

Lucas Soares de Souza>  
 Maria Cristina Mendes>> **O duplo do mundo: tensionamentos teóricos entre Edgar Morin e Antonin Artaud para o cinema como dispositivo afetivo**

**Resumo**

Investigar o cinema como dispositivo afetivo a partir do diálogo entre Edgar Morin e Antonin Artaud é o objetivo deste artigo. Enquanto Morin estabelece paralelos entre o pensamento mágico e o cinema a partir de uma perspectiva antropológica, Antonin Artaud propõe a renovação sensorial no âmbito da produção/ fruição artística. Em ambos, as relações afetivas assumem destaque e os intercâmbios com universos mágicos são destacados. Para Morin, a ilusão cinematográfica estabelece fortes conexões com o funcionamento de grupos sociais e a própria constituição humana em contato com o mundo. Para Artaud, o cinema possibilita o encontro com o estado primitivo das coisas, num constante embate entre o sentido e a materialidade da linguagem.

**Palavras-chave:** Cinema. Edgar Morin. Antonin Artaud.

> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV - UNESPAR). Bacharel em Estética e Teoria do Teatro, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).  
[lucassouza@edu.unirio.br](mailto:lucassouza@edu.unirio.br)

**ORCID ID: 0000-0003-0519-584X**

>> Maria Cristina Mendes. Professora do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV - UNESPAR). Professora do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP).  
[mariacristinamendes1@gmail.com](mailto:mariacristinamendes1@gmail.com)

**ORCID ID: 0000-0002-7259-232X**

COMO CITAR:  
 SOARES DE SOUZA, L., & MENDES, M. C. (2020). O DUPLO DO MUNDO. REVISTA VAZANTES, 4(2), 139-152. [HTTPS://DOI.ORG/10.36517/VAZPPGARTESUF2020.2.60377](https://doi.org/10.36517/VAZPPGARTESUF2020.2.60377)

Lucas Soares de Souza  
Maria Cristina Mendes

**The double of the world: Theoretical tensioning  
between Edgar Morin and Antonin Artaud about  
cinema as a sensorial dispositive**

**Abstract**

This article aims to analyze the cinema as a sensorial dispositive through the theoretical and conceptual relations between Edgar Morin and Antonin Artaud. Morin offers, from an anthropological perspective, a relation between cinema and magical thinking. This relation is established through the cinema as the materialization of an illusion that has significant social functions. The relation between cinema and magic is connected in this article with Artaud's comprehension of cinema, in the context of his proposition of sensorial renovation for the arts.

**Keywords:** Cinema. Edgar Morin. Antonin Artaud.

*“O cinema implica uma subversão total de valores, uma desorganização completa da visão, da perspectiva, da lógica. É mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor”*

-Antonin Artaud

### **Daquilo que surge da Câmara Escura**

A história do cinema se consagra a partir da projeção de feixes de luz em um lugar permeado pela escuridão. Há algo de obscuro e vazio que o singulariza: o que há, no cinema, tanto em sua essência quanto em sua materialidade, de indiscernível, misterioso e mágico que tanto o aproxima da psique humana?

Imagens provindas da projeção luminosa caracterizam a fruição cinematográfica sem que os espectadores se deem conta da importância dos vazios, das lacunas e da escuridão que permeiam a criação e exibição de um filme. Construído entre o vazio e sustentado sob a estrutura da escuridão - e isto assume relevância para esta reflexão - o cinema se comunica diretamente com zonas obscuras da percepção humana. As imagens de um filme são pontes para o inconsciente e para a interioridade humana, lugar em que as imagens através das quais simbolizamos o mundo e com ele nos relacionamos, podem ser estranhas e desconhecidas. É nesse choque entre vazios, entre obscuridades, que as estratégias secretas do cinema ativam instâncias capazes de penetrar as câmaras da afetividade humana.

