

Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual

Faced with the film: analysis as a translation of an audiovisual thought

Frente a la película: el análisis como traducción de un pensamiento audiovisual

Erika Savernini

Universidade Federal de Juiz de Fora

E-mail: erika.savernini@ufff.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2397-6458>

RESUMO:

A análise é um método que divide um todo em partes para sua compreensão. Do mesmo modo, a análise fílmica separa elementos e componentes do sistema fílmico para chegar aos sentidos e efeitos produzidos. A análise propriamente dita (interpretação e significação desses dados) varia conforme os pressupostos teóricos e a intencionalidade da análise. No entanto, recorrentemente, o filme é reduzido à ilustração de teorias. Buscamos traçar um caminho possível de interferência sobre esse estado de coisas, a partir de autores que abordam as questões da investigação do filme não como objeto ilustrativo da teoria, mas como a forma de um pensamento audiovisual, e propomos a postura da pessoa que analisa o filme como tradutora da experiência audiovisual para o verbal.

Palavras chave: *Teoria do cinema. Teoria dos Cineastas. Teoria da Formatividade. Signos logopáticos. Análise fílmica.*

ABSTRACT:

An analysis is a method that divides a whole into parts for its understanding. Likewise, film analysis separates elements and components of the film system to arrive at the meanings and effects produced. The analysis itself (interpretation and meaning of these data) varies according to the theoretical assumptions and the intention of the analysis. However, recurrently, the film is reduced to the illustration of theories. We seek to trace a possible

path of interference in this state of affairs from authors who address the issues of film investigation not as an illustrative object of theory but as a form of audiovisual thought, and we propose the posture of the person who analyzes the film as a translator of the audiovisual experience for the verbal.

Keywords: *Film theory. Filmmakers' theory. Formativity Aesthetics. Logopathic signs. Film analysis.*

RESUMEN:

Un análisis es un método que divide un todo en partes para su comprensión. Asimismo, el análisis fílmico separa elementos y componentes del sistema fílmico para llegar a los significados y efectos producidos. El análisis en sí (interpretación y significado de estos datos) varía según los supuestos teóricos y la intención del análisis. Sin embargo, de forma recurrente, la película se reduce a la ilustración de teorías. Buscamos trazar un posible camino de injerencia en este estado de cosas por parte de autores que abordan los temas de la investigación cinematográfica no como un objeto ilustrativo de la teoría sino como una forma de pensamiento audiovisual, y proponemos la postura de quien analiza la película. como traductor de la experiencia audiovisual para lo verbal.

Palabras clave: *Teoría del cine. Teoría de los cineastas. Estética de la formatividad. Signos logopáticos. Análisis de películas.*

Artigo recebido em: 17/11/2021

Artigo aprovado em: 25/01/2022

Introdução

No dia 3 de julho de 1896, Maxim Gorki assistiu pela primeira vez a uma sessão do cinematógrafo. No dia seguinte, ele relatava seu assombro e a falta de parâmetro para refletir sobre o que havia visto. O escritor começa declarando dramaticamente: "Ontem, eu estive no reino das sombras". E prossegue:

Se vocês soubessem como foi estranho estar lá. Não havia sons, nem cores. Lá, tudo – a terra, as árvores, as pessoas, a água, o ar – era de uma única tonalidade cinza [...]. Não era vida, mas a sombra da vida, e não era movimento, mas a silenciosa sombra do movimento" (GORKI, 1994, p. 25, tradução nossa).¹

Ao mesmo tempo em que descreve o quão pálido é aquele retrato das ruas e da população de Paris diante do verdadeiro cenário, Gorki não se furta a declarar o impacto do trem avançando para o primeiro plano, como se fosse atravessar a sala de cinema. O modo como descreve esse momento, que virou uma das anedotas do início do cinema, dizia que o público ficou com medo do trem sair da tela. Ainda que plenamente consciente de não ser um trem “real” (muito longe disso, inclusive), o escritor se sente impactado. Ele finaliza seu texto com a declaração de que, enfim, era também apenas “um trem de sombras”, refletindo o desprezo e a ensaiada indiferença que o cinema recebeu das classes abastadas da Rússia czarista, bem como dos artistas, particularmente alguns de teatro, que temiam o fim da arte dramática e protestavam contra o cinema, como relata o escritor e dramaturgo Leonid Andreyev. Segundo Andreyev (1994, p. 29-30), não havia mais como negar o impacto do cinema, cujo potencial ainda estava latente – o texto foi escrito em 10 de novembro de 1911. Assim como teóricos e realizadores do início do cinema, como seu compatriota Serguei Eisenstein, Andreyev trata do que o cinema poderia ser e deveria ser: o cinema seria algo além dos filmes, um ideal a ser perseguido, uma utopia. Para chegar lá, era necessário um grande aprimoramento tecnológico no que se refere aos aspectos realísticos da imagem filmada (aumento da sensibilidade do filme, registro da forma natural dos objetos e “restauração da perspectiva autêntica”). Andreyev pergunta-se, então, como seria esse cinema e responde que seria um grande espelho na parede da sala de exibição, que, no entanto, não refletiria o público presente, refletiria uma “segunda vida, uma existência enigmática, como a de um espectro ou de uma alucinação” (ANDREYEV, 1994, p. 29-30, tradução nossa).² O cinema é discutido como um meio excitante e cheio de possibilidades, mas que nunca iria substituir a possibilidade do contato físico. Em comum, Gorki e Andreyev creditam ao cinema o status de lugar, um outro lugar que não é o da realidade, mas mantém relações primordiais com esta – como uma imagem pálida do real para Gorki, mas como um reflexo de uma outra possibilidade de mundo para Andreyev.

