

## **Filosofake: a filosofia, o cinema e a potência do falso**

Marcela Botelho Tavares<sup>1</sup>

**Resumen:** Um mago é um mestre da ilusão, um falsário, um ator que interpreta o papel de ilusionista. O mago Orson Welles, em seu filme *F for Fake*, cria a partir de imagens um discurso que versa sobre a magia, sobre truques, fraudes e sobre mentiras. O impulso que nos leva a escrever sobre esse filme, e não sobre outro qualquer, parte da complexidade das imagens e dos sentidos por elas expressados que se relacionam com a questão da verdade, tão cara a filosofia. Nosso problema é pensar de que modo a experiência imagética desse filme é inseparável de uma experiência do próprio pensamento, que não pode deixar de se colocar num espaço que prescinde da verdade, ou melhor, nos faz pensá-la de outro modo que não o que ela foi/tem sido na filosofia. Um modo que suspende a eficácia de um pensamento voltado naturalmente para o verdadeiro e se faz segundo uma necessidade que deve forçar o pensamento a pensar algo que não se volte para a verdade.

**Palabras clave:** cinema, potência do falso, Orson Welles, Nietzsche, Deleuze.

**Abstract:** A wizard is a master of illusion, a forger, and an actor playing the role of a magician. As a director, Orson Welles is a wizard, since the images of his film *F for Fake* create discourses about magic, tricks, fraud, and lies. We are seduced by the complexity of his images, their meaning, and their paradoxical relation to the issue of truth, which is central to philosophy. Our goal is to think about the relationship between the experience of the film's images and the experience of thought in and of itself, dispensing with the notion of truth. Thus, breaking away from the philosophical tradition, the film forces us to think otherwise, both offering a way to suspend the effectiveness of thought hinging on the notion of truth and forcing us to consider alternatives that do not necessarily revolve around the notion of truth.

**Keywords:** cinema, the power of deceit, Orson Welles, Nietzsche, Deleuze

<sup>1</sup> Marcela Botelho Tavares, possui Graduação em Filosofia (Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Machado; cursa, desde março de 2010, o Mestrado em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) sob a orientação da Profa. Dra. Cíntia Vieira. Tem experiência na área de Estética e Filosofia da Arte com ênfase no pensamento de filósofos franceses contemporâneos, como por exemplo, Foucault, Deleuze e mais recentemente sobre Georges Didi-Huberman, estudando o pensamento destes dentro do âmbito das artes plásticas e do cinema.

## **Filosofake: A filosofia, o cinema e a potência do falso**

Marcela Botelho Tavares

“As verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são.”

(Nietzsche, 1983, p. 48)

As grandes tradições filosóficas sempre buscaram a verdade, um conceito tal que qualifica o mundo como verídico, como real, como estável e confiável. É devido ao medo de ser enganado, ao perigo do erro, à ilusão nociva, que o homem, o filósofo, se presta à construção de verdades. Em outras palavras, “eu quero a verdade significa não quero enganar e não quero enganar compreende, como caso particular, não quero enganar a mim mesmo.”<sup>1</sup>

A vida, no entanto, sempre se dissimula, nos enganado, desviando nossa atenção, produzindo deliciosas ilusões, mas para aqueles que querem o verdadeiro essa potência do falso, esse elevado poder que possui a vida é depreciado, e o que era potência criadora, torna-se ‘erro’, mera aparência. O trabalho daqueles que querem o verdadeiro consiste em distribuir erros, nomear responsáveis, negar a inocência, acusar e julgar a vida, denunciar a aparência e corrigir suas faltas. No caso do atual mundo mercantilizado da arte, tal trabalho é desempenhado por críticos, especialistas e não-artistas donos de instituições, que possuem o “poder” de dizer o que é arte e o que não é, o que é autêntico e o que é falso.

