

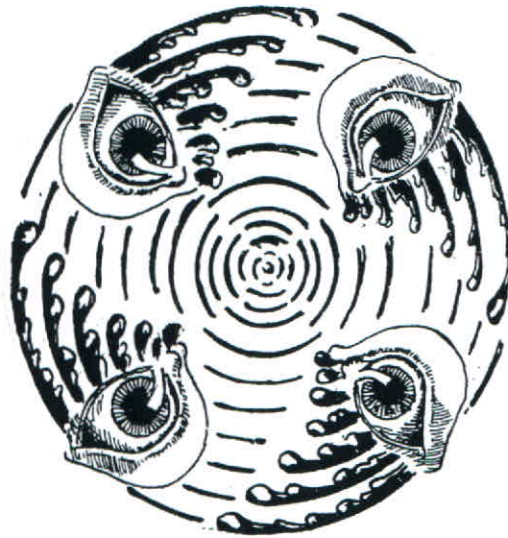


Universidade Nova de Lisboa

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Ciências da Comunicação

Mestrado em Ciências da Comunicação



## **CINEMA TOTAL**

- a experiência cinematográfica e os efeitos espectatoriais a partir da Filmologia

José Filipe Moreira da Costa

Orientador: Prof. Dr. João Mário Grilo

Lisboa, Outubro 2000

791.43

54886



FIG. 5. — Tentative de reproduction de l'hallucination présentée dans les mêmes conditions que pour la fig. 1 par une névropathe qui voyait « tourner des yeux pleurant des larmes de sang ».

Ilustração da capa: representação gráfica de uma alucinação por um nevrótico, num artigo publicado na Revue Internationale de Filmologie. “O sujeito vê, por exemplo, “olhos”, “crâneos”, “homens vestidos com impermeáveis”. Estes objectos são múltiplos, mas semelhantes, distribuindo-se em espiral ou em longa procissão; as imagens substituem-se continuamente no campo visual, dando a impressão de uma “cena cinematográfica”, “como se tudo se passasse num écran”, afirma um dos pacientes.”

**Analogia entre esquemas da percepção nevrótica e da percepção cinematográfica: é a percepção/experiência cinematográfica a internalização/normalização moderna de uma experiência nevrótica?**

## Agradecimentos

Agradeço a João Mário Grilo que orientou este trabalho, que desde as suas lições na minha licenciatura foi abrindo sucessivamente novas perspectivas sobre a imagem em movimento e contagiado-me com o gosto em criá-las e recriá-las. Estou grato à Fundação para a Ciência e Tecnologia pelas condições que tornaram possível esta investigação e a todos com quem troquei ideias e, especialmente, a Tiago Baptista pelas indicações bibliográficas e empenho na revisão final, a Dinis Lopes, a Rita Forjaz pela sua revelação do *Invisible Cinema* e aos funcionários do Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa.

**Introdução**

6

**PARTE I****O espaço da questão: a especificidade do cinema como arte da mente**

11

**1. Padrões de interrogação, figuras, metáforas**

12

1.2. Ponto prévio: a massa polimórfica do cinema na confluência de Deleuze, Eisenstein e Kracauer

16

**2. Uma linguagem aquém-além do *Logos***

23

**3. Máquina da percepção, máquina do pensamento**

32

**4. A rosticização das coisas: o grande plano**

42

**5. O sujeito cinematográfico**

45

**6. Arte do corpo, arte da mente: conclusões**

48

## **PARTE II**

### **Uma resposta total à questão do cinema total: o projecto da Filmologia**

52

#### **1. A ciência do cinema: inauguração e institucionalização**

53

#### **2. Projecto e fundamentos: a sua projecção imaginária**

62

##### 2.1 O cinema como modo de ser

62

##### 2.2 O cinema como tecnologia dos afectos

65

#### **3. O cinema: crise e salvação**

69

#### **4. A Filmologia como laboratório**

74

##### 4.1 Um laboratório de transformação do humano: na direcção do progresso

76

##### 4.2 Um laboratório para o conhecimento do humano

79

#### **5. A imagem: o exterior do interior**

84

##### 5.1 A imagem-ilusão

85

##### 5.2 A imagem-enformação

86

#### **6. Para um conhecimento do choque / para uma terapia do choque**

92

##### 6.1 Choque perceptivo

94

##### 6.2 Choque fisiológico

99

#### **7. Os efeitos filmicos e a fragmentação, participação e identificação do sujeito cinematográfico**

104

<b>8. A mecânica do desejo</b>	<b>111</b>
<b>9. Conclusões : para uma política da imagem</b>	<b>114</b>

### **PARTE III**

#### **Os novos espaços da questão: a imagem em movimento como entidade política**

121

**1. Ponto de situação: os legados da filmologia** 122

**2. O Lugar do espectador** 126

**3. Dos efeitos espectatoriais:**  
**plasticidade da imagem e plasticidade cerebral** 140

**4. Para um mapa mental: a abordagem cognitiva** 150

**4.1 O espectador e o prazer:**  
**Entre o prazer da descoberta e o prazer da repetição** 155

**5. Hipóteses para a construção de uma linhagem** 168

**5.1 Uma linhagem entre a ciência e a filosofia** 168

**5.2 A fisicalidade do fenómeno filmico** 172

**6. Uma proposta:**  
**montagem como mapa ou partitura** 175

**7. Uma questão política: a programação do prazer do espectador** 179

**8. Conclusões: o corpo cinematografado** 181

**Bibliografia** 187

## Introdução

O que é isso do poder da imagem em movimento, discurso que na actualidade tem atravessado um certo debate político e uma opinião pública bem pensante sobre o cinema, a televisão e agora o multimédia?<sup>1</sup> A noção do poder da imagem em movimento presta-se a muitos equívocos. Aliás, tem já uma rasteira na sua formulação: está implícito no acto da sua enunciação que a imagem em movimento tem realmente poder de influência sobre o espectador, porventura, ou tanto ou mais poder que uma imagem fixa (fotografia, pintura), ou que uma música, ou que um discurso político ou filosófico. Uma das questões de partida da nossa investigação é então como explicar e recortar historicamente o espaço das teorias e das práticas de atribuição desse poder à imagem em movimento? Sobre que bases se erige a importância dada aos chamados «meios audiovisuais», que tem originado, nos tempos mais recentes, políticas europeias de gestão concertada dessa área como estratégia de ataque ao chamado gigante americano?<sup>2</sup> Porquê esta

---

<sup>1</sup> É também sintomático que essa noção do poder da imagem em movimento esteja, sobretudo em Portugal partir dos anos 70, indissoluvelmente ligada à sua proclamação como veículo fundamental para uma nova educação mais alargada e universal, que a todos chegaria indistintamente da classe e da raça. A nível internacional, são inúmeros os estudos que tratam da eficácia do cinema, da televisão e do multimédia no ensino, como algo que superaria uma eventual complexidade mais associada ao ensino pela cultura livresca. Em Portugal, veja-se como a filosofia de criação da Universidade Aberta radica nestes pressupostos. Esta valorização do ensino pelo cinema está desde logo presente nos estudos da Filmologia, corrente histórica que é objecto do nosso presente estudo.

<sup>2</sup> Mais concretamente, referimo-nos ao programa Média da União Europeia, nas suas várias facetas de apoio à produção, distribuição e difusão do audiovisual europeu e que inclui, cada vez mais, os suportes multimédia.

centralização do discurso político, cultural e mediático sobre o audio-visual<sup>3</sup>, o que equivale a questionar de que modo é que esse discurso se tornou numa espécie de ideologia da contemporaneidade.

