kantiano, cf. McLear, 2014 e Allais, 2016, Pereira, 2014.

10 Cf. Sobre a função cognitiva da imaginação: cf. Almeida, 2014.

11 Restaria ainda explorar, numa pista sugestiva que não pudemos desenvolver neste texto, mas que demandaria talvez um outro, a recusa por parte de ambos os autores do chamado “realismo absoluto” (seja ele fenomênico ou numênico). Mesmo distinguindo os contextos em que cada um deles pensa tal realismo (Brakhage se referindo à experiência cinematográfica da imagem em movimento e Kant à experiência cognitiva, seja ela ordinária ou científica), é possível reconhecer no texto de Brakhage ecos da ideia kantiana de coisa-em-si. Assim como Kant considera ilusória a crença de que o conhecimento seja uma cópia de uma realidade absoluta ou em si, o cineasta estadunidense critica o postulado cinematográfico do realismo absoluto como uma “invenção humana” que

produz no espectador a ilusão de que o filme seja um espelho da realidade visível. Não deixa de ser interessante notar que a crítica ao realismo absoluto nos dois casos se ampara em uma fina análise da experiência perceptual. Em Kant, notadamente, é sua tese da idealidade transcendental do tempo e do espaço, contida em sua doutrina da sensibilidade, que fornece as bases para sua crítica ao pressuposto metafísico do realismo absoluto. Em Brakhage, porém, a radicalização da exploração sensorial do mundo parece buscar uma dimensão quase mística que nossa percepção habitual dos fenômenos não alcança. Distanciando-se do idealismo kantiano, a revelação de uma tal dimensão, sempre presente no horizonte do seu trabalho, talvez beirasse um vislumbre numênico (ainda que o númeno permanecesse por definição inatingível), para além do que nossa rotina perceptiva dos fenômenos amparada por nossos condicionamentos culturais seria capaz de revelar.

Received / Recebido: 28.1.2021

Approved / Aprovado: 20.3.2021