Entretanto, viemos apresentar uma outra concepção de verdade, de falsidade, de pensamento e de arte. Uma concepção inaugurada por Nietzsche, tendo como árduo defensor Deleuze e como realizador e vivificador Orson Welles. Tais pensadores concebem a verdade como conceito totalmente indeterminado: para eles a verdade não é um elemento do pensamento, o que pertence ao pensamento é o sentido e o valor. A verdade criada, portanto, depende do valor e do sentido que pensamos. Neste sentido, o erro não é considerado como estado

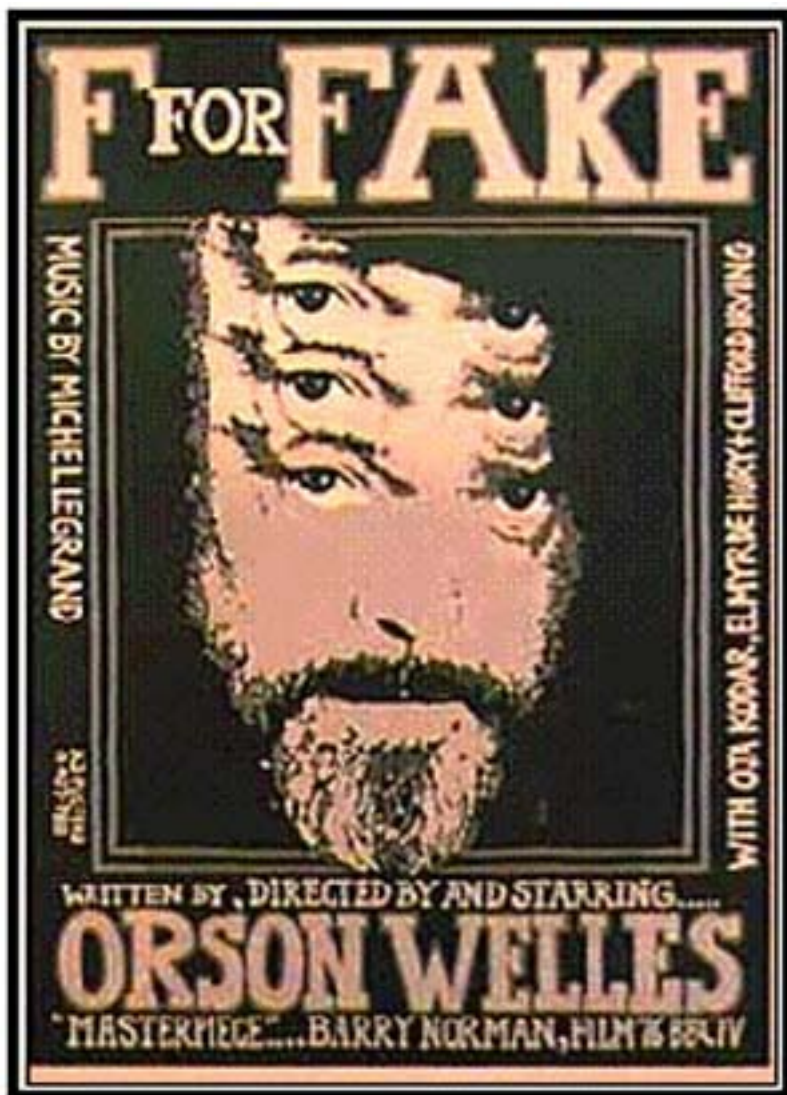
negativo do pensamento, mas é a tolice, a besteira e a estupidez que se configuram como uma maneira “baixa de pensar de um estado de espírito dominado por forças reativas”, como diria Deleuze.

Ao denunciar a baixeza do pensamento, a tolice, estes filósofos/artistas buscam fazer do pensamento algo agressivo, ativo, afirmativo, um pensamento que produz o falso e que afirma o alto poder do *Fake* (falso), “que encontra na obra de arte a sua efetuação, sua verificação, seu devir-verdadeiro.”<sup>2</sup> Ao filósofo cabe atacar a tolice e fomar conceitos que não são eternos nem históricos, mas sim intempestivos. E ao artista, segundo Nietzsche, caberia dramatizar o conceito de verdade. A arte é, para eles, o meio mais propício para essa dramatização, já que a arte torna-se medida do conhecimento, por ser o oposto de uma operação “desinteressada” e por ser estimulante da vontade de poder, “excitante do querer”.<sup>3</sup>