O que aqui propomos é tratar essa problemática de um suposto poder da imagem, para já fazendo um recuo histórico e, por outro lado, fazendo apelo a discursos de variada origem, ensaísticos, (Balázs, por exemplo) arreigados na própria prática, visando uma sistemática (Eisenstein é o mais representativo), académicos (a Filmologia, ou a psicologia cognitiva), ou mesmo possuindo uma dimensão poética e programática (Canudo, Epstein, Sheffer) ou ainda filosófica (Deleuze). Interessa-nos quem o disse, a forma como o disseram, e de que forma se pode constituir a partir daí uma linhagem de uma certa ideia do cinema e da imagem em movimento, a que metaforicamente chamamos de *cinema total*. Portanto, a questão do poder acabará muitas vezes por estar no interior de uma problemática muito mais alargada que engloba a especificidade do cinema, a sua historicização, o modo como comunicou com várias áreas disciplinares, a experiência cinematográfica, o espaço do espectador. Pontos de discussão que, por se correlacionarem, demonstram que o mais sensato é determinar o espaço de problematização desse poder, em vez de defini-lo cabalmente.

A nossa temática será trabalhada através de objectos históricos concretos, naquilo que para nós é uma atitude metodológica fundamental: a teoria constroi-se trabalhando com conceitos que se inserem no fluxo histórico, mais do que a partir de uma grelha teórica pré-concebida. A história parece-nos um seguro e bom terreno de interrogação e

---

<sup>3</sup> A separação do audio e do visual por um hífen é propositada, no sentido de sugerir essa sua dimensão física de separação/fusão de sentidos, que não surge noutros médias.

experimentação. E será a muito esquecida Filmologia<sup>4</sup> - uma ciência do cinema que nasceu em Paris, em 1946, e simbolicamente aí se finou nos finais dos anos 50, tentando responder historicamente à ideia do poder da imagem que emerge no pós-guerra - o objecto histórico que constituirá o núcleo fundamental da nossa investigação. Mas, não antes sem perceber que a inquietação de onde emerge a Filmologia nasceu à beira da concepção tecnológica do cinema, logo nos discursos dos primeiros teóricos como Eisenstein, Epstein, etc. É isso que faremos na primeira parte da nossa exposição, tratando na segunda parte a Filmologia. Finalmente, na terceira parte, fecharemos o arco com uma reflexão que inclui algumas teorias contemporâneas correlativas. E, sobretudo, colocaremos novas questões que derivam da toda a nossa inquirição.<sup>5</sup>

Falamos recorrentemente de discursos, e reconhecemos o quanto engachados numa certa dimensão verbal, estes vêm perdendo o seu valor retórico e político em confronto com a solidez tecnológica das imagens. Uma solidez que se pede a quem hoje defende argumentos, e faz investigação ainda para mais sobre cinema. No entanto, suspenderemos intencionalmente do nosso estudo a análise de filmes. Porque acreditamos que, de facto, **milhares de filmes estão nos olhos destes discursos**, muitos deles produzidos no laboratório da experimentação cinematográfica (caso de Eisenstein, de

---

<sup>4</sup> Depois de uma pesquisa exautiva, que passou por contactos com investigadores como Loig Le Bihan, doutorado sob a orientação de Jacques Aumont, com publicações nas revistas *Vertigo*, *Cinergon*, não obtivemos nenhuma notícia de estudos sobre a Filmologia em França, a não ser a obra do americano Edward Lowry, citada na bibliografia. A que corresponderá este esquecimento? A um sentimento de recusa da face positivista da Filologia, como iremos ver?

<sup>5</sup> Às vezes, parece que muito do desassossego de onde derivaram muitas destas questões ainda alimenta o nosso quotidiano e reflexão na contemporaneidade, à medida que a tecnologia dos média e as suas formas de uso se foram complexificando.

Epstein, de Balázs, etc) ou na cinemateca (caso de Deleuze) e da **visão desses filmes fica um eco que reverbera na teorização.**

Desde já, inspirados em Foucault, reivindicamos uma solidariedade entre discursos e práticas, por nós solicitada no sentido de dar a reconfiguração da própria experiência cinematográfica. Por exemplo, parece-nos pertinente colocar em relação o discurso da Filmologia com as práticas da imagem pelo neo-realismo ou a *Nouvelle Vague*. Como a seu tempo constataremos, a Filmologia poderá ser vista como um discurso preventivo em relação aos abusos da manipulação cinematográfica, consignando-se como pilar de uma certa ética da imagem. Ora, isto não nos parece longe de formar terreno para a emergência do neo-realismo ou da *Nouvelle Vague*, que postulam uma nova relação com as imagens, uma experiência do cinema mais auto-reflexiva.

Creemos que este é o caminho mais interessante: o da exploração da história e a leitura cruzada de um conjunto de materiais de campos diferentes, de um modo sintomático, ancorados numa conceptualização, num vaivém permanente. É neste sentido que se poderá afirmar que apesar de Deleuze ser identificado como um filósofo do cinema, a sua teoria releva de uma compreensão e de uma reflexão pragmática sobre o média, ou da linguagem cinematográfica, se quisermos usar um jargão de duvidosa adequação mas de fácil partilha, que a reflexão académica sobre o cinema tem ascetizado e *abstratizado* com inúmeros contributos de disciplinas como a psicanálise, a semiologia e que afastam o objecto de estudos mais parciais e controláveis. Enfim, a atitude reflexiva de Deleuze parece vingar de dentro para fora, a que não é estranho o facto de

ser Eisenstein um dos autores fundamentais para a construção do seu conceito de imagem-movimento<sup>6</sup>, e, por outro lado, basear-se em Peirce.

A motivação para a escolha deste tema de tese nasceu depois de um estudo sobre as políticas para o cinema entre 1974-76<sup>7</sup>, onde nos apercebemos da carga política posta sobre a imagem em movimento para a edificação daquilo que então muitos projectaram como um novo país, mais consciente e mais livre. Perante um cenário de forte analfabetismo, os agentes de produção cinematográfica viram no cinema e na televisão veículos que alcançariam uma maior e mais rápida penetração cultural do que, por exemplo, os livros e a escola. É óbvio que havia experiências históricas (como a soviética) que inspiraram esta ideia e dinamizaram mesmo a criação dos chamados grupos de animação cinematográfica que, com uma distinta mobilidade, chegariam às aldeias (e às mentes) mais recônditas do país.

Interessou-nos que dimensões históricas, teóricas, práticas e mentais que sustentariam esta força que pôs muitos realizadores e técnicos a viajarem pelo país recolhendo imagens e exibindo-as depois a audiências, no intuito de com isso transformarem profundamente os modos de pensar e agir de um país. Não é tempo de discutir os resultados dessa dinâmica, mas de perceber o que é que alimenta ainda hoje essa ideia de poder de imagem em movimento.

---

<sup>6</sup> Deleuze foi um muito atento leitor de Eisenstein o que, em certa medida, lhe conferiu essa pragmaticidade.

<sup>7</sup> A referida investigação deu origem ao texto "A imagem ao poder - as políticas para o cinema entre 1974-76", no âmbito de uma bolsa de estudo de pós-graduação proporcionada pela Fundação Calouste Gulbenkian. O texto, ainda para publicação, encontra-se disponível para consulta na Cinemateca Portuguesa.