Os comentários de Gorki e Andreyev expressam o impacto do cinema sobre as artes, mas também sobre a percepção de mundo – particularmente, no texto do escritor, que registra as impressões das primeiras imagens objetivamente construídas em movimento vistas pela humanidade. Os filmes vistos por Gorki são analisados quanto à sua materialidade e referencialidade e, ao mesmo tempo, quanto aos efeitos sobre o público. Andreyev, que escreve já no período de consolidação da linguagem e da narrativa clássica e da constituição do caráter industrial da produção fílmica,

explora e enfatiza as diferenças em relação ao teatro, uma das artes que formam a base do cinema,³ e tem a presencialidade como um dos seus fundamentos (perdido no cinema, cuja encenação é prévia ao espetáculo, gerando uma experiência mediada). Mas o dramaturgo também discute a questão do real, do realismo e do que o cinema gera como experiência, não apenas como espetáculo, mas quanto à experiência de mundo.

Algumas reflexões sobre os aparelhos dos primórdios do cinema e o quanto a nova tecnologia poderia alterar a forma de vivência no mundo são feitas por um dos seus inventores, Thomas Edison (DICKSON; DICKSON, 2000). Thomas Edison (2000) conta que a ideia de um instrumento que “fizesse pelo olho o que o fonógrafo faz pelo ouvido”, e que pudesse combinar som e imagem na gravação e na reprodução, ocorreu a ele no ano de 1887, a partir dos experimentos de pioneiros como Muybridge e Marey. Percebe-se a busca pela impressão de realismo e a crença no potencial dos aparelhos nesse prefácio de Edison para o livro de história dos aparelhos de filmagem e exibição de imagens em movimento, publicado pelos irmãos W. K. L. Dickson e Antonia Dickson, em 1895, antes da famosa sessão inaugural do cinema pelos irmãos Lumière, em dezembro daquele mesmo ano. W. K. L. Dickson era empregado de Edison e foi fundamental tanto no desenvolvimento do aparelho quanto no estabelecimento de padrões de produção nos primeiros anos da companhia de Thomas Edison e da American Mutoscope and Biograph.

Edison afirma que seus inventos eram apenas modelos que apontavam para o que seria o progresso extraordinário dessa tecnologia de gravação e reprodução de imagem em movimento com som. O inventor ressalta, entretanto, que já era a realização da ideia inicial, sendo capaz de registrar nuances, como expressões faciais, de forma realista. Sua visão o leva a afirmar que o desenvolvimento da tecnologia “indubitavelmente levaria ao ponto de uma ópera ser executada no Metropolitan em Nova Iorque sem alteração do original, tendo os artistas e musicistas morrido há muito tempo” (EDISON, 2000, p. 3, tradução nossa).⁴ De certa forma, Edison prenuncia as promessas de imortalidade retomadas com o digital. Essa consciência do papel da imagem em movimento na preservação da alma das pessoas é também reforçada pelos irmãos Dickson, quando sugerem que o cinematógrafo promovia a imortalização dos performers registrados por eles.

Observamos, assim, que desde o início reflexões e teorizações sobre os filmes, sobre o meio, sobre os efeitos do cinema foram elaboradas também por realizadores e artistas, além de pensadores de diversas áreas de conhecimento. Nas décadas seguintes, teorizações sobre o cinema foram elaboradas por realizadores como Jean Epstein, Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Pier Paolo Pasolini e outros, muitas vezes extrapolando o filme a partir de concepções mais amplas sobre sua relação com outras expressões artísticas, seus efeitos sobre a “realidade”, sobre a experiência de ser e estar no mundo. Em suma, fazem o caminho que buscamos problematizar a seguir: os procedimentos de análise fílmica, de desmembramento do filme em seus componentes, são basicamente os mesmos, mas a análise propriamente dita (a interpretação desses dados) depende de concepções anteriores acerca do filme, do cinema e do mundo.

Como Stam (2003), buscamos a composição de certo cubismo teórico: propomos uma articulação de autores que fundamentam uma proposta de postura frente ao filme, que o entende como um pensamento expresso no sistema formal fílmico e, na próxima composição, como dispositivo que vai além da narrativa/texto, e o investigador como um tradutor, como um leitor ideal que se coloca como autor empírico (da tradução do sistema formal).

Na primeira seção, partimos da definição de análise para abordarmos a análise fílmica, sua relação com a teoria do cinema, riscos e tendências. Na seção seguinte, discutimos a Teoria dos Cineastas (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015), articulando sua proposta metodológica com a sistematização do que são as preocupações das teorias do cinema feita por Andrew (1989) e Stam (2003), bem como as noções de intenção da obra, autor e leitor empírico e ideal de Umberto Eco (1979a; 1979b; 1994). Em seguida, tratamos da Teoria da Formatividade como fundamento para um giro metodológico na pesquisa e na formação em artes (GATTI, 2018; MOTA, 2004; ABDO, 2005) aplicado ao cinema e à Teoria dos Cineastas como postura frente ao filme. Por fim, Cabrera (2002; 2015) é central na defesa do cinema como forma de pensamento, sendo assim, a análise fílmica seria um processo de aproximação em linguagem verbal à experiência sensível do filme, como uma tradução que demanda mais que a compreensão intelectual, mas também a experiencição da obra, como centro e ponto de partida da produção de conhecimento.