Sendo a arte, pois, o mais alto poder do falso, “ela magnifica ‘o mundo enquanto erro’, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior.” Na arte o poder do falso é elevado até a vontade de enganar. É enganando e criando mentiras que Welles, em seu filme, rivaliza com o ideal ascético, com a concepção de mundo do homem verídico, com a verdade sobre a arte que é forjada do ponto de vista de um espectador cada vez menos artista, como o são críticos e *experts*. O que faz Welles é atribuir ao *Fake* (falso) o poder afirmativo mais alto de violentar o pensamento e produzir o Novo. Ao criticar uma imagem dogmática do pensamento, um pensamento que se volta naturalmente para a verdade por conter formalmente o verdadeiro – já que pensar seria o exercício de uma faculdade – o cineasta prepara o pensamento para um salto súbito em direção à crítica da verdade como ideal, em direção a uma Filosofia Intempestiva. Neste sentido, podemos dizer que Welles “dramatiza a verdade seguindo o método de Nietzsche”<sup>4</sup>

## **O *Fake* e o sentido extra-moral**

“Mesmo o mais orgulhoso dos homens, o filósofo, pensa ver por todos os lados os olhos do universo telescopicamente em mira sobre seu agir e pensar.” (Nietzsche, p. 45.)



Nietzsche é um dos primeiros filósofos a criticar a atitude altiva dos filósofos, essa soberba associada ao conhecer e ao sentir. Esses primeiros amantes da verdade, amigos da sabedoria, são os primeiros a aniquilar a vida em seu movimento próprio de criar aparências, no entanto, eles se fazem de rogados, ou se esquecem de que o próprio intelecto “desdobra suas forças mestras no disfarce; pois é o meio pelo qual os indivíduos mais

fracos, menos robustos, se conservam.”<sup>5</sup> O homem é portanto um falsário, uma mago, um mestre dos disfarces por excelência. Quando busca a verdade o homem, busca uma “designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, e a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade: pois surge aqui pela primeira vez o contraste entre verdade e mentira” e o mentiroso converte-se naquele que “usa as designações válidas, as palavras, para fazer aparecer o não-efetivo como efetivo”<sup>6</sup>. Atacar o mentiroso é a atitude dos que tem medo das consequências nocivas da ilusão e se limitam aos cânones da certeza. O que faz

Nietzsche é convocar-nos a voar para além desse canône, já que o conhecimento que temos das coisas, que se dá através da linguagem, de nenhum modo corresponde às entidades de origem, pois nosso relacionamento com as coisas se dá através de metáforas. Neste sentido, assim como é certo que nunca um Modigliani é inteiramente igual a outro, é certo que o conceito de um Modigliani é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação, como se na arte além dos Modiglianis houvesse algo, que fosse “Modigliani”, uma espécie de Modigliani primordial, uma metáfora originária, segundo a qual todos os Modiglianis fossem tecidos, desenhados, coloridos, pintados, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como a cópia fiel da forma primordial.

Nosso exemplo foi o da obra de um artista no mundo da arte, mas o exemplo de Nietzsche também se mostra totalmente eficaz mesmo se tratando de uma folha de árvore no mundo da natureza. O que nos interessa e a Nietzsche também é que a arte, assim como a linguagem, é um território privilegiado de criação de metáforas, aonde o artista constantemente “embralha as rúbricas e compartimentos dos conceitos, propondo novas transposições, metáforas, metonímias”<sup>7</sup>, rasgando as teias conceituais forjadas por homens verídicos, provocando prazer ao intelecto, mestre do disfarce, que se vê livre e dispensado do seu serviço de escravo da certeza. A arte torna-se, portanto, um “modelo alternativo para a racionalidade”.<sup>8</sup>

Para Nietzsche, “a vida só é possível pelas miragens artísticas.”<sup>9</sup> É através da arte que podemos ter uma experiência trágica da vida, pois ela “expressa uma superabundância de forças: remete aos instintos fundamentais, à vontade apreciativa de potência”<sup>10</sup> nos proporciona uma embriaguez sem perda da lucidez. É uma atividade propriamente metafísica. Assim entende Nietzsche a arte, pois ela possibilita sempre uma experiência da vida potente, criativa e alegre, apesar da inconstância dos fenômenos e da instabilidade da realidade, podendo assim dar conta dos problemas fundamentais da filosofia. Ela é propriamente metafísica, pois a iludida metafísica tradicional “acredita que o conhecimento é capaz de penetrar conscientemente na essência, na natureza, no

fundo das coisas separando a verdade da aparência e considerando o erro como mal.”<sup>11</sup> Na arte a experiência da verdade está ligada a experiência da beleza, que é uma ilusão, uma mentira, uma aparência. A arte é, portanto, constituída de ilusões e o *Fake* (falso) é sua a condição de possibilidade.