Parte I  
**O espaço da  
questão: a  
especificidade do  
cinema como  
entidade complexa  
e polimórfica**

## 1.1 Padrões de interrogação

Quando se começou a teorizar o cinema, nos primeiras décadas deste século, como se reclamou a sua especificidade em relação às outras artes e de que modo é que se disse isso? Num primeiro passo da nossa investigação, interessou-nos precisamente responder a esta questão, em ordem a constituir **padrões de interrogação** sobre o cinema ou paradigmas que servirão, para em trabalho posterior, **confrontá-los com as próprias indagações da Filmologia**. Assim, dedicaremos esta primeira parte à exposição de algumas linhas no pensamento mais fortes de autores como Canudo, Munsterberg, Eisenstein, Epstein, Delluc ou Balázs - alguns dos que ainda são consensualmente sinalizados como os grandes fundadores da primeira teoria de cinema. Veremos como, segundo determinado ponto de vista, essas inquietações se agrupam sob a capa de um mesmo conceito ou de um mesmo fundo mitológico: o de *cinema total*, que serve de título à nossa tese. Do mesmo passo, e isto não nos parece menos importante, mas até implicado, aqui daremos conta de como, logo aí, foi outro o caminho que se abriu para pensar o cinema numa área radicalmente diferente daquela onde se colocaram as outras artes: o espaço já não apenas do *Belo*, da fruição estética, mas de uma relação ao mundo, à realidade e à técnica (ou à reprodução técnica, para usar a noção de Walter Benjamim). Em suma, veremos de que maneira é que o cinematógrafo se enquadrou num imaginário de **fenómeno polimórfico e quinestésico** atingindo todos os «registos da sensibilidade e todos os mecanismos do espírito», tal como diria mais tarde Cohen-Seat nas suas lições de Filmologia (Cohen-Seat 1952-211)?

Para isso vamos constituir um roteiro de problemáticas surgidas do cruzamento de dois pontos de vista: o nosso, ligado ao modo como queremos indagar o nosso objecto e os dos referidos pensadores. Chame-se a atenção para o facto de que havia, nesses

precursores, uma urgência no trabalho teórico de dar forma a algo que não tinha legitimidade estética, nem tão pouco social. Que nem era, como hoje, declarado enquanto instrumento de política cultural fundamental para a definição de uma identidade cultural nacional<sup>8</sup>, segundo um jargão político tornado comum - a não ser no caso muito visível da Revolução de Outubro e construção da União Soviética.

Ao procurar-se respostas para determinados problema, demarca-se também um modelo de interrogação e abordagem - digamos que toda a teoria é prospectiva. Assim, este será um roteiro que recortará e iluminará padrões, figuras ou regularidades discursivas. Muito resumidamente, alguns desses padrões de interrogação passam pelo questionamento do **cinema como forma de linguagem** - isto é, sistema de relações de significação a sistematizar e a performatizar - **instrumento de uma percepção moderna, alargada e desestabilizadora, que tanto solicita a mente como metáfora do funcionamento do fenómeno filmico, constituída seu centro nevrálgico de projecção e ataque; como inclusivamente um ideal de sujeito cinematográfico, fragmentado e derivante**. Por outras palavras, como é que essas teorias engendram a figura de um cinema que se dirige ao corpo e à mente<sup>9</sup>, tão complexa quanto constrangedora, ligada a

---

<sup>8</sup>Seria interessante estudar de que modo e sobre que contingências é que na actualidade, se constituiu um discurso político que defende o cinema como modo de projectar uma cultura no exterior. Esse discurso que é recorrente em Portugal e, porventura, muito próprio de uma certa Europa que tenta reagir à ideia do potentado cultural americano.

<sup>9</sup>Nas últimas décadas, o interesse pela relação entre a mente e o cinema ressurgiu com grande força nos Estados Unidos, tendo Munsterberg como a grande referência pioneira.

A chamada abordagem cognitiva do cinema tem representantes em autores como Noël Carrol, David Bordwell e Joseph Anderson. Esta abordagem vai contra a maré do pós-modernismo, postulando uma cientificidade dos estudos filmicos, baseada numa suposta universalidade das operações mentais.

Joseph Anderson, de quem falaremos mais adiante, prefere por exemplo, discutir o cinema clássico americano em termos de percepção e não em

um imaginário que o concebe como fabulosa máquina perceptiva que, por isso, requer um homem-máquina, afectivo e corporal, construído contra a hegemonia da palavra e, acima de tudo, contra o racionalismo cartesiano?

Estas maneiras de dizer e questionar o cinema entreteceram um mapa de reconhecimento para a época do que é a **experiência e o conhecimento cinematográficos**. Nesse sentido, no passo metodológico seguinte tentaremos compreender como é que no interior desse mapa, que desenha uma nova forma de experimentar o mundo através do cinema, melhor enquadraremos a irrupção do cinema no sistema filmológico dos anos 40, enquanto objecto validado cientificamente - prestando-se a um **esquadrinhamento científico positivista** - construído não num *laboratório cinematográfico* (referimo-nos, sobretudo ao caso de Eisenstein e, em geral, aos cineastas soviéticos que realizavam em *laboratório* verdadeiras experiências sobre as formas filmicas), mas científico, recorrendo a métodos e especialistas de vários campos disciplinares.

---

termos políticos. Ou seja, para este autor a tão criticada acessibilidade de leitura que esse filmes oferecem ao espectador, funda-se no facto de responder a profundas solicitações biológicas, fisiológicas. Esta será uma das questões centrais para a nossa discussão na terceira parte (uma questão fisiológica, mas também uma questão política), até porque um filósofo francês que parece longe desses campos, Deleuze formula uma interessante hipótese de estudar o cinema a partir dos circuitos cerebrais formados pelo contínuo visionamento de terminadas formas filmicas.

Ora, as recentes investigações psicofisiológicas, nomeadamente sobre a inteligência emocional, têm demonstrado uma correlação entre determinadas emoções e seus correspondentes químicos cerebrais. Assim, podia-se seguir o raciocínio de Anderson e dizer que ver sempre os mesmos filmes implica ficar com os mesmos circuitos cerebrais. Em contraposição, o chamado cinema menos *acessível* ao espectador, o cinema *mainstream* pode criar novos circuitos cerebrais. Haverá questão biológica mais política que esta?

A recepção académica do cinema no final dos anos 40, fundamentalmente em França, e depois em Itália, prendeu-se com situações históricas determinadas como o pós-guerra e o valor político e estratégico que o média tinha adquirido enquanto instrumento de propaganda no conflito, que mais tarde melhor exploraremos. Avise-se já, que as diferenças entre os discursos dos precursores, de que trataremos nesta primeira parte, e o discurso filmológico de especialistas da psicologia, sociologia, psicanálise, residem na proveniência e formação dos protagonistas, nas suas intenções e metodologias. Classificadas como teorias clássicas pela mais recente história da teoria do cinema<sup>10</sup>, as primeiras possuem em comum o tom *legitimador* de um discurso fundador e o carácter *prospectivo* e *prescritivo* implicado no desejo de controlar um futuro ainda incerto. São sobretudo teorias ontológicas, preocupadas com a essência do fenómeno, formuladas por quem está interessado primeiro no cinema, na sua divulgação e prática, misturando áreas que são hoje estanques como a crítica, a cinefilia, a produção e a realização, o cineclubismo, o prazer de passatempo e o dever profissional. Assumem, por vezes, o aspecto do manifesto político mais encarniçado, sem a distância exigida por uma sistematização e universalização críticas. Num quadro em que avultam os nomes de Canudo, espécie de homem renascentista que organiza frequentemente ciclos, acumulando as actividades de crítico e agitador cultural - ou os de Epstein, Eisenstein e Balász que realizam filmes e ensinam em escolas de cinema, - só Munsberg, investigador e professor universitário em Harvard, foi a excepção. Isso não exclui, no

---

<sup>10</sup>A propósito da divisão entre teorias clássicas e modernas do cinema, estas últimas marcadas pelas abordagens estruturalistas, semiótica, marxista e lacaniana, cf. o artigo de JARVIE. I. - "Qual é o problema da teoria do cinema?", *Revista de Comunicação e Linguagens*, 23, pp. 9-20 e RODOWICK, D. - *The Crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory*, University of California Press, 1994 e o muito útil livro de Casetti, Francesco - *Teorías del cine*, Madrid, Catedra, 1994

entanto, que muitos dos outros baseassem as suas práticas e teorias num saber de pendor científico e académico. É disso exemplo Eisenstein, que estudou algumas teorias psicológicas ou Epstein que se interessou pela filosofia vitalista de Bergson.