Problematizando a análise fílmica

A análise é um método que prevê, por princípio, a divisão de um todo em partes para sua compreensão. Do mesmo modo, a análise fílmica se processa pela separação dos elementos e componentes do sistema fílmico para a compreensão dos sentidos e dos efeitos produzidos, muitas vezes, buscando uma decifração do que o filme “diz”. A análise pode abarcar também outros aspectos que formam o dispositivo, englobando não apenas o filme, mas também a técnica, a arquitetura das salas, os modos de visionamento, contextos de produção e de recepção, a intenção do/a cineasta ou coletivo, dentre outros.

Com pouca variação no que é prescrito, na literatura sobre análise fílmica, vemos o mesmo procedimento de “desmembramento” do filme a partir do que se considera os elementos principais da linguagem, da narrativa, da espectralidade e de outros componentes do dispositivo cinema. O que resolveria um procedimento inicial analítico-descritivo. Porém, a análise propriamente dita (a interpretação e a significação desses dados) varia conforme os pressupostos teóricos e a intencionalidade da análise. Marie (2008), no prefácio do livro organizado por René Gardies (2008), *Compreender o cinema e as imagens*, ressalta as abordagens do cinema que direcionam a análise fílmica em diversos momentos da sua história. Os princípios narrativos estiveram, por exemplo, muito tempo sob influência direta dos estudos literários, ganhando contornos próprios com o tempo. Em determinados momentos, surgem novas abordagens que acabam predominando. De modo similar, Andrew (1989) define duas tendências predominantes nas teorias do cinema até os anos 1970, as teorias formativas e as teorias realistas, que então estavam cedendo lugar à semiologia do cinema e à fenomenologia.

Desde há algum tempo que [a abordagem dos estudos literários] cedeu o lugar às abordagens próprias à história da arte, nomeadamente às artes plásticas, e da estética filosófica. Passou-se então do período chamado <<semio-linguístico>> para o da <<figura>>, do <<figural>>, da imagem-movimento e da imagem-tempo. Os filósofos e os historiadores substituíram os semiólogos dos anos 70. A literatura teórica enriqueceu-se de forma considerável. Recentemente, o conceito cardinal de <<encenação>> fílmica foi objecto de atenção dos investigadores, tanto nos Estados Unidos como em França. (MARIE, 2008, p. 8)

Devemos ressaltar que ainda que essas abordagens predominem em determinados períodos e em determinadas comunidades científicas, as demais não se extinguem. Não há propriamente uma superação, mas um incremento no instrumental do estudo do cinema e do audiovisual. Isso se dá porque sobre um mesmo *corpus* é possível lançar distintos “olhares”, dependendo dos objetivos e do que se almeja discutir. Inclusive, é possível (ou mesmo desejável) a composição de distintas teorias. Stam (2003, p. 15) declara-se partidário de um “cubismo teórico”, definido como “o emprego de matrizes e perspectivas múltiplas”, imprescindível para a compreensão do cinema, descrito pelo autor como “um meio sinestésico e composto por uma multiplicidade de registros”. De caráter introdutório, o livro de Stam apresenta uma grande diversidade de “molduras teóricas” para o cinema, seguindo uma linha histórica, mas também dando espaço para abordagens que, ainda que não tenham sido predominantes em qualquer momento histórico, propõem formas distintas de pensar o cinema e, dessa forma, abordar os filmes. Essa composição de teorias é possível e responde melhor ao cinema contemporaneamente, inclusive, porque há algumas décadas já percebeu-se que não era possível (ou desejável) uma grande teoria do cinema (uma “ambição totalizante”), que desse conta de todas as suas manifestações e também interesses de investigação; por isso, Stam se refere a teorias do cinema (no plural, posto que há diversas e todas válidas ao mesmo tempo) e à teorização (consciência do processo de criação de um modelo explicativo bem delimitado).

Além da diversidade de propostas teóricas, Stam observa que dificilmente a teoria do cinema é pura, pois o próprio cinema não o seria (lembramos que a própria definição de sétima arte de Ricciotto Canudo considera o cinema como a síntese das características fundamentais das artes tradicionais anteriores). No contexto dos anos 1970, quando produz sua sistematização das teorias do cinema, Andrew (1989) assevera que grande parte da teoria do cinema, até aquele momento, era aplicada – ou seja, surgiram da observação e busca de padrões sobre os filmes realizados; ainda que alguns e algumas cineastas tenham produzido reflexões sobre como o cinema deveria ser, são textos que extrapolam a partir do que o cinema efetivamente é/estava sendo até o momento. Dessa forma, a relação de grande parte das teorias do cinema com a metodologia de análise é muito direta.

Modificando ligeiramente a formulação, a teoria do cinema é um corpo de conceitos em permanente evolução, concebido para explicar o cinema em suas várias dimensões (estética, social, psicológica) para uma comunidade de estudiosos, críticos e espectadores interessados (STAM, 2003, p. 20).

Segundo Stam (2003), as teorias do cinema, das primeiras às atuais, têm preocupações relacionados à estética, à especificidade (tecnológica, linguística e institucional) do meio, ao gênero e ao realismo. Andrew (1989) explica sua metodologia, pela qual estabeleceu quatro aspectos que buscou em cada uma das teorias para afiliá-la às teorias formativas ou às teorias realistas, ressaltando as proximidades dentro de cada tendência (o autor assevera que considera infrutífero contrapor uma teoria realista a uma formativa, pois o ponto de partida, a própria concepção de cinema, é muito diverso).