Mas como se estabelece essa distinção entre mentira e verdade? Aonde ela se origina? Nietzsche nos mostra, a partir de uma percepção extra-moral, que é na linguagem, especificamente nas suas leis, que a oposição se institui, tal oposição não passa de uma ficção moral, no entanto necessária nas relações humanas. Entre os homens, a mentira é censurada quando produz consequências nocivas, mas permitida quando se apresenta como uma mentira agradável. “É nesta perspectiva extra-moral que Nietzsche, criticando o instinto de conhecimento e de verdade, afirma a necessidade da ilusão, isto é ‘de não-verdades tidas como verdades’, salientando que o conhecimento verdadeiro tem o mesmo valor que a mentira, a falsidade, a ilusão, a aparência.”<sup>12</sup> A perspectiva extra-moral na qual se encontram Nietzsche, Deleuze e Welles implica numa apologia da arte como forma superior de acesso a realidade, pois a arte destrói a oposição verdade/mentira, já que sua essência é a ilusão e seu domínio o da aparência, tal qual a vida. Somente a partir da perspectiva extra-moral é possível criticar o desejo de verdade, valorizando a potência criadora do homem, criador de aparências, de ilusões. Afirmar essa potência do homem é afirmar também a vida, que é essencialmente criadora de aparências .



Nietzsche afirma, enfim, que o valor de um conhecimento, seja ele verdadeiro ou falso é estabelecido não por provas lógicas, mas por seus efeitos, por sua força, isto é, ele nega a “universalidade e a objetividade do conhecimento, estabelecendo que seu efeito específico é a ilusão, a dissimulação, o disfarce”.<sup>13</sup> Orson Welles, tal qual Nietzsche, realiza um movimento de crítica, não dos maus

usos do conhecimento, mas do próprio ideal de verdade no mundo da arte, defendido por críticos e especialistas, que se demoram na definição do que é arte autêntica e do que, em contraposição, na arte é *Fake* (falso) e por isso inferior. Welles critica o valor que se atribui à verdade e à autenticidade, ou da verdade como valor superior, negando a prevalência da verdade sobre a falsidade, ou seja, afirmando a superioridade da obra de um artista reconhecido sobre a de um exímio falsário, que por sua vez também é um artista. Nas palavras de Nietzsche, “é por puro preconceito moral que atribuímos mais valor a verdade do que à falsidade,”<sup>14</sup> nas de Welles, “não existe uma pintura falsa ou autêntica, o que existe é uma boa ou má falsificação”.

### **Orson Welles e a potência do falso**

Um mago é um mestre da ilusão, um falsário, um charlatão, um ator que interpreta o papel de ilusionista. O mago Orson Welles, em seu filme *F for Fake*, cria a partir de imagens uma série de discursos que versam sobre a magia, sobre truques, fraudes e sobre mentiras. Neste filme a tríade verdade, falsidade e arte torna-se inseparável e até mesmo indiscernível. Seus personagens são reais, mas cada um tem uma vida *fake* e a montagem que realiza Welles está repleta de discursos reais e não-tão-reais, onde mescla sua própria vida e também uma vida por ele própria criada. São discursos que se conectam de acordo com uma montagem fragmentada que nos provoca, num primeiro momento, um embaralhamento mental. A série se compõe de 7 discursos, de acordo com Gérard Legrand:

1) apresentação de Oja Kodar, ante a qual os olhares dos homens se voltam na rua; 2) apresentação de Welles como ilusionista, um mago, um falsário; 3) apresentação do jornalista Clifford Irving, autor de um livro sobre um pintor falsário, Elmyr de Hory, mas também das falsas memórias de Howard Hughes, o bilionário falsário de múltiplos sócios, de quem não se sabe se ele próprio não enganou o jornalista; 4) conversas ou trocas do jornalista e do pintor falsários em ocasiões festivas e em cenários luxuosos e exóticos, como a ilha de Ibiza; 5) intervenção de Welles que garante, que durante uma hora, o espectador não verá nem ouvirá mais nada de falso; 6) Welles que conta sua vida como ator, radialista,



cineasta e falsário e medita sobre um homem em frente a Catedral de Chartres, obra construída sem a marca de uma autoria; 7) a aventura de Oja Kodar com Picasso, ao terreno do qual Welles aparece para dizer que a hora havia passado, e a aventura fora totalmente inventada.<sup>15</sup>