## 1.2 Ponto prévio: a massa polimórfica do cinema, na confluência de Deleuze, Eisenstein e Kracauer

Não avançaremos mais na nossa exposição, sem esclarecermos primeiro sobre que lastro teórico fizemos a nossa análise e, no fim de contas, erigimos grande parte da argumentação destes capítulos iniciais e de toda a nossa tese.

O que esboçamos como nosso olhar para a história e práxis do cinema enquadra-se na atitude de princípio da obra de Gilles Deleuze<sup>11</sup> e Eisenstein sobre as imagens em movimento. O que, por conveniência de trabalho e posicionamento teórico, nos coloca em contraposição à abordagem de inspiração linguística que dominou, durante alguns anos, boa parte dos estudos sobre o cinema. Leiamos André Parente<sup>12</sup>: «Segundo Roger

---

<sup>11</sup> Será muito difícil resumir em poucas palavras os grandes traços do trabalho de Deleuze sobre cinema. No entanto, poder-se-á dizer que uma das suas virtudes foi a de considerar o cinema como fenómeno em si, desenredado da sua mitologização e genealogias tecnológica e estética, de carácter evolucionista e categoricamente arrumado para repensar aquilo que se poderá chamar de *conceitos-cinema* como o movimento, o tempo, a matéria e o próprio pensamento.

Ora, Deleuze posiciona desde logo o nascimento do cinema na consciência, cavando-lhe um novo lugar ontológico: o do fluxo contínuo da consciência, ou o mesmo é dizer, do agenciamento maquínico das imagens-movimento. Só seguindo e empatizando com esta refrescante e radical viragem compreenderemos todo o alcance da sua obra. Deleuze não propõe uma nova historicização "histórica" das imagens, mas uma história natural e uma lógica do cinema, partindo dos fundamentos "naturais" de Henri Bergson (1859-1941), principalmente aqueles propalados em "L' évolution Créatrice" e *Matière et Mémoire*.

Odin, que fez uma classificação histórica e metodológica dos estudos sobre a «linguagem cinematográfica», os modelos gramaticais e linguísticos são os dois principais modos de análise dessa «linguagem». O primeiro, de inspiração «sintática» e «científica», porque tende para uma aplicação metaforizante e normalizante. Dessa perspectiva cabe a Metz o mérito de ter acabado com as tendências normativas, aplicacionistas e metaforizantes dos modelos anteriores e de ter definido como é que o cinema se relaciona com a linguística.» (Parente, 2000:18)

Deleuze estabelece um outro terreno não linguístico e não semiológico para os estudos filmicos, um largo campo onde queremos colocar o presente estudo. É importante que se diga que nas fundações do trabalho de Deleuze (sobretudo no seu primeiro livro sobre cinema *L'image-mouvement*) está um esquema lógico e mental, com muitas semelhanças ao de Eisenstein. Ou seja, muito centrado sobre um vocabulário exclusivamente cinematográfico, explicando o cinema do interior para o exterior de outros campos disciplinares, onde a **grande plataforma rotativa é o conceito de montagem**. O cineasta soviético com a sua teoria de tons e subtons, analisa o cinema como grande massa significativa, onde entram vários materiais, som, cor, volumes e níveis gráfico, rítmico, conceptual, mas todos integrados numa mesma lógica filmica. Uma **lógica das formas filmicas**, que Deleuze constrói a um outro nível, mas que tem em comum a de Eisenstein o facto de ser **aberta e polimórfica**, radicando em **princípios cinemáticos como o plano e a montagem**, vistos na sua **dimensão afectiva**, «**fisiológica**», não reduzidos a um modelo linguístico.

---

<sup>12</sup> André Parente fez o seu doutoramento sobre cinema na Universidade de Paris VIII, sob a orientação de Gilles Deleuze. Resultado disso é a obra *Narrativa e Modernidade*, com prefácio de Raymond Bellour, citada na bibliografia. Dirige actualmente a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ora, os elementos constitutivos da imagem cinematográfica são, segundo Deleuze, «**matéria sinalética que comporta traços de modulação de toda a sorte, sensoriais (visuais e sonoros), quinestésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonais e mesmo verbais (orais e escritos)**. Eisenstein primeiro comparou-os a ideogramas, depois, mais profundamente ao **monólogo interior**. Mas, mesmo com os seus elementos verbais, não é uma língua nem uma linguagem. É uma **massa plástica, matéria a-significante, a-sintáctica, uma matéria não linguisticamente formada, ainda que não seja amorfa e formada semiótica, estética e pragmaticamente**. É uma condição, anterior aquela que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*» (Deleuze 1985:44).

Para Deleuze a imagem não é o mais pequeno enunciado narrativo, como Christian Metz - o autor referência da semiologia aplicada ao cinema - pretendia, pronto em entrar em relação sintagmática com outros enunciados, fechado e pressionado pelos constrangimentos linguísticos unívocos. Isto porque a imagem é uma matéria de partida, aquilo de que a linguagem se apropria para transformá-la em enunciados - por isso, Deleuze diz que é *enunciável*. Quando se assimila a imagem a um enunciado está-se, no fundo, a retirar uma das suas características constitutivas que é o movimento. Por outras palavras, está-se a impor uma grelha que lhe esfria o fluxo, que enregela o objecto.<sup>13</sup> E

---

Um dos resultados da aventura deleuziana é o de que o cinema não poderá ser, doravante, pensado nos termos tecnicistas de grandezas de plano e efeitos visuais exteriores, mas sob a perspectiva mais interior das imagens de sucessões e afecções, ou seja, em reverberação no pensamento.

<sup>13</sup> A grelha, ou noutro sentido, a analogia linguística é a grande armadilha da semiologia: "Porque a imagem-movimento não é analógica no sentido de semelhança: ela não se assemelha a um objecto que representaria. É isto que Bergson demonstra logo no primeiro capítulo de *Matière et mémoire*: se extrairmos o movimento do móvel, não haverá mais distinção entre imagem e objecto, porque a distinção só existe quando se dá a imobilização do objecto." (Deleuze: 1985:41) A imagem-

foi na capacidade do cinema constituir uma imagem-movimento e não uma imagem em movimento, que Deleuze viu a superação do idealismo e do materialismo que separaram sempre a identidade do objecto do seu próprio movimento. Neste sentido, também o uso da semiótica de Peirce por Deleuze se adequou mais ao seu modo de abrir o fenómeno cinematográfico para uma pragmatidade e materialidade originais. É que Peirce concebeu os signos a partir de imagens e suas combinações, de uma maneira mais lógica e dinâmica - como Rodowick o sublinha<sup>14</sup> - do que a linguística de Saussure.