Um filme é um oceano de imagens e de vazios. Para cada elemento que o constitui em materialidade e sentido existe uma espécie de duplo antagônico, que constrói tensões entre presença e ausência<sup>1</sup>. O olho humano percebe o filme como uma continuidade ininterrupta de imagens, enquanto os vazios são perdidos no limbo da percepção. Da mesma forma com que raramente se toma consciência da escuridão a qual se é exposto a cada piscada dos olhos, não se percebe também, no intervalo entre os *frames* de um filme, a ausência da luz. A menos que este vazio seja apropriado como uma forma de composição

1 Para além da presença e ausência de imagens, pode-se ampliar esta dicotomia para outros elementos constitutivos da arte cinematográfica como, por exemplo, o som e o silêncio, aspectos que fogem ao escopo desta investigação.

estética na construção de um filme, pode-se afirmar que, uma das características do cinema é escamotear este tipo de escuridão e de veloz fragmento de ausência. A ilusória continuidade ocorre devido à persistência retiniana que, como vestígio póstumo ou um fantasma, mantém o rastro da sua presença imagética. Enxerga-se a imagem por um ínfimo momento após sua exibição ter sido interrompida; o intervalo entre a imagem “morta” e a que a sucede se perde na conexão entre ambas.

É devido a esta permanência da imagem, ou à insistência do olho e do cérebro em continuar vendo elementos que já desapareceram que o cinema pode existir. Sem esta pequena e natural alucinação, apenas as fotografias estáticas seriam vistas. O movimento é percebido porque ainda é possível lembrar, por um curto período de tempo, daquilo que nem se sabia esquecido. A imagem morta diante dos olhos atua de modo semelhante à palavra, unidade autônoma, cujo sentido fugidio possibilita a criação de obras literárias. Depreende-se de tal constatação, que o efeito cinético surge a partir de quebras, como se a chave do movimento no cinema brotasse no tempo e no espaço que separam uma imagem de outra, ambas imóveis. O vazio do cinema é a ponte entre a imobilidade e a animação.

A materialidade do cinema se apresenta com um sentido limiar, uma espécie de fronteira ou ponto limítrofe entre a ausência e a presença, em uma dança fantasmagórica entre tempos que se chocam ou entrecruzam. Ainda que o cinema tenha adquirido tecnicamente uma capacidade de ilusionismo maior que outras linguagens artísticas quanto à representação de imagens, o material com o qual ele opera - a luz - é um dos suportes mais imateriais ou espirituais da arte, que carrega consigo o espectro da fantasmagoria. Seu comportamento transitório, ora matéria, ora energia, faz com que a luz não possa ser considerada pela física como um fenômeno que se apresenta pura e categoricamente como uma ou outra condição. Ondas e partículas são elementos capazes de transpor barreiras, transpor obstáculos e, aqui, retornando ao tema do artigo, invadir instâncias complexas da percepção humana.

Explicitadas algumas questões referentes à natureza do cinema e sua relação com a luz e a escuridão, no tópico a seguir estão elencadas algumas questões do pensamento moriniano que delimitam o interesse no diálogo a ser estabelecido com o pensamento de Antonin Artaud.

### **Projeção - Identificação:**

O filósofo Edgar Morin, nascido na França em 1921, destaca-se como um pesquisador da complexidade e da transdisciplinaridade, com foco nas relações socioculturais contemporâneas. Sua contribuição para o campo do cinema engloba análises sobre o cinema hollywoodiano, caracterizando-o como explicitador da neurose e da necrose que assolam o mundo globalizado. A partir de uma perspectiva antropológica<sup>2</sup>, estabelece correlações entre a fruição

2 Tais reflexões encontram-se no livro *O Cinema ou o Homem Imaginário: ensaio de antropologia sociológica*.

fílmica e o pensamento mágico, destacando que a magia seria uma verdade estéril, ilusória, e pode-se acrescentar: metafísica. O cinema, assim como o antropomorfismo e o cosmomorfismo, corporifica esta magia. Isto é: materializa algo da ordem do imaterial, Tal materialização ocorre segundo dois processos distintos: a projeção e a identificação. No primeiro o sujeito projeta seu mundo subjetivo no mundo concreto e no segundo absorve o mundo externo, integrando-o ao seu mundo interno de modo afetivo (MORIN, 2014).

Cada um desses processos, projeção e identificação, originam outros com características específicas. A projeção desenvolve três processos, de acordo com os elementos para os quais o sujeito se projeta: o automorfismo, quando o sujeito projeta em outro suas próprias particularidades; o antropomorfismo, quando se projeta a humanidade nas coisas do mundo, seus elementos materiais e seres vivos; e o desdobramento, quando a projeção gera uma alucinação que faz com que o corpo do sujeito lhe pareça visualmente como outro corpo. Para Morin (2014) o antropomorfismo e o desdobramento são momentos mágicos quando a projeção se torna alienação.