Na concepção de Chateau (2010, p. 11-12), a abordagem estética apresenta variantes, incluindo aquelas que fundamentam o processo de crítica e análise da obra (com destaque para os números 4, 5, 9 e 11):

- certa relação com o mundo dominada pela sensibilidade;
- certa atitude humana (em maior ou menor grau desinteressada) que difere das atitudes prática e cognitiva;
- o sentimento de prazer e de desprazer;
- o exercício do gosto e da crítica de forma geral;
- uma forma de classificar obras (inclui o ofício de crítico);
- o âmbito da aplicação de certos valores, entre outros o de belo;
- uma dimensão antropológica, um aspecto das práticas sociais;
- estetização – metamorfose dos fenômenos;
- as características recorrentes, estilísticas ou temáticas que a obra de um realizador ou de uma série coerente de suas obras manifesta;

- o artístico: a teoria da arte, sua concepção, os artistas e as formas sociais de sua manifestação;
- as características específicas de uma arte, como sua história e sua amalgama (a estética do teatro, do cinema, por exemplo);
- uma disciplina que integra as acepções anteriores.

Observamos em Andrew (1989), Stam (2003) e Chateau (2010) coincidências quanto à materialidade do audiovisual como objeto de reflexão e sistematização pelas teorias, fundamentando a análise e a crítica fílmica.

Ramos (2009) aponta dois riscos na prática da análise fílmica de caráter científico, risco que se apresenta menor na crítica do jornalismo especializado: o tique do descritivismo (que, para o autor, caracterizou fortemente “o analista dos anos 1960/1970”) e o “deixar de lado, além do filme, o cinema”. “A análise fílmica e o pensamento acadêmico sobre cinema andam atualmente meio de lado, desconfiados do que é evidente, pensando no que deveria ser e não no que há” (RAMOS, 2009, p. 10). Como resultado do primeiro risco, a compreensão do filme não passava de um nível descritivo, encantado pelas possibilidades de apreender na escrita o fugaz da imagem em movimento num momento em que os suportes do mercado *home* não haviam chegado ainda ao país, portanto, os textos substituíam o visionamento dos filmes. Quanto ao segundo risco, o pensamento teórico sobrepõe-se ao filme e ao próprio cinema. Ramos discute explicitamente nesse ponto como a noção de convergência das mídias tem dominado o pensamento comunicacional contemporâneo, incluindo o cinema, quando, para o autor, o cinema nem poderia ser caracterizado apropriadamente como uma mídia.

De certa forma, a sobredeterminação da teoria sobre o objeto ecoa uma crítica à pesquisa em cinema (e nas Artes) pela academia. Há propostas teórico-metodológicas atuais (ou atualizadas) que enfrentam justamente uma perspectiva acadêmica sobre as artes como um todo e sobre o cinema em particular, que desconsidera a experiência sensível, que não olha de fato para a obra, mas projeta sobre ele suas “crenças”. Quanto à análise fílmica, muitas vezes, o filme seria reduzido a

uma ilustração da fundamentação teórica da investigação, engendrando uma análise na qual mal se vê o objeto, feito apenas de pretexto para discussões pré-existentes, às quais a análise fílmica se molda.

Articulações com a proposta da Teoria dos Cineastas como metodologia

As teorias são modelos de pensamento, modelos explicativos do cinema, que propõem esquemas abstratos. Predomina na pesquisa em cinema o raciocínio indutivo – o modelo teórico define o molde analítico do *corpus* (os filmes). Os filmes só seriam fonte principal em “teorias estilísticas” que possuem limitação por princípio. Nos anos 1960, quando propôs que seria possível uma “verdadeira” teoria do cinema e o estabelecimento de uma gramática, Pasolini (1982) avaliou que as teorias, até então, eram de cunho estilístico, não tinham abstração em relação aos filmes o bastante para que se considerassem como teorias. A característica de teoria aplicada, ainda hoje, predomina no cinema, como em seu início, tanto entre cineastas quanto pesquisadores e pesquisadoras.

Diante desse panorama geral, Graça, Baggio e Penafria (2015) propõem que a Teoria dos Cineastas, como metodologia de pesquisa, representa uma mudança de paradigma. “A Teoria dos Cineastas se faz olhando para a criação cinematográfica, pois estamos em busca do entendimento e da sistematização do(s) pensamento(s) dos cineastas em seus atos criativos” (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 29). Deve-se ressaltar que a Teoria dos Cineastas tem como fontes os próprios filmes do realizador em questão e também seus textos reflexivos e documentos sem tratamento crítico (entrevistas, manifestos, documentários sobre suas concepções sobre o cinema, o ato criador etc.), com o objetivo de sistematização de um pensamento teórico sobre o cinema, não a análise estilística, não propriamente a interpretação do filme, mas a análise de como o sistema formal criado pelo(a) cineasta⁵ pode expressar audiovisualmente algumas das preocupações teóricas e visões de mundo.

[...] a reflexão dos cineastas tem sido vasta, a começar pelos próprios filmes enquanto forma de pensamento e prolongando-se em textos, artigos, manifestos e vários outros escritos que não espelham apenas abordagens estéticas ou programas doutrinários, mas também a forma como estes cineastas compreendem e invocam as propriedades específicas do cinema (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 24).