Assim, no campo deleuziano, a imagem é uma entidade a descodificar por um conjunto de relações lógicas de transformação contínua, ora é acção, ora afecção ou movimento, ora se constitui pura situação óptica - por exemplo, em relação a esta última, o espectador assiste à expansão ou *espaçamento* do espaço em Antonioni<sup>15</sup>, assiste à vida dando-se como espectáculo em Fellini e já não é estimulado a seguir o desenvolvimento de uma acção no espaço, no regime da imagem-acção. Combinações e reacções. Em termos simples, para Deleuze a narração é uma consequência e não uma causa da ligação das imagens. É verdade que é um princípio das imagens, que está lá, mas não é um dado, antes decorre da sua articulação. Ora, a tudo isto Deleuze antepõe

---

movimento é o objecto ele mesmo, pois como é fundamento de toda a teorização de Deleuze existe uma identidade absoluta entre matéria, imagem e movimento.

<sup>14</sup> RODOWICK, D. *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, 1997. O livro de Rodowick é um inteligente e precioso sinalizador da obra de Deleuze.

<sup>15</sup> Não se trata de falar apenas e só de incomunicabilidade na obra de Antonioni. A questão põem-se doutra forma, muito antes de uma referência às relações entre personagens, ou entre estas e o espectador. Trata-se, sobretudo, de nela ver espaços desconectados, espeços que constroem o próprio vazio das personagens, que determinam o seu lugar no mundo. Iriamos mais longe, dizendo que as personagens são o negativo do espaço e não o oposto. O espaço não é fundo, é uma entidade óptica filmável e, por isso, viva.

essa massa polimórfica que nos reenvia à noção de monólogo interior de Eisenstein que, como a seu tempo veremos, está ligada a uma espécie de proto-linguagem, língua primitiva ou infantil.<sup>16</sup>

Em suma, o cinema tem para Deleuze uma natureza imagética e não linguística. André Parente segue o seu orientador nessa assunção, mas acaba por incluir o narrativo no imagético, no que é uma inteligente superação dessa dicotomia pouco sensata entre narrativo e não-narrativo. Para Parente o filmico e narrativo são consubstanciais. Importando o conceito de *acontecimento* de Deleuze e apoiando-se na noção de *voz narrativa* de Blanchot, Parente introduz na imagem um princípio de ficção ou um princípio de narrativa, pois tal como a imagem é um *enunciável* também a narrativa é um *enunciável*. Vejamos: «Na nossa opinião, a narrativa<sup>17</sup> não é um enunciado de facto que representa um estado de coisas, mas um enunciável. Ou seja, é, antes de tudo, um movimento de pensamento que precede, ao menos em direito, os enunciados de facto» (Parente, 2000:35). Doravante, quando falarmos de narrativa estaremos a seguir Parente e não o seu sentido mais semiológico, que adquiriu junto dos seus detractores uma carga

---

<sup>16</sup> Os signos cinematográficos estarão porventura perto do modo de significação de um logotipo, a "imagem" de uma instituição ou de um acontecimento. Uma criança que não saiba ler nem escrever depressa "lerá" o nome da empresa ou da instituição, a palavra que ouviu associada a essa imagem gráfica.

<sup>17</sup> É interessante ver com Parente se apropria da noção de narrativa para lhe imprimir esse carácter de movimento. Diz Blanchot: "No «Encontro com o imaginário», Blanchot (1959, p.14) diz que a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atracção a narrativa pode esperar, também ela realizar-se. (...) A narrativa é um movimento em direcção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não ter, antecipadamente e for a desse movimento, qualquer espécie de realidade, e tão imperioso, no entanto, que é somente dele que a narrativa tira seu encanto, de tal modo que ela não pode sequer «começar» antes de o ter atingido." (Parente, 2000: 34-35)

pejorativa. Para estes a narrativa é algo de menos cinematográfico e algo a que resistir, de modo a fazer funcionar apenas o filmico (é neste espaço de manobra que se poderá, em certa medida, entender a *Nouvelle Vague*).

Siegfried Kracauer é outro dos teóricos que na sua obra *Theory of Film; the redemption of physical reality*, publicada em 1960, entende a experiência cinematográfica numa vertente física, psico-fisiológica, colocando-a numa **dimensão pré-racional e pré-linguística**, apelando a uma **teoria das sensações** que dê conta desse fenómeno<sup>18</sup>. Isola materiais filmicos como o actor, música, som, diálogo relativamente à componente narrativa do filme a que normalmente são subjugados, para fazê-los brilhar na sua singularidade e corporalidade. Teriam, por essa sua imediata presentificação, a capacidade de nos colocar no tempo interior das coisas e de fracturar os nossos hábitos estruturadas pelas conveniências e convenções. Ora, o que ressoa nestas ideias de Kracauer é a proclamação e a crença de Epstein de que o cinema reconciliaria o homem com a vida, do mesmo passo que desestruturaria os seus hábitos preceptivos.

Resumindo, os primeiros teóricos do cinema foram, de diferente maneira, sensíveis a uma especificidade cinemática **pré-linguística** e **polimórfica**. Riccioto Canudo relevará o carácter de velocidade do cinema em fazer significar qualquer coisa relativamente à palavra. Munsterberg dirá que o que não pode ser expresso pela palavra pode sê-lo pelo cinema. Por isso, terá compreendido o cinema menos a um nível discursivo e mais mental. Por sua vez, os cineastas soviéticos encontraram-no mais num

---

<sup>18</sup>O sentido visual seria, no entanto, paradigmático. A visualidade do filme contamina os outros sentidos do espectador, tanto que Kracauer expõe relatos de espectadores que recordando um filme mudo na era do sonoro, garantiam que o mesmo tinha som. Eles "viam" os sons no écran. Ora, Eisenstein pretendia precisamente dotar o seu cinema com a mesma qualidade que o *kabuki* tinha de fazer "ouvir movimento" e "ver som". Tudo em direcção a um «êxtase criativo» de «ouvir e sentir» os planos." (Eisenstein, 1990: 29 e 74)

espaço emocional do que racional - o cinema dirige-se primeiro às emoções e só depois ao intelecto.

## 2. Uma linguagem aquém-além do *Logos*

A demonstração do cinema como nova linguagem visual, abstracta, complexa, pré-lógica e mental, em contraposição à palavra racional, é uma das formas centrais de legitimação do média como nova arte. Para estes autores, conceber o cinema como arte equivalia a libertá-lo da sua fotografabilidade mecânica e mera reprodução de peças teatrais, para provar a sua natureza construtiva e abstracta, tornando possível o isolamento de elementos significativos.

Muito imediatamente estes primeiros teóricos estabelecem uma analogia entre o cinema e a língua<sup>19</sup>, mesmo que refiram as suas importantes diferenças e afirmem a supremacia da nova forma de expressão sobre a palavra, porventura no intuito de lhe atribuir estatuto no interior de uma cultura literária, compensando assim o seu desprestígio entre os intelectuais<sup>20</sup>. Essa analogia – de aplicação metaforizante, tal como Odin o explicava – é usada pelo menos em dois níveis distintos: um, o da analogia do cinema com a língua, enquanto naquele se podem detectar unidades equivalentes a palavras e frases, (Canudo usa a expressão muito curiosa de cinema como «pronunção óptica» -Canudo, 1995:199) e, outro, o da analogia do cinema com a linguagem, ou, a qualidade do cinema se poder constituir como linguagem, no sentido de um conjunto de

---

<sup>19</sup>A analogia da língua aplicada à arte era recorrente, derivando sobretudo de Kant. Sobre isso cf. o artigo de José Gil na *Revista de Comunicação e Linguagens*: "A língua é o modelo de classificação das belas-artes por duas razões essenciais: a. porque contém em si o princípio de unidade dos diferentes modos de expressão dos conceitos e das sensações; b. porque é a melhor forma de exprimir e comunicar conceitos e sensações." (Gil, 1992:61)

<sup>20</sup>Por exemplo, o professor Munsterberg receava ser visto a entrar numa sala de cinema (Andrew, 1989:24).

elementos que tal como na língua, se relacionam entre si e são susceptíveis de uma **sistematização e performatização**.