Quanto à identificação, é caracterizada pela possessão do corpo humano por um animal, feiticeiro ou deus. Tal identificação pode gerar a percepção de um cosmomorfismo, no qual o ser humano acredita se transformar em um microcosmo. Para Morin (2014), projeção e identificação devem ser tomadas enquanto processos integrados em um complexo inseparável, os quais comandam processos psicológicos subjetivos que alteram a percepção humana da realidade objetiva, criam realidades externas a esta, ou ainda criam os complexos dos fenômenos mágicos (os duplos, as analogias e as metamorfoses).

Em outros termos, o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projeção-identificação. Um é o momento nascente, indefinido, vaporoso, “inefável”. O outro, o momento em que a identificação é levada ao pé da letra, substancializada; quando se acredita realmente nos duplos, nos fantasmas, nos deuses, na feitiçaria, na possessão, na metamorfose (MORIN, 2014, p. 111).

O sonho surge como momento de contato entre o estado subjetivo, quando nasce a visão mágica, e o mágico, quando a magia se faz crer real. Durante o sono, o sonho parece coincidir com a percepção da realidade objetiva, ou seja, algo faz crer que se vive de fato a experiência onírica. Quando em vigília, contudo, o campo do irreal aproxima-se do conteúdo do sonho. Morin coloca em trânsito estes dois momentos: ao acordar o sonho passa do campo mágico ao subjetivo, e, ao dormir, percorre-se o caminho inverso (MORIN, 2014).

Tais constatações permitem que as reflexões morinianas aproximem cinema e sonho, pois ambos se colocam como dispositivos limítrofes entre a subjetividade humana e a magia. Para Morin (2014), além de materializar elementos mágicos, o cinema metaboliza resquícios da alienação mágica presente nas sociedades urbanas da atualidade. Assim como o sonho, pode-se afirmar

que o cinema também se encontra na fratura entre magia e subjetividade, imaginação e alucinação, realidade objetiva e ficção psicológica.

Objeto de atenção dos surrealistas, a relação entre sonho e vigília seria o mote para uma verdadeira revolução, na qual a hegemonia da razão é colocada em xeque, desmontando as bases da civilização europeia e seus processos de colonização.

O surrealismo reconhece e proclama que existe uma questão social. Rejeita com desprezo e horror um regime baseado na exploração da maioria; coloca-se ao lado dos ou com os revolucionários que pretendem derrubar este regime. Excluiu de seu seio aqueles que recusavam tomar essa posição. (NADEAU, 1985, p. 119)

De acordo com os seguidores do movimento, estivessem ou não de acordo com os postulados de André Breton, a relação entre estar acordado e sonhar, teria um paralelo com a teoria dos vasos comunicantes utilizada na química<sup>3</sup>. Sonho e vigília, portanto, estão em constante intercâmbio de informações. A tentativa de evidenciar os limites da racionalidade, ou ainda, as falácias geradas pela supremacia da razão, destacam um processo sociocultural, no qual os povos primitivos e os loucos, guiados pela magia, merecem maior atenção.

Ao considerar a história das sociedades capitalistas modernas de origem europeizante, percebe-se que a suposta superioridade racional é um dos mitos fundadores do pensamento ocidental. (OLIVEIRA, 2018, p. 173) Tal superioridade da razão, utilizada como estratégia para os processos de colonização, tem na palavra escrita um dos argumentos para a sustentação da superioridade do intelecto. Outro elemento, derivado deste, é a falsa noção de que as sociedades que se desenvolveram a partir do conhecimento letrado, do *logos*, apresentam uma superioridade racional, em comparação a sociedades consideradas atrasadas.

Este mito da superioridade intelectual europeia criou uma equivocada separação: de um lado a lógica do pensamento e de outro o atraso intelectual, epistemológico, cultural, político, filosófico e econômico de sociedades que não experimentaram seu desenvolvimento segundo as normas ditadas pela Europa colonizadora, como os povos originários do continente americano e as sociedades africanas. Antes das invasões colonialistas nas Américas e na África, as diversas sociedades originárias locais tinham como forma de construção epistemológica o pensamento mágico. Tais pensamentos influenciam fortemente a produção de arte moderna.