Para tal, os autores propõem procedimentos, abordagens e critérios de análise do material empírico (filmes e documentos de fonte direta) como uma primeira proposta de desenvolvimento de uma metodologia apropriada à “leitura” do ato criativo como uma forma de pensamento cinematográfico.

A Teoria dos Cineastas é proposta por Graça, Baggio e Penafria (2015) como uma metodologia que quebra o paradigma do campo da teoria do cinema, que usualmente relega a segundo plano os discursos dos cineastas e até mesmo os filmes (confrontados de modo indireto, embora sejam, por excelência, os objetos de análise). Lembrando que não se propõe uma inversão, pela qual a fala do cineasta seria a “palavra final” sobre o filme, mesmo porque pode-se perceber que a proposta é a análise para construção de um modelo teórico sobre o cinema a partir da análise dos filmes e de fontes diretas com as reflexões do cineasta sobre os aspectos mais amplos de sua atividade, não sobre a interpretação dos seus filmes. Como ponto de partida, pois assumem ainda hoje que é uma metodologia em construção (e sob discussão), Graça, Baggio e Penafria definem alguns parâmetros de análise para os filmes do/a cineasta estudado/a – ressaltando que não é uma metodologia aplicável a uma única obra, pois é preciso encontrar padrões e continuidade nas “discussões” propostas de forma fílmica, afinal para que se pense em termos de teoria ou de uma teorização expressa audiovisualmente, é preciso poder generalizar e não buscar a particularidade em uma única obra. Dessa foram, os autores apresentam perguntas que podem guiar a investigação e abordagens possíveis dos materiais (filmes e fontes diretas).

1. Perguntas a serem respondidas: de que forma o cineasta entende o cinema? Qual é o pensamento do cineasta sobre o processo de criação cinematográfica? Qual a relação dos cineastas para com as suas próprias obras? Que linhas de influências se pode traçar entre cineastas, tanto no que se refere às obras fílmicas quanto ao pensamento?
2. Abordagens: relação dos cineastas com as equipes; conceitos presentes em seus filmes; relação do cineasta com os espectadores; relação dos cineastas com a teoria; relação dos cineastas com os teóricos.

Aprofundando essa proposta, entendemos que a análise da filmografia do/a cineasta demanda repertório e conhecimento do que fundamenta uma teoria ou mesmo um ato teórico.⁶ Portanto, é enganosa a interpretação de que seria uma metodologia de fácil aplicação, uma vez que basta ver

os filmes e cruzar com as informações coletadas em fontes diretas. No entanto, saber o que buscar, como identificar as grandes questões teóricas do cinema e como elaborar essa tradução de uma língua para outra (do audiovisual para o verbal) demanda um grande repertório não apenas fílmico e teórico, como também da metodologia e da teorização.

Portanto, identificamos a necessidade de agregar outras categorias de análise que encontramos às questões e abordagens propostas pela Teoria dos Cineastas, por exemplo, nas explicações de Andrew (1989) sobre como analisou as teorias e de Stam (2003), quando elenca o que considera questões recorrentes em todas as teorias do cinema.

Sendo o filme tomado como um texto teórico ou capaz de propor conceitos e uma elaboração conceitual, podemos propor que sejam buscadas as categorias de análise, como propostas por Andrew (1989, p. 17-18), quanto a quatro aspectos que devem ser deduzidos (no caso do estudo dele, no texto teórico escrito): matéria-prima (“tudo que existe como um estado de coisas com o qual começa o processo cinematográfico”), métodos e técnicas (“processo que dá forma ou tratamento à matéria-prima”), formas e modelos (parte-se da premissa de que os filmes são um processo completo no qual a matéria-prima já tomou forma através de vários métodos criativos) e objetivo e valor (“refere-se a aspectos mais amplos da vida e o objetivo do cinema no universo do homem”).

Andrew (1989, p. 20) sintetiza sua proposta em questões a serem respondidas, não de modo estanque, mas articulado:

1. Que é que ele [teórico] considera o material básico do cinema?
2. Que processo transforma esse material em algo significativo, algo que transcende tal material?
3. Quais as formas mais significativas que essa transcendência assume?
4. Que valor o processo como um todo tem em nossas vidas?

Relembrando que, segundo Stam (2003), as principais preocupações teóricas do cinema, desde seus primórdios, se referem a: questões estéticas (adotamos a perspectiva de Chateau (2011), que propõe 12 abordagens possíveis no que se refere ao campo da Estética); especificidade do meio (tecnologicamente e institucionalmente, pelos processos de recepção; podem ser especificidades internas ou externas); questões de gêneros (e transgêneros) narrativos herdados da literatura,

gerados pelo estatuto artístico ou culturais e sociais (identidade, locação, orientação sexual); realismos (relações do cinema com o real estão presentes nas teorias do cinema desde o início e não deixam de ser um debate estético).

Mas, afinal, quem é o/a cineasta?

Embora tenha como um dos seus procedimentos metodológicos, a análise de entrevistas, textos, declarações etc. (fontes diretas) proferidas pelo/a cineasta, a Teoria dos Cineastas preconiza que se tenha cautela e adote-se filtros quanto ao que o/a cineasta declara sobre a própria obra, suas intenções e interpretações. Dessa forma, entendemos que seria preciso agregar a essa metodologia em construção a abordagem de análise, proposta por Umberto Eco (1979a; 1979b; 1994), de que se almeja entender a intenção da obra.