Acontece que nem todos os falsários apresentados por Welles são falsários no mesmo grau. De acordo com a teoria dos falsários de Nietzsche, que aparece no livro IV de *Assim falava Zaratustra*: ao homem de Estado, ao homem religioso, ao homem da moralidade, ao homem da ciência, corresponde uma potência do falso, inclusive ao próprio “homem verídico” corresponde à primeira potência do falso, que se desenvolve através dos outros. “O artista por sua vez é um falsário, mas a potência última do falso, pois quer a metamorfose em vez de “tomar” uma forma (forma da Verdade, do Bem, etc).”<sup>16</sup> No filme de Welles os especialistas, os críticos, os peritos em verdade reconhecem como autênticos todos os Modigliani de Elmyr de Hory, precisamente porque Elmyr conforma seus próprios critérios aos dos especialistas, trata-se, em ambos os casos, de fazer crer. “Em suma, o falsário não pode ser resumido a um mero copiador, nem a um mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo”<sup>17</sup>, o modelo que seria o Modigliani primordial, a metáfora fundadora.

O artista/falsário não cria cópias, cria simulacros, pois as cópias são imagens bem fundadas dotadas de semelhança, se fundam sobre uma semelhança interna ou derivada, já os simulacros apenas se insinuam, subvertem o modelo, “se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada.”<sup>18</sup> Os simulacros incluem o observador, essa inclusão produz uma ilusão que o espectador não pode dominar, porque ele próprio faz parte do simulacro, que se transforma e se deforma a partir do ponto de vista do espectador. No simulacro, nas palavras de Audouard, “não é o estatuto do não-ser que é enfatizado, mas este pequeno desvio, da imagem real que se prende ao ponto de vista ocupado pelo observador e que constitui a possibilidade de construir o simulacro, obra do sofista.” O simulacro, portanto, não é uma cópia degradada, ele guarda uma potência positiva, pois apresenta-se como novidade, na medida em que ele “nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a representação.”<sup>19</sup>

A diferença entre o mero falsário, o especialista e o artista é que os dois primeiros praticamente não sabem transformar, limitam-se aos seus critérios, à falsos critérios constituídos, já o artista *cria* novos critérios:

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdades nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre a forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo.<sup>20</sup>



Em seu filme, Welles afirma que só há falsificações de obras de arte, porque há um mercado, há uma demanda, para ele, se não houvesse mercado da arte não haveria falsificações. Uma personagem, inclusive, afirma que é preferível haver mais obras-primas no mundo, mesmo que se tratem de boas falsificações, por existir uma procura tão grande. Mas sua crítica mais mordaz visa ao surgimento dos especialistas como os novos oráculos do mundo da arte, seu intuito é o de

criticar o mito da infalibilidade dos *marchands* dos museus, os atuais donos da arte e da verdade, criticar a institucionalização da verdade, o que para nós significa um aporte à uma crítica das teorias institucionais da arte. Pois, como confiar na *expertise*, se basta “pendurar uma obra falsa em um museu ou em uma coleção e a deixar por um tempo para que ela se converta em autêntica”? Como identificar um falso Picasso, se em cada nova fase, Picasso, como um ator, se falsificava a si mesmo? Como diferenciar entre o real e o *fake* no mundo da arte? E uma pergunta é constantemente repetida: “É bonito. Mas é arte?”.