A importância da discussão apresentada por Morin está também em apontar o cinema como um fenômeno que expõe uma fratura no mito da superioridade racional das sociedades modernas. A partir de suas colocações, pode-se considerar que, longe de superar o pensamento mágico, as sociedades modernas encontram novas formas de ressignificar a magia em seus modos

3 As experiências com vasos comunicantes evidenciam a relação que os líquidos estabelecem com os dois lados verticais do recipiente, cuja parte horizontal se encarrega de possibilitar o compartilhamento das substâncias..

de funcionamento e o cinema é uma das maneiras mais eficazes para a consecução de tal empreitada. Isto também é percebido na própria ciência, talvez o *summum bonum* da modernidade, pois aspectos como a intuição, a imaginação, a capacidade de abstração para criar representações do mundo são de extrema importância para os cientistas. Ainda que a construção epistemológica do conhecimento científico seja rigidamente normatizada pelos métodos adotados, também existe na ciência algo da ordem do sensível, do mágico, do abstrato, do irracional.

### Interiorização da magia

O sujeito contemporâneo urbanizado é constantemente bombardeado com informações em forma de imagens e sons. Se os lendários impactos de audiência causados pelos primeiros cinemas no século XX surgem de uma suposta ingenuidade do espectador (CARVALHO, 2012, p. 91), as qualidades afetivas dos filmes de hoje podem ser questionadas e investigadas. Não há dúvida de que, na busca por sobreviver ao bombardeio informacional e imagético da contemporaneidade, desenvolve-se uma espécie de anestesia perceptiva. A relação construída com as informações midiáticas altera relações temporais e espaciais, transformando redes interpessoais gerenciadas pelo sistema econômico. Diante da tal situação, é válido indagar: o que, perante a apatia do olho, ainda torna o cinema um dispositivo capaz de acionar afetos?

Por mais que se tenha consciência do caráter imaginário dos universos representados pelo cinema de ficção, em algum nível se aciona uma crença primal naquilo que é projetado na tela. Algo similar também ocorre no cinema documental que presentifica uma ausência, de modo a fazer acreditar mais na presença do que na ausência. Ou seja, diante da representação, algo faz crer que se está diante do objeto representado. Ainda que imóvel, algo dentro do sujeito que assiste a um filme, o impele a fugir do trem que chega à estação.

De acordo com Morin, a evolução individual e coletiva passa pela introjeção da magia. O universo perde um pouco de seu caráter mágico, encantado, mas a magia interioriza-se, torna-se alma.

A magia não é mais crença tomada ao pé da letra, torna-se emoção. A consciência racional e objetiva faz a magia recuar até seu antro. Ao mesmo tempo hipertrofia-se a vida “interior” e afetiva. A magia passa a corresponder não apenas à visão pré-objetiva do mundo, mas também a um estágio pré-subjetivo do homem. O degelo da magia libera enormes fluxos de afetividade numa inundação subjetiva. O estágio da alma, a expansão afetiva, sobrevém ao estágio da magia. O antropo-cosmomorfismo que não chega mais a se agarrar ao real, bate asas para o imaginário (MORIN, 2014, p. 112-113).

Talvez aí resida a capacidade afetiva do cinema de comunicar-se diretamente com a magia interiorizada. O cinema transforma em representação aquilo que interiorizamos; materializa

em corpos de luz algo que internalizamos em uma zona escura.

Morin (2014) aponta que entre a magia e a subjetividade está localizada a zona sombria de participações afetivas e as integra em um complexo e constante trânsito entre as representações e simbolizações que se faz do mundo. Desta zona de participações afetivas, também denominada alma, coração ou sentimento, surgem, a partir de mecanismos de projeção e identificação, afetos que se aproximam e se afastam sem se desconectar dos pólos da magia e da subjetividade.

As relações entre as participações afetivas e os fenômenos do cinema acontecem, de acordo com os postulados de Morin (2014), pela ideia de que este corporifica o afeto oferecendo imagens objetivas ao campo afetivo abstrato. Possibilidade de representar o mundo, o cinema não apenas o mostra ou mimetiza: materializa os símbolos construídos a partir de visões subjetivas do mundo. Isto não significa que o cinema tenha inaugurado esta possibilidade, pois a humanidade criou vários mecanismos para concretizar símbolos afetivos e subjetivos. É inegável, contudo, que, ao considerar outras imagens artísticas, o cinema ampliou as potências dos mecanismos de identificação e projeção. Ao identificar imagens da tela com a realidade da vida, segundo ele, os mecanismos internos são colocados em movimento revelando a originalidade da identificação e da projeção. Ao destacar pontos de contato entre o cinema e a concretude dos fatos, Morin se aproxima de Artaud, cuja obra é pautada, entre outros fatores, pela busca da aproximação entre a arte e a vida.