Eco analisa como obras de arte não interativas, materialmente prontas, ainda têm como programa de produção interpretações variáveis (seriam obras abertas). No entanto, devido à interpretação errônea de que então seria possível qualquer interpretação, em uma série de livros, artigos, palestras etc., Eco se vê forçado a explicar que há limites para a interpretação (que há superinterpretações). Qual é a medida, como se estabelecem os limites da interpretação? Vem daí sua proposta de que a análise e interpretação de textos (escritos principalmente, mas num sentido lato também de outra natureza) concentre-se na recomposição da intenção da obra; na obra, estão inscritos os sentidos e as intencionalidades do autor e todos os signos necessário para o entendimento e a decifração pelo leitor. Essas duas instâncias, autor e leitor, possuem duas configurações: a empírica (que é o/a indivíduo/a que efetivamente elabora o texto ou a pessoa que o “lê”) e a ideal (entidade abstrata que está inscrita na obra, é tanto o/a autor/a que teria controle sobre os sentidos e efeitos produzidos quanto o/a leitor/a que possui repertório para a decifração de todas as estratégias elaboradas pelo/a autor/a ideal). É a esse/a autor/a ideal que nos referimos quando analisamos intenções e estratégias adotadas por um/a cineasta. Essa articulação com Eco nos parece fundamental, uma vez que reforça o filme como o centro do discurso não somente cerca da história tratada no filme (para ficar na forma predominante no cinema, o narrativo), como em relação à determinada concepção sobre o cinema e seus sentidos. Isso permite, inclusive, um tipo de investi-

gação que não busque uma resposta a respeito do que o filme ou o/a cineasta “quis dizer”, mas de como o diz, sobre a atuação que permite ou exige do espectador, sobre os processos de produção de sentido e de experiência, sobre como o cinema pensa.

Para finalizar, o pensamento cinematográfico

Cinema é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu (e ensinou) um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala, distribuídos em unidade contínua de duração (“os planos”).

RAMOS, 2009, p. 10

Uma das críticas da Teoria dos Cineastas é justamente de sua proposição de que haja teorização na feitura do filme, que estaria inscrita nas obras, mas com pistas em elaborações não sistemáticas dos/as cineastas (embora aplique-se também àqueles/as que efetivamente elaboraram teorias ou reflexões conceituais). Jacques Aumont (2008) defende, inclusive, que não seria possível – sua argumentação inicial toma exatamente a natureza icônica da imagem diversa da constituição simbólica/abstrata do verbal. Embora, o autor faça uma crítica a correntes atuais que reivindicam para as imagens uma capacidade de elaboração teórica, ele se refere a tentativas anteriores teóricas e teórico-reflexivas, incluindo o russo Serguei Eisenstein, que teorizou e experimentou em seus filmes a elaboração de conceitos pela montagem. Se a imagem em si não é capaz de abstração como a palavra,⁷ a justaposição de imagens poderia, sim, gerar uma enunciação abstrata – tanto que o russo tinha a ambição de filmar *O capital*, de Karl Marx. Pasolini (1982) também vai reconhecer o caráter icônico da imagem cinematográfica,⁸ mas isso aproxima da nossa percepção do mundo e das pessoas (poeticamente, ou seja, quanto à forma, seríamos signos icônicos de nós mesmos) e permite que o cinema seja a “língua escrita da realidade”. Além disso, o ícone carrega consigo uma crueza não totalmente controlada, pois há mais elementos do que o repertório do autor empírico, trazendo o imponderável consigo, abrindo os sentidos e as interpretações.

Destacar a concepção da estética como preponderantemente o estudo das formas (do sistema formal fílmico – denominação de Bordwell e Thompson (2013) para explicitar o filme como uma articulação de diversos elementos), nos remete à proposta de Julio Cabrera (2015). O filósofo propõe um modo de abordar o cinema (não só o cinema, mas também outras formas artísticas)

como filosofia expressa nos filmes, a partir da concepção de que seus signos são logopáticos. Para Cabrera, essa virada se estabelece pela crítica à filosofia profissionalizada, que não reconhece ou rejeita a subjetividade, aquilo que é do *pathos*, centrando-se apenas no lógico-mental. Com exceção de alguns poucos pensadores no ocidente, que ele inclusive denomina de cinematográficos.

Além da discussão teórica sobre o cinema como uma forma específica, diversa da lógica do texto escrito e da filosofia mais tradicional, Cabrera aplica sua proposta de análise do filme como forma filosófica a filmes hollywoodianos (o que seria o ícone do cinema comercial, sem pretensões artísticas ou intelectuais) – só por isso, seu estudo merece destaque. Na segunda edição do seu livro (2015), ele enfatiza a necessidade da análise formal (o autor faz inclusive *mea-culpa*, afirmando que, nessa edição, procurou corrigir a falha observada na primeira edição, de empreender uma análise formal, e não apenas de conteúdo dos filmes selecionados).