Para Ricciotto Canudo<sup>21</sup> havia uma razão prática para alcandorar o cinema ao lugar de novo sistema estético e nova linguagem. A compreensão desta linguagem particular implicaria certamente a deposição dos dramas e folhetins importados directamente do teatro para o écran, em favor de ideias e de uma escrita concebidas exclusivamente para o cinema, ainda que isso pudesse incluir adaptações teatrais ou literárias. Apela, por isso, em acalorados manifestos à mobilização dos homens de letras e artistas para invenção de formas filmicas. Só assim a nova arte poderia ter o epíteto de «sétima arte», tal como Canudo pela primeira vez a baptizou. Canudo alia visionariamente uma perspectiva poliédrica do cinema como «festa» (Canudo, 1995: 35), à ideia de expressão culminante da cultura vanguardista: ainda que sujeito aos cânones da produção industrializada, o cinema é ao mesmo tempo religião futura, síntese das artes do espaço - arquitectura, escultura e pintura - e das artes do tempo - música, dança, poesia; é conjugação de arte e ciência, real e ideal, máquina que exprimirá o homem e lhe alargará os horizontes, ponto culminante da modernidade científica e vanguarda artística. O artista-pensador reserva-lhe assim o espaço da **arte total**.

Embora refira a sua definição de cinema à ideia de uma linguagem verbal - o cinema é «pronúnciação óptica» (Canudo 1995:125), «cada gesto será uma palavra, a cadeia de gestos um discurso» (Canudo 1995:43), Canudo acaba por dá-la como provisória: a palavra constitutiva de uma cultura meramente literária será algo que a

---

<sup>21</sup> Ricciotto Canudo (1877-1923), identificado como fundador da teoria do cinema e nomeadamente de uma ideia de linguagem cinematográfica, nasceu em Itália e passou grande parte da vida em Paris, como poeta, romancista, filósofo, crítico de arte, crítico literário e musicólogo, organizando tertúlias sobre a sétima arte e projecções cinematográficas.

evolução do média dispensará. É na articulação e variação de planos pelo cinema que vê a possibilidade de criação de unidades significativas que dispensarão o uso de intertítulos- «pouco a pouco o cinema atingirá a sua finalidade. Através do estudo dos valores da iluminação, das proporções dos objectos diferenciadas pelos planos, apropriar-se-á daqueles atributos da linguagem que encadeiam os pensamentos pela intensidade variada e modulações da voz» (Canudo 1995:42) Com efeito, o cinema é «uma renovação da escrita» (Canudo, 1995:125) e a escrita não é senão estilização, esquematização por imagens, fixação do efémero. Encontramos o mesmo tipo de ponderação em Eisenstein que explica a imagem cinematográfica no âmbito da cultura das línguas ideográficas, enquanto equivalente ao hieróglifo, a imagem de um conceito, aquilo que apelida de ideograma.

Num admirável ensaio de 1922, *Du langage cinématographique* (Canudo 1995:124) Canudo esboça a ideia de montagem quando afirma as potenciais relações de valor de significação na conjugação das diferentes grandezas de plano e ritmo da sua associação. As possibilidades representativas desta linguagem **primordial, universal,**<sup>22</sup> **sintética, simultânea,** permitirão renovar a «própria figuração da vida» (Canudo 1995:126)

Por outro lado, esta linguagem terá um carácter abstracto - «o filme é uma abstracção» (Canudo 1995: 65) - **complexo, caleidoscópico e serial,** pela capacidade de representar séries sucessivas de quadros em movimento. A música é, aliás, eleita por Canudo como matriz da linguagem cinematográfica, pela sua abstracção, desenvolvendo-se num tempo determinado, mas espacialmente variável à semelhança do cinema. Por

---

<sup>22</sup>Tal como a escola soviética Canudo tem a perspectiva optimista do cinema como salto qualitativo da expressão humana pela imagem, construindo uma possível plataforma de entendimento no mundo - uma linguagem universal.

essa mesma qualidade, o cinema terá o condão de provocar emoções que se atinham apenas ao domínio da música e do som.

Essa sua natureza em contraponto ao *continuum* espacial e temporal do teatro, valida a formação de uma estética como um «sistema» de regras que esclareçam o funcionamento do cinema (Canudo, 1995:59). É de salientar o desejo de Canudo em operar um deslocamento em relação ao uso instrumental do cinema, ao concebê-lo como *escrita* de luz, produzindo uma retenção no tempo, uma estilização. Contudo, essa é uma *escrita* de natureza não verbal, desligada do *Logos* ordenador da filosofia e da cultura ocidentais, pois é regressiva, infantil, ligada ao sonho e à festa.<sup>23</sup>

Sublinhe-se que apesar das analogias com a linguagem, Canudo, e, aliás os autores a seguir analisados, entendem o cinema enquanto entidade que superará essa comparação rígida e redutora que o fixa a um determinado tempo muito romântico e pouco moderna.

Com Serguei Eisenstein (1898-1948) o específico cinematográfico - o **cinemático** - adquire uma subtileza e complexidades dada por uma elaboração conceptual mais funda do que a que vimos noutros pensadores. O específico cinematográfico é a capacidade de gerar e gerir sentidos através de combinatórias que libertam conceitos que não estão directamente no material filmado, que não dependem da **fotografabilidade do cinema**, **mas transcendem-na. A montagem é o princípio cinemático nuclear, no entanto, não é exclusivo do cinema.** As outras artes também operam com elementos materialistas-

---

<sup>23</sup> A figura de um princípio cinemático prenunciada na teorização de Canudo, amplia-se na noção de fotogenia de Louis Delluc (1890-1924). Trata-se da capacidade da câmara cinematográfica de representar a realidade, sem copiá-la nem impôr-lhe uma fabricação artificiosa. A fotogenia joga com as relações significativas do espaço e do tempo, orquestrando os seus elementos de modo a fazer encarnar um sentimento ou pensamento.

factuais retirados à natureza - a palavra e o som para a literatura, os tons para a pintura - mas são muito menos duros, transformando-se por combinação, numa unidade orgânica e em novos significados. No cinema esse processo tem de ser intensificado, pois o fragmento materialista é «mais resistente que o granito» (Eisenstein 1990:16).

Nesse sentido, Eisenstein desvela um princípio cinematográfico que atravessa sincrónica e diacronicamente todas as artes e, manifestamente, a cultura imagística japonesa (Eisenstein 1990: 35) e que o cinema patenteia na sua forma de funcionamento. Por outras palavras, e isto é fundamental, **o cinema é o próprio princípio cinematográfico universal, que atravessa a natureza e a cultura, finalmente tornado visível**. E essa é a sua linguagem. Universal, porque porventura é a arte na sua acção descarnada, na sua laboração tornada perceptível: a de dissociar e associar, a de conflitar continuamente. Sintética, porque diz o todo pela parte e na parte resolve o todo.