### O cinema e a crueldade Artaudiana

Antonin Artaud (1896-1948), uma figura inquieta e de espírito anárquico, ao tratar sobre questões cinematográficas destaca o caráter cruel do dispositivo. A operação, o funcionamento do aparato e os diversos estímulos afetivos engendrados pelo cinema têm, para ele (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 170) um intenso poder de penetração nos campos da sensibilidade humana.

Os afetos sensíveis suscitados pelo cinema parecem manter íntima relação com as críticas artaudianas acerca da literatura, entendida como uma categoria da linguagem em que predomina o aspecto da significação semiótica das palavras, em detrimento do potencial afetivo que elas encontram em sua própria materialidade visual, sonora e simbólica. Ao explorar o canal material e sensorial da literatura, como na peça radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus* (ARTAUD, In: SONTAG, 1988, p. 550), por exemplo, desintegra e desmonta as palavras, ressignificando sentidos, em um procedimento que caracteriza sua produção literária, teatral e cinematográfica.

Como introdução ao filme *A concha e o Clérigo* (1927, 44 min.), Artaud (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 179) aponta dois caminhos para o cinema de sua época, não considerando nenhum deles como exemplos de forma cinematográfica potente. Trata-se de um cinema que denomina puro, absoluto ou abstrato, em oposição ao cinema de peripécia,

um cinema narrativo, compreendido pelo poeta como um híbrido destinado a mera tradução ou adaptação de situações psicológicas com narrativas coerentes adequadas aos seus suportes de origem. Ele enxerga neste tipo de cinema narrativo um dispositivo que apenas retira a matéria e o significado de um mundo não cinematográfico, reflexo inconsistente da literatura. Os filmes de peripécia, ao desenvolver de modo coerente o tempo e o espaço de uma história, fazem com que os afetos sejam gerados a partir da palavra literária e a ela estejam subordinados, desvalorizando o papel da imagem. No cinema fabulesco, “a emoção é verbal, exige esclarecimento ou apoio de palavras, pois as situações, as imagens, os atos, giram todos em torno de um significado claro” (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 159)

Por outro lado, o poeta também não encontra no cinema abstrato uma forma que corresponda às exigências essenciais do cinema, pois enfatiza que, muito embora exista um magnetismo humano rumo à abstração, o despontar da emoção necessita, ainda que minimamente, do reconhecimento de algo substancial, de formas experienciáveis enquanto realidade ou imaginação. Neste sentido, a memória desempenharia o fundamental papel de transportar a mente para as múltiplas formas da natureza real ou sonhada, o que seria inviabilizado no cinema abstrato.

É na fissura entre as duas formas de cinema, o realismo e o formalismo apontados por Artaud, que se encontra a verdadeira essência do cinema, sobre a qual ele fundamenta o roteiro do filme supracitado.

Entre a abstração visual puramente linear (e um jogo de sombras e reflexos é como um jogo de linhas) e o filme de fundamento que relata o desenvolvimento de uma história, dramática ou não, há lugar para o esforço em direção ao cinema verdadeiro, cuja matéria e sentidos não podem ser vislumbrados nos filmes até agora apresentados (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 159).

As críticas que Artaud tece ao cinema subordinado ao *logos* da palavra se situam em um contexto de discussão teórica da primeira metade do século XX, em que vigora o bipartidarismo dos primeiros teóricos que buscavam pensar o cinema como uma forma de arte. Para Alfredo Suppia (2015), o essencialismo cinematográfico de Artaud se encontra na cisão da identificação do cinema com a literatura, estando o essencial do cinema ligado a uma capacidade de revelar verdades espirituais sombrias através de imagens que se originam delas mesmas. Sem extrair sentido da situação em que estão envolvidas, tais imagens surgem de uma poderosa necessidade interior, evidenciada à luz de sua projeção (ARTAUD, In: SONTAG, 1988).