Dessa forma, para Cabrera, as formas específicas audiovisuais (e de cada outra arte assim abordada) podem ser analisadas como articuladoras de um pensamento (e não apenas como suporte para um conteúdo). Portanto as obras não mais se colocam como representações, mas são objetos em si mesmas. Chegamos a essa conclusão sobre a proposta de Cabrera pela articulação com os princípios fundamentais da Estética / Teoria da Formatividade do filósofo italiano Luigi Pareyson (ABDO, 2005; GATTI, 2018), da forma formante e da obra como organismo. Segundo Gatti (2018), a estética de Pareyson é uma virada filosófica no campo, tirando o estudo da contemplatividade e teorizando a atividade criativa a partir do fazer (não de modelos anteriores). O desejo similar de devolver a obra para o centro da pesquisa, no lugar de ser ilustrativa de um modelo explicativo prévio, anima a Teoria dos Cineastas como metodologia.

Samain (2012), por outro lado, sem citar Pareyson, propõe a “forma que pensa” e assume como uma provocação, pois mais que a aceitação dessa perspectiva, interessa abrir a discussão sobre as formas de inteligibilidade reconhecidas.

[...] *independentemente* de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao *combinar* um conjunto de dados sógnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao *associar-se com* outra(s) imagem(ns), seria “uma forma que pensa”.

A provação torna-se plena, quando se quer alocar, dessa vez à imagem, um “pensamento” que lhe seria *próprio*. A imagem teria uma “vida própria” e um verdadeiro poder de ideação (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideias”) ao se associar a outras imagens (SAMAIN, 2012, p. 23, grifos do autor).

Entendemos uma aproximação entre Pareyson, Samain e Cabrera, pois seria reconhecer que o cinema pensa de forma audiovisual (logopática) e seu estudo é uma tradução para a forma de comunicação oficial da academia (e consolidada no ocidente, no próprio sistema educacional formal): o verbal sob sua forma escrita. O papel ativo de quem analisa ou investiga é patente nesses autores. Cabrera questiona (o que Aumont toma como fato) que somente a forma verbal escrita seja passível de elaboração e propagação de conhecimento. Ele chega a especular se determinadas concepções de Heidegger não teriam sido dificultadas por não adotar uma forma de pensamento logopática, como o cinema, e por adotar o padrão acadêmico-científico ocidental, o verbal. Também Samain acusa o verbal de restringir o conhecimento humano e proclama a necessidade dessa mudança (a mudança da exclusão do sensível, não a defesa de que toda investigação passe a ser assim, deve-se frisar).

Chegou o momento de reavaliar – serena e seriamente – a epistemologia da comunicação, ameaçada na dubitável matriz logocêntrica de nosso Ocidente. O verbal escrito instaurou-se como ordem epistemológica e fizemos tanto da fala quanto da escrita as crenças (para não falar em dogmas) e as alavancas de nossas faculdades de apreensão e inteligência. Não é somente possível como necessário livrar-nos dessa epistemologia da comunicação, que ignora, enquadra e reduz a indizibilidade e a riqueza polissêmica do sensorial humano (SAMAIN, 2012, p. 17).

O reconhecimento de que o texto escrito é a tradução de um outro sistema, logopático, cuja experiência é primordial para a análise, coloca o/a investigador/a nesse papel de tradutor/a, buscando, de forma sensível,⁹ aproximar a obra e seus públicos.

A concepção de “matéria formada” e de “conteúdo expresso”, em Pareyson, para entendimento da obra de arte fundamenta acadêmica e cientificamente a pesquisa experimental (prática) em artes. O cubismo teórico entre a Teoria dos Cineastas, as metodologias de estudo das teorias (Andrew e Stam) e o passo a passo da análise fílmica oferecem opções de abordagem do filme como um sistema de pensamento, explicitam a indissociabilidade entre forma e conteúdo e o fazer como pensamento, promovem investigações teórico-metodológicas que propõem mudança de paradigma na teorização e na análise fílmica, bem como no entendimento do fazer como engendra-

mento de formas significativas para além do dito explicitamente. Dessa forma, essa concepção tem um impacto direto no ensino, na prática experimental e na pesquisa do audiovisual, na graduação tanto quanto na pós-graduação.

pós:

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. **Revista Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005. <<https://doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200018>>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- ANDREYEV, Leonid. First letter on theatre (extracts). In: TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (ed.). **The film factory: Russian and Soviet cinema in documents – 1896-1939**. Translated by Richard Taylor. London: Routledge, 1994. p. 27-31.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appezeller. Campinas, SP: Papirus, 2004. (Coleção Campo Imagético).
- AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6684>>. Acesso em: 3 jul. 2021.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora UNICAMP; São Paulo, SP: Edusp, 2013.
- CABRERA, Julio. **Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015. *E-book*.
- CABRERA, Julio. **Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas**. Barcelona: Gedisa, 2002.
- CANUDO, Ricciotto. Manifiesto de las Siete Artes. In: RAMIÓ, Joaquim Romaguera i; THEVENET, Homero Alsina (Ed.). *Textos y manifiestos del cine; estética. escuelas. movimientos. disciplinas. innovaciones*. 3. ed. Madrid: Catedra, 1998. (Signo e Imagem). p. 15-18.
- CARREIRO, Rodrigo. Apontamentos sobre a análise fílmica. In: _____. **A linguagem do cinema: uma introdução**. Recife: Editora UFPE, 2021. *E-book*. p. 217-235.
- CHATEAU, Dominique. **Estética del cine**. Buenos Aires: La Marca Editora, 2010.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1979a.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1979b.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EDISON, Thomas Alva. Preface. In: DICKSON, W.K.L.; DICKSON, Antonia. **History of the Kinetograph and kinetophonograph**. New York: MOMA, 2000. p. 3. (Facsimile Edition).
- GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008. (Mi.Mé.Sis, Artes e Espetáculo, 2).