O pólo central dinamizador dessa linguagem é o conflito. Eisenstein produz um balanço entre o material arrancado à realidade e a construção artística, tendo em conta o grau de conflitualidade de cada elemento. A referencialidade do fragmento da realidade é neutralizado para, desse passo, se descobrir o seu potencial filmico, ou seja, o que nele pode colidir com outro fragmento, libertando-se desse choque não uma acção, mas um conceito ou ideia. Ora, Eisenstein preconiza o estabelecimento de uma sintaxe, que inventariará todos esses conflitos e seu grau performativo, **uma espécie de cálculo da capacidade visual de cada combinatória**. Porque, em última instância, a matéria constitui-se sempre nesse carácter combinatório - todas as coisas possuem uma génese dialéctica.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> É aqui evidente como Eisenstein cruza o materialismo dialéctico histórico com a fundação de uma teoria especificamente cinematográfica. Poder-se-á dizer que para Eisenstein o cinema participaria da própria natureza do mundo material e conflitual, no que era um gesto de rebaixamento do mundo e das artes relativamente à sua espiritualização

A linguagem é metonímica. Eisenstein esforça-se por demonstrá-lo no ensaio *Dickens, Griffith e nós* para precisamente fundamentar o conceito de um discurso cinematográfico. Na base da palavra está a metáfora, a apresentação de uma imagem pela coisa. Na origem, todo o idioma é imagístico e o filme será um novo idioma funcionando apenas pela imagem. Essa sua potencialidade será actualizada sempre que o cineasta souber passar de uma ordem de representação das coisas, linear e narrativa para uma ordem visual e conceptual. É, aliás, a ausência de consciência da existência desses dois níveis distintos que Eisenstein critica em Dovjenko e Griffith. Por exemplo, Dovjenko em *a Terra* intercala planos de um funeral e com planos de uma mulher nua. Operação estéril, se a intenção era denotar um contraste panteístico entre morte e vida, justamente porque não abstraiu com um grande plano (a linguagem do plano) o corpo do meio natural que a rodeava. Por outras palavras, não isolou e construiu filmicamente essa ideia. Eisenstein diz o mesmo da indiferença com que é construído e relacionado o plano do berço no filme *Intolerância*, que não chega a, digamos assim, *metaforizar* tal como Griffith desejaria.

Essa ordem visual tem uma dimensão emocional - daí, que se possa falar da performatividade das combinações sintácticas, de uma retórica (Grilo, 1997:276). O discurso cinematográfico não é escrito, nem falado, é um *discurso interior*, conceito corolário de toda a demanda de Eisenstein. Tal remete-nos para **uma gestação de associações que estão no interior do plano e da mente do espectador, enfim, para um trabalho mental, entre a materialidade das imagens e os seus sentidos, onde a mente é chamada a preencher os espaços em branco, deixados à interpelação do espectador.**

---

anterior. A câmara terá essa capacidade de desvelar a materialidade do mundo que funciona por opostos, trazendo a percepção para um nível que rasava as coisas e os seres.

A originalidade de Eisenstein é a de ter inventariado as formas do cinema, de o ter dotado de um corpo de conceitos - **imagicidade, cinematismo, plano, colisão cinemática** - que permitem ao mesmo tempo uma prática da imagem, ou seja, o desenho e manipulação de combinações significantes num determinado filme, e uma teoria da imagem, no sentido de uma reflexão sobre o cinema a partir de uma sua organização interna. Essencialmente a montagem, tal como a teorizou e praticou, é um dos mais visíveis ascendentes da teoria contemporânea do cinema: **a maneira como Eisenstein torna a passagem do nível da representação das coisas para o de conceptualização cinemática na placa giratória de toda a sua teoria, cava o espaço, onde Deleuze identificou a passagem de uma imagem em movimento para a imagem-movimento.**

Bela Balázs<sup>25</sup> retoma implicitamente a amplitude da noção de *discurso interior* de Eisenstein na sua concepção de montagem, como motor que desencadeia um conjunto de imagens de associações mentais que não estão representadas na película. A montagem tanto faz compreender aquilo que não se vê directamente no écran como pode recriar e projectar sobre este o processo interno de associação de ideias, guiando o espectador nas suas operações de memória e consciência, muito à semelhança do psicanalista que estimula o paciente a descobrir ligações de ideias aparentemente desconexas (Balázs, 1978: 91).

Na esteira da escola soviética, Balázs nomeia a montagem como fundadora de uma linguagem cinematográfica, a par da inclusão expressiva da distância variável entre espectador e objecto cinematográfico, a grandeza, o enquadramento e a composição variáveis dos planos. Uma questão que não tem o mesmo tratamento isolado em

---

<sup>25</sup>Húngaro de nascimento, Bela Balázs, adere na juventude ao partido comunista húngaro. Entre 1919 e 1926 de exílio em Viena, desenvolve as suas ideias sobre comunismo e cinema, publicando em 1924 o seu livro *Der Sichtbare Mensch (O Homem visível)*. Toma conhecimento muito próximo do cinema na U.R.S.S., onde ensina de 1931 a 1945.

Eisenstein, o enquadramento, constrói, por um lado, a relação entre o espectador e a imagem e, por outro, a relação entre o realizador e o objecto captado. Esta formulação de que a escolha do enquadramento é um investimento de sentido e é manifestação objectiva do posicionamento do sujeito cinematográfico, representa para este autor, um salto qualitativo relativamente à indiferença com que era posicionada a câmara na filmagem do espectáculo de teatro, apenas obedecendo ao requisito técnico de melhor reproduzir o ponto de vista de uma plateia. A imagem pode constituir-se como imagem ou símbolo e, mesmo quando se procura a sua neutralidade é impossível fugir à formação de um sentido - «dar significado é uma função inerente à consciência humana.» (Balázs 1978:88)

Balázs situa assim as condições de subjectividade da nova arte no ponto em que a tecnologia é dobrada para daí surgir uma significação. No seu universo, o cinema possui um funcionamento autónomo e vias de exploração propriamente cinemáticas: o enquadramento, o plano e a montagem - atente-se, sobretudo, na interessante definição espacial, tridimensional da montagem como «arquitectura dinâmica do material»- Balázs 1978:39.

O que releva da leitura sintomática destes autores é a crença e a proclamação de uma singular linguagem cinematográfica, que foge ao domínio do *Logos* estruturador da vida intelectual ocidental, localizando-se ao invés numa sua **antecâmara**, onde as relações são velozes, engrenada como está a máquina na velocidade do *modus vivendi* moderno. Balázs referia, a esse propósito, a maior lentidão e fragilidade das palavras na expressão mais imediata e visual do cinematógrafo. Nessa **antecâmara**, onde os corpos perderam o seu peso (Munsterberg) e as coisas são mais fluídas, distendidas ou compactadas no espaço e tempo, assumindo um perfil subversivo, a-religioso, pagão - Epstein deu, muito a propósito disso, o título *Cinéma du Diable* a um dos seus livros publicado em 1947) - é mais propício pensar o pensamento. Nós

acrescentaríamos, **pensar e sentir sem a motivação de uma acção, que agarraria o corpo à automaticidade física e funcional do quotidiano do trabalho ou do lazer.** Trata-se agora de pensar melhor o pensamento, precisamente porque as dimensões dos sentidos e da razão, separados por uma questão de operatividade científica e filosófica, se misturam na criação e recepção da imagem cinematográfica. Porque o que estaria separado pelo discurso enquanto algo de distinto e autónomo, como a técnica e as paixões, se encontraram de um modo mais visível do que nunca.