É importante ressaltar que Artaud não renuncia integralmente às relações estabelecidas entre a psicologia e a produção artística e que sua crítica não é sempre tão radical quanto no poema *O medidor de nervos*, no qual afirma: “ALL WRITING IS GARBAGE. People who come out of nowhere to try to put into words any part of what goes inside their minds are

pigs”<sup>4</sup> (ARTAUD, In: SONTAG, 1988, p. 85).

O esforço empreendido para renovar criativamente a escrita e a literatura se expande para os outros campos de sua produção, e o fato de permanecer escrevendo poemas até o final de sua vida, mesmo trancafiado em asilos psiquiátricos, revela que ele não tinha intenção de negar a importância da palavra, elemento capaz de manifestar ideias e sentimentos.

Ao enfatizar que o cinema lida com a pele humana das coisas e exalta a matéria revelando sua espiritualidade profunda, Artaud destaca:

As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva e mais penetrante que qualquer abstração, criam mundos que não pedem nada a ninguém e nem a nada. Mas desse puro jogo de aparências, desse tipo de transubstanciação de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que mobiliza o espírito por osmose e sem nenhuma espécie de transposição em palavras (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 61).

Ao lidar com a matéria e promover situações advindas do choque entre simples objetos, o cinema propicia atrações e repulsões. Inseparável da vida, os filmes reencontram a situação primitiva das percepções humanas.

Retornando a Morin (2014), é importante lembrar que o potencial afetivo do cinema em sua relação com a vida real é construído por processos de identificação: ao identificar as imagens da tela com a vida e ao reconhecer nos filmes algo que é familiar, irrompe uma série de projeções - identificações, colocadas em movimento através do dispositivo cinematográfico. O próprio contrato de representação que o espectador faz com o cinema, primeiro e essencial gesto de conferir às imagens cinematográficas algum tipo de legitimidade para que tal realidade – ainda que irreal – se construa, seria um exemplo do processo de identificação – projeção.

O ato de se colocar de forma consciente diante da imagem, por meio do pacto cinematográfico, de se estar apenas diante de uma imagem e não diante daquilo que a imagem representa, não isenta o espectador de ser afetado sensorial e emocionalmente pela impressão de realidade que a imagem é capaz de suscitar. Morin (2014) denomina este acontecimento de encanto da imagem e é notável que, ao se referir ao poder encantatório deste tipo de imagem, assim como procede Artaud em alguns de seus textos, Morin utilize a metáfora da embriaguez para caracterizar o impacto psicológico do cinema. Identifica-se, no entanto, uma sutil discordância entre os autores quanto ao perigo deste encanto. Para Morin:

Em todo espetáculo, mesmo que haja risco para os atores, em princípio o público está fora de perigo, fora de alcance. Está fora do alcance do trem que chega à tela, que chega de forma presente,

4 Em tradução livre: “TODA ESCRITA É LIXO. São poucos aqueles que, surgidos do nada, tentam transformar em palavras alguma parte daquilo que passa em suas mentes.”

mas num presente também fora do alcance do espectador. Mesmo assustado, este permanece tranqüilo. (MORIN, 2014, p. 118).

Artaud, por sua vez, parece repugnar a tranquilidade livre de perigo apontada por Morin. O impulso artaudiano para buscar a carnalidade cruel de sua concepção de cinema talvez pressuponha que existe um perigo concreto para o espectador e, nesse perigo encontra-se o mais íntimo poder da linguagem cinematográfica. De acordo com Artaud para que a arte encontre a vida, a liquefação da fronteira que protege o sujeito da obra de arte se faz necessária (BARBOSA, 2020, p. 111). O cinema deve atravessar profundamente o corpo do espectador.

Este ponto de discordância entre Morin e Artaud se desdobra em diferentes análises dos sistemas afetivos envolvidos no cinema: enquanto em Artaud (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 169) o potencial afetivo do cinema se estabelece no inebriante envolvimento emocional e carnal do espectador, para Morin (2014) a intensidade dos fenômenos cinematográficos de projeção-identificação ocorre, ou se amplia graças à possibilidade de distanciamento do espectador, o qual se encontra fora da ação e não tem participação prática na obra.