GATTI, F. L. O. A formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 140-155, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15603>> Acesso em: 12 ago. 2021.

GORKI, Maxim. The Lumière Cinematograph (extracts). *In*: TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (ed.). **The film factory**: Russian and Soviet cinema in documents – 1896-1939. Translated by Richard Taylor. London: Routledge, 1994. p. 25-26.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista científica FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1408/762>> Acesso em: 12 ago. 2021.

MARIE, Michel. Prefácio. *In*: GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008. (Mi.Mé.Sis, Artes e Espetáculo, 2).

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Tradução de V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MOTA, Marcus. Luigi Pareyson e a análise da experiência estética: do pensar o pensamento para o pensar o fazer. *In*: **ENCONTRO NACIONAL da ANPAP**, 13., Brasília, 2004. Disponível em: <https://www.academia.edu/15609374/Luigi_Pareyson_e_a_an%C3%A1lise_da_experi%C3%A2ncia_est%C3%A9tica_do_pensar_o> Acesso em: 07 jul. 2021.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim; Edição 152, 1982.

RAMOS, Fernão Pessoa. Apresentação à edição brasileira. *In*: JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 9-13.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. *In*: _____. (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012. p. 21-36.

SAVERNINI, Erika. **Cinema utópico**: a construção de um novo homem e um novo mundo. 2011. 283 f. Tese (Doutorado em Artes e Cinema) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia**: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003. (Coleção Campo Imagético).

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura, 5).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

NOTAS

1 “Yesterday I was in the kingdom of the shadows. / If only you knew how strange it is to be there. There are no sounds, no colours. There, everything – the earth, the trees, the people, the water, the air – is tinted in a grey monotone: in a grey sky there are grey rays of sunlight; in grey faces, grey eyes, and the leaves of the trees are grey like ashes. This is not life but the shadow of life and not movement but the soundless shadow of movement.”

2 “Now imagine cinema – not the cinema we have now with its deathly black photographed figures twitching flatly on a flat white wall but the cinema that is to come... soon. The might of technology will have eliminated the flickering by increasing the sensitivity of the film-stock, given objects their natural shade and restored authentic perspective. What will this cinema be like? It will be a mirror that will show reflections, but not of you. What will this be – technology? No, because what is reflected is not technology: a mirror is a second reflected life. Will it be dead? No, because what is reflected in the mirror is neither dead nor alive: it is a second life, an enigmatic existence, like that of a spectre or a hallucination.”

3 Anatol Rosenfeld (1972) defende que o cinema seria épico-dramático, por haver uma instância narradora (como o texto para a literatura), mas associada a uma encenação (personagens em ação encarnados por atores/atrizes). Ricciotto Canudo (1998), por sua vez, apregoava que o cinema era a síntese das artes “puras” anteriores.

4 I believe that in coming years by my own work and that of Dickson, Muybridge, Marié (sic) and other who will doubtlessly enter the field that grand opera can be given at the Metropolitan Opera House at New York without any material change from the original, and with artists and musicians long since dead.”

5 Cabe aqui explicar que os autores denominam cineasta todo e toda aquele/a pessoa que exerce função chave no processo criativo da produção fílmica e que tenham uma filmografia consistente. Podem estar na direção geral, na escritura do roteiro, na montagem, na direção de fotografia etc.

6 Jacques Aumont defende que não é possível imagens teorizarem ou formarem uma teoria principalmente pela limitação quanto à abstração, seria possível, no máximo, pensar no filme como um ato teórico limitado. Só se poderia falar de uma teoria ou teorização inscrita no filme a partir de um alargamento da definição de teoria.

7 Tomemos um exemplo elementar: a palavra *árvore* evoca um número enorme de espécimes, inclusive isolado de qualquer tempo-espço ou características sensíveis; no entanto, nunca será possível uma imagem de uma árvore, pois sempre será uma espécie específica (uma jabuticabeira, por exemplo), com outros elementos visuais, como seu tamanho, lugar onde está, se é dia ou noite, se tem frutos ou não etc.

8 A imagem cinematográfica objetivamente construída – fotográfica, devemos ressaltar. Pesquisadores e pesquisadoras do cinema de animação acusam as teorias do cinema de uma limitação tal que não abriga outros tipos de imagem. Michaud (2014) propõe que as teorias do cinema devem ser expandidas, pois tratam uma forma específica como sendo o cinema propriamente, quando a forma canônica, a do cinema fotográfico integrado a um dispositivo preparado para o espetáculo, é apenas uma forma possível. Percebemos que a proposta de Michaud, sem o apontar diretamente, escancara o caráter aplicado da maioria das teorias, pois são baseados em formas existentes e predominantes. Para o autor, elementos como pluralidade e movimento são os fundamentos do cinematográfico e podem assumir diversas formas (não apenas fílmicas, inclusive, pois a ideia de filme como uma narrativa mais ou menos clássica faz parte da forma canônica, mas não é a única; Experiências de cinema experimental ao longo da história do cinema e contemporaneamente propõem modificações não apenas na narrativa e na linguagem, mas em aspectos outros do dispositivo, como a própria arquitetura, modos de produção [incluindo ações interativas, por exemplo] etc.).

9 Gatti dá exemplos inclusive de artistas que adotaram formas distintas para a defesa de trabalhos acadêmicos, que seriam mais adequados à investigação em artes.