Welles contesta a essas perguntas em seu filme afirmando, ironicamente, que a “arte, ela mesma, é real” e que a realidade nada mais é “do que a escova de dentes que te espera em casa”. Arte e vida são, portanto, análogas, ambas são o contrário da verdade e da bondade, e o artista é aquele que se liberta da obrigação da verdade e pode enganar sem prejudicar e sem ser julgado, pois ao criar ilusões e mentiras cria o novo, transfigura o real e nos propicia alegria e prazer. Vimos, então, que a arte se situa para além da moral e que é a partir da moral que se estabelece a distinção entre o moral e o imoral, entre a verdade e o *fake* (falso). “Se não houvesse moral não haveria sentido em valorizar uma perspectiva imoral ou falsa. E como a moral é justamente o que dá sentido ao mundo, compreende-se perfeitamente a criação de ‘contra-noções’ desse tipo como um modo de luta contra a oposição metafísica de valores.”<sup>21</sup>

De acordo com Deleuze, “há em Welles uma mutação tanto cinematográfica quanto metafísica.”<sup>22</sup> Em *F for Fake*, há uma experiência imagética que é inseparável de uma experiência do próprio pensamento, que não pode deixar de se colocar num espaço que prescinde da verdade, ou melhor, nos faz pensá-la de outro modo que não o que ela foi/tem sido na filosofia. Um modo que suspende por assim dizer a eficácia de um pensamento voltado naturalmente para o verdadeiro e se faz segundo uma necessidade que deve forçar o pensamento a pensar algo que não se volte para a verdade. Para isso é necessário compreender que o pensamento nunca pensa sozinho e por si mesmo, ele depende sempre de forças que exerçam sobre ele uma violência coercitiva que o forcem a afirmar-se enquanto potência criadora, seja de ilusões, seja de verdades, pois o pensamento é sempre ativo, afirmativo, criador. “É preciso que

uma violência se exerça sobre ele enquanto pensamento, é preciso que um poder force-o a pensar, lance o num devir ativo.”<sup>23</sup>

Fomos motivados a escrever e a pensar, pois a potência desse filme, a potência do falso que é exacerbada nesse filme, nos forçou a realizar o que nos propondo. *F for fake* é um filme sobre a potência do falso, sobre a potência do pensamento que supera os limites da verdade, os limites da moral, em suma, um filme sobre a potência criadora e extra-moral da arte. Como forma de conclusão cito uma vez mais a Nietzsche: “A verdade é feia: nós temos a arte a fim de que a verdade não nos mate”.<sup>24</sup>

## BIBLIOGRAFIA:

- Audouard, Xavier (1966), *Le Simulacre*. En *Cahiers pour l'analyse*. Paris: Cercle d'epistemologie de l'Ecole Normale Superieure, 3 (mai.-jun).
- Deleuze, Gilles (1976), *Nietzsche a e filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio.
- Deleuze, Gilles (2005), *Cinema 2. A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles (1974), *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Machado, Roberto (1985), *Nietzsche e a Verdade*. 2ª edição. Editora Rocco, Rio de Janeiro.
- Nietzsche, Friedrich (1983), *Obras Incompletas*, (Col. Os Pensadores). São Paulo, Abril Cultural.

Todas las imágenes son de *F for Fake* (Orson Welles, 1973).

---

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles (1976), *Nietzsche a e filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, p. 79.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>5</sup> Nietzsche, Friedrich (1983), *Obras Incompletas*, (Col. Os Pensadores). São Paulo, Abril Cultural, p. 45.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>8</sup> Machado, Roberto (1985). *Nietzsche e a Verdade*. 2ª edição. Editora Rocco, Rio de Janeiro, p. 8.

<sup>9</sup> Frag. póstumo final de 1870, Abril de 1872, 7 [152].

<sup>10</sup> Machado, Roberto (1985). *Nietzsche e a Verdade*. 2ª edição. Editora Rocco, Rio de Janeiro, p. 11.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>14</sup> *Para além do bem e do mal*, § 34.

<sup>15</sup> Legran, citado em Deleuze, Gilles (2005), *Cinema 2. A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, p. 175.

<sup>16</sup> Deleuze, Gilles (2005), *Cinema 2. A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, p. 179.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>18</sup> Deleuze, Gilles (1974), *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, p. 263.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles (2005), *Cinema 2. A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, p. 178.

<sup>21</sup> Machado, Roberto (1985), *Nietzsche e a Verdade*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rocco, p. 122.

<sup>22</sup> Deleuze, Gilles (2005), *Cinema 2. A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, p. 174.

<sup>23</sup> Deleuze, Gilles (1976), *Nietzsche a e filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, p. 87.

<sup>24</sup> Frag. Post., primavera-verão de 1881, 6[40]