A ausência ou atrofia de participação motora ou prática ou, ainda, ativa [...] está estreitamente ligada à participação psíquica e afetiva. A participação do espectador, quando não pode ser expressa em atos, torna-se interior, sentida. A cinestesia do espetáculo se aprofunda na cenestesia do espectador, ou seja, na sua subjetividade, levando às projeções-identificações. A ausência de participação prática determina uma participação afetiva intensa: verdadeiras transferências acontecem entre a alma do espectador e o espetáculo da tela (MORIN, 2014, p. 120).

É através desta relação entre a suposta impotente passividade do espectador que Morin enfatiza a passagem das participações afetivas ao grau mágico:

Quando os poderes das sombras e do duplo se fundem numa tela branca, numa sala obscura, para aquele espectador afundado em seu alvéolo, em sua mônada fechada para tudo, menos para a tela, envolvido na dupla placenta de uma comunidade anônima e da escuridão, quando os canais da ação são fechados, abrem-se as eclusas do mito, do sonho e da magia (MORIN, 1983, p. 122)

Artaud atribui à magia a mais intrínseca verdade e essência da arte cinematográfica. Em *Feitiçaria e Cinema* (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 171) aproxima o cinema da magia, no sentido da criação de uma poética que tenha o poder de penetrar a consciência psíquica do espectador, de modo a transformá-lo em suas mais profundas dimensões. Artaud concebe o cinema como um processo de desorganização dos afetos, da razão, da sensibilidade, da emoção e da existência como um todo, para que, assim como um filme que se remonta a

partir de diversas fragmentações, o sujeito possa se reconfigurar estética e ontologicamente. Em *Resposta a uma Pesquisa*, Artaud afirma que “no cinema o ator não passa de um signo vivo. Ele é, sozinho, toda a cena, o pensamento do autor e a sequência dos acontecimentos” (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 169). Ao afirmar que seria impossível imaginar um filme sem ator, ele destaca que o ator não existe porque está em primeiro plano e não incomoda ninguém. Disto conclui que nada se interpõe entre o espectador e a obra.

Outro aspecto mágico do cinema, segundo a concepção de Artaud, é a relação que esta arte estabelece com universos ocultos e com dimensões secretas da realidade. O cinema, como ponte entre mundos paralelos, tem o poder místico de revelar sentidos ocultos das imagens que, nos filmes, dançam entre diversos significados que, apesar de imperceptíveis na realidade objetiva, lhes são intrínsecos (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 177) O cinema transforma o mundo em um oceano de símbolos – ou apenas o evidencia como tal – pois isola os objetos e faz a vida brotar a partir de novas visões. A descrição do processo artaudiano, nesse sentido, se assemelha profundamente ao que Morin trata como o encantamento da imagem.

Uma folhagem, uma garrafa, uma mão, etc., vivem uma vida quase animal e que pede apenas para ser utilizada. Há também as deformações do aparelho, o uso imprevisto que faz das coisas que registra. No momento em que a imagem acontece, um detalhe no qual não se havia pensado inflama-se com um vigor singular e vai contra a impressão buscada (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 172).

Artaud lança mão da metáfora da embriaguez para analisar o impacto que o movimento das imagens exerce na percepção humana. O fluxo imagético do cinema, para ele, conduz o espectador a uma certa embriaguez física e espiritual, o que faria com que as imagens se comunicassem diretamente com o cérebro e, a partir disso, algo no fundo do espírito seria acionado para engatilhar novas possibilidades de percepção: o cinema como revelador de um lado oculto da vida. O transe cinematográfico seria um dispositivo favorável para a ativação de certas revelações. Por isso Artaud tece tão duras críticas ao cinema fabulesco, pois, para ele, este tipo de cinema não explora plenamente as capacidades que possui; abolindo as representações e as mediações da ficcionalização de uma história a ser contada, o cinema estaria imprimindo conteúdos do pensamento, do interior da consciência. Os filmes de peripécia apresentam algo dado, fácil e imediatamente acessível, algo que corresponde à já gasta e incompleta superficialidade do mundo. E a principal vocação do cinema seria colocar as pessoas em contato com estas dimensões obscuras e secretas. Para Artaud, caso o cinema não seja permeado por tais questões, não existe razões para sua existência (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 172)

*Feitiçaria e Cinema* (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995) se conclui com a predição de que o

cinema encontrará cada vez mais o fantástico, que compreende como todo o real. O futuro pensado por Artaud para o cinema prevê a abolição dos limites que separam a representação da vida e o funcionamento do espírito, pois também a vida caminha para a completa comunhão com o espírito. Cinema e vida espiritual, para ele, são inimigos da ordem estúpida e da clareza habitual.

A força do cinema, inseparável da força de sua materialidade, implica afetar o espírito através de uma substância material. Tal substância cinematográfica teria, para o poeta, uma correlação com a substância do pensamento, capaz de utilizar as múltiplas possibilidades de disposição dos objetos da natureza em diferentes misturas vibrações e choques. Sobre a redação de um roteiro ele afirma:

Pensei que se podia escrever um roteiro [...] que fosse procurar no nascimento oculto e nas divagações do sentimento e do pensamento as razões profundas, os impulsos ativos e obscuros de nossos atos chamados lúcidos, mantendo seus movimentos no domínio dos nascimentos e das aparições (ARTAUD, In: GUINSBURG; TELESSI; MERCADO NETO, 1995, p. 179).

Numa espécie de ressurreição da morte, para Artaud, o espírito voltado para a captação de pensamentos sutis e sensibilizado pela entrega às imagens e a si mesmo, reencontra suas antenas voltadas para universos invisíveis.

### Considerações finais

Ao longo do artigo, foram evidenciados pontos de contato entre o pensamento de Edgar Morin e de Antonin Artaud no que tange aos aspectos afetivos que envolvem a produção e a fruição cinematográficas. Ambos correlacionam questões afetivas e magia, ainda que, em alguns pontos das respectivas argumentações aqui selecionadas, podem-se perceber abordagens distintas acerca dos modos de construção das relações entre o universo cinematográfico e o mágico.

Artaud, artista que se vincula ao movimento surrealista nos anos 1920 e 1930, critica o pensamento racional e o caráter logocêntrico da cultura europeia, cuja tradição platônica valoriza sobremaneira o pensamento conceitual. O *logos* da tradição filosófica ocidental que caracteriza a formação de Artaud e Morin se distingue das práticas culturais de sociedades equivocadamente consideradas subdesenvolvidas ou não modernizadas, para as quais o pensamento mágico assume grande valor.

A aproximação entre cinema e magia potencializa a criticidade artaudiana ao pensamento lógico moderno e, no encontro teórico que se procurou desenvolver ao longo do artigo, é relevante pontuar que Morin, em suas pesquisas em torno da antropologia sociológica tenha chegado quase que no mesmo lugar que o poeta anarquista: para ambos, o cinema, um dos mais icônicos símbolos da modernidade, é um fenômeno cujo funcionamento apresenta estreito contato com os processos mágicos. O pensamento

de ambos os autores, nesse sentido, questiona a suposta superioridade racional, conceitual e cientificista das sociedades modernas urbanizadas, revelando que existe no humano algo que a pura razão não é capaz de elucidar.

### Referências

- A CONCHA e o Clérigo.** Direção de Germaine Dulac. Roteiro: Germaine Dulac, Antonin Artaud. Música: Iris Ter Schiphorst. Paris: Germaine Dulac, 1927. P&B
- ARTAUD, Antonin. In.: GUINSBURG, Jacó.; TELES, Sílvia Fernandes; MERCADO NETO, Antonio (Org.). **Antonin Artaud: linguagem e vida.** São Paulo: Perspectiva, 1995. 290 p.
- ARTAUD, Antonin. In.: SONTAG, Susan (Org.). **Antonin Artaud: Selected Writings.** Los Angeles: University Of California Press, 1988. 661 p. Tradução de: Helen Weaver.
- BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. **Artaud e as vanguardas artísticas: uma revolução cênica radical.** Ouro Preto: Ephemera Journal, vol. 3, nº 4, Jan./Abr. 2020
- CARVALHO, Marcelo. **O trem na paisagem: um olhar materialista sobre o cinema de Lumière.** Galaxia (São Paulo, Online), n. 23, p. 86-97, jun. 2012.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica.** Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- OLIVEIRA, Marcos de Jesus. **A persistência da Europa como medida da Modernidade: A propósito da epopéia habermasiana.** Marília; Revista Aurora. v.11, n. 1, p. 169-182, Jan./Jun., 2018
- SUPPIA, Alfredo. **Revendo o bipartidarismo no contexto da teoria clássica do cinema: formalismo e realismo, identificação e essencialismo.** Revista Matrizes, V.9 - No 2 jul./dez. 2015 São Paulo – Brasil, p.: 199-221.