### 3. Máquina da percepção, máquina do pensamento

O cinema é uma forma moderna de pensar o mundo. Este modo radical de atribuir ao cinema uma identidade próxima da filosofia foi posta recentemente por Deleuze. É possível pensarmos-nos a nós e aos limites do pensamento, através do modo como o cinema foi trabalhando o plano, os movimentos de câmara, a montagem, os sons, e também a história, a narrativa. Colocando as coisas doutro modo, podemos delinear no cinema determinadas categorias puras, como a **acção, o tempo, o espaço, a afecção**, nas quais se joga a representação de nós e do nosso mundo e então falar de uma imagem do pensamento – e, na acepção deleuziana, a imagem já é pensamento assim como o pensamento é matéria - e do cinema como máquina do pensamento.

O axioma deleuziano não é radicalmente novo, mas inovador e muito produtivo na forma como é encadeado na história do pensamento ou, com a acção do pensamento, o *ir pensando*. Os primeiros que debateram a essência do cinema, com destaque para Epstein, tinham o pensamento cinematográfico como aparelho clarividente, que quebraria a opacidade do mundo. A tal é inerente uma consciência que encontra analogias na teoria macluhaniana de internalização das condições de existência e funcionamento do novo média nos sentidos. A maneira como vêem a irrupção do cinema no mundo não parece longe da problematização de McLuhan de que «medium is message/ message is message»<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> McLuhan coloca no mesmo espaço de problematização a técnica, a cultura e a comunicação. Retira à técnica o seu sentido de "instrumentum" e demonstra-a como constitutiva da própria experiência e sujeito modernos.

Neste primeiro pensamento sobre o cinema também ecoa a grande acuidade com que Heidegger reflecte sobre a técnica: "A técnica não é a mesma coisa que a essência da técnica" (Heidegger, 1986:9). Poder-se-á dizer, *grosso modo*, que na construção teórica heideggeriana, a técnica surge

De Canudo, que afirmava que o cinema seria uma representação plástica do pensamento, a Epstein que o classificava de nova filosofia, **o que se abre é um espaço que apresenta o cinema como um novo modo de armar a realidade e de uma nascente relação com o mundo.** Afigura-se, por isso, essencial que vejamos como tal pressuposição é defendida por Deleuze para perceber a pertinência desse lastro epistemológico lançado na primeira teoria do cinema.

O que capacita o cinema a pensar o pensamento é essa sua característica irreduzível de movimento, seu ser próprio, que o transforma em imagem-movimento e já não imagem em movimento, **proporcionando-lhe a capacidade de percorrer simultânea e complexamente todas as cambiantes da experiência com uma mobilidade polimórfica.** E, para perceber visualmente esta ideia, pode-se até estabelecer para essa poliformidade cinemática uma comparação com a figura da aranha ou do camaleão, que nos ajuda a entender a sua capacidade tentacular de distensão e mimetização, um outro modo de apreender o espaço e o tempo, um olhar absorvente que se ramifica pelos mundos.

Não podemos perceber todo o alcance da atitude deleuziana sem dizer que a imagem cinematográfica perde com Deleuze o estatuto de tradução. Não é uma imagem que tem por detrás de si um objecto. A imagem-movimento é o próprio objecto porque só

---

do lado interior do homem, pois apresenta-se-lhe como única possibilidade de ser, como desvelamento do Ser. Pelo agir técnico a verdade é provocada, acontece o Ser, o sentido é produzido, pelo que a essência da técnica não é mais do que a de armar a realidade como matéria-prima à disposição do homem. O modo como este age sobre o real é em si mesmo uma forma de desvelamento.

O Humanismo concebe uma essência humana a que a técnica se vai adequar ou não. Para Heidegger o homem não possui um estatuto diferente dos instrumentos que o rodeiam. A técnica não é neste sentido um mero meio para efectivar determinados fins, não é um acto puramente humano. Porque o homem já está no meio das coisas, dos instrumentos, antes de pensá-los.

a imobilização estabelece uma distinção entre a imagem e o objecto e uma relação de semelhança entre eles. Então a imagem-movimento já dá em si as coisas.<sup>27</sup>

Porque possui a imagem-movimento este estatuto? Para responder à questão recuemos à argumentação de Deleuze apoiada em Bergson: o movimento possui três níveis, as partes, a relação entre estas e o todo mutável<sup>28</sup>. Ora, este todo é aberto e relacional. O todo cinematográfico tal como Eisenstein o evidenciou é também aberto e relacional pelo que o modelo cinematográfico tem as características abertas e relacionais exigidas a um modelo da percepção consciente. Essa natureza do cinema, já de si movimento, exponenciada pela montagem, pelos movimentos de câmara, é *dividual*, de natureza móvel e variável<sup>29</sup>.

Em contraste com a ciência antiga e moderna, ou as ideologias que sempre procuraram um Todo,<sup>30</sup> um centro de onde deduzir as partes, a imagem cinematográfica

---

<sup>27</sup>Não podemos prosseguir mais sem compreender também o carácter específico da imagem em Bergson, desenvolvido em "Matière et Mémoire". No bergsonismo, a imagem não é uma tradução ou projecção da matéria. Ou, na paráfrase de Deleuze, "esse ser próprio da imagem é a matéria: não qualquer coisa que estaria escondida atrás da imagem, mas ao invés a identidade absoluta da imagem e do movimento." (Deleuze 1983:86-87 ). Por outras palavras, a imagem é já matéria em movimento. A imagem e a matéria têm a mesma identidade, têm de ser entendidas nesse seu espaço indissociável. Assim todas as coisas, isto é, todas as imagens se confundem com as suas acções e reacções. O universo material é o agenciamento maquínico das imagens-movimento.

<sup>28</sup>Detenhamo-nos mais amiudadamente na descrição destes três níveis: no primeiro encontram-se os conjuntos ou sistemas fechados, definindo-se através de objectos discerníveis ou partes distintas; no segundo, o movimento de translação que se estabelece entre esses objectos, modificando as suas posições respectivas e finalmente, no último, estaremos perante a duração ou todo, realidade espiritual em constante mutação.

<sup>29</sup>A definição deleuziana de plano como corte móvel de uma duração (*durée*), reportando o movimento a um todo que muda, dá bem o alcance dessa ser próprio do cinema.

não possui centros, não se cumpre num todo que seja dado, mas institui-se num todo aberto, ou seja, sempre enquistado na duração - o tempo é, neste sentido, o todo das relações entre as partes. A imagem torna então visíveis as relações de tempo que a percepção natural não capta, pois cria signos para elas.

Está visto que o cinema produz relações de pensamento - nós pensamos «através» de signos e imagens. Porque se consolida então como moderno? Porque configura um modelo fluido que suprime a ancoragem do sujeito no mundo, indo ao encontro de um estado de coisas acentrado. Poder-se-á referir o cinema como máquina da percepção e o sujeito modernob como um *autómato espiritual*. É possível contrapor que esse princípio cinematográfico sempre foi buscado nas outras artes. Contudo, justamente no cinema ele é automático. «É apenas quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se cumpre: produzir um choque sobre o pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar directamente o sistema nervoso e cerebral.» (Deleuze 1985:203)

Essa ideia de **automatismo cinematográfico** transformador das relações humanas surge esboçado logo em Canudo. O novo dispositivo tem o poder de atingir os nossos sentidos pelo movimento: «é implacável como uma música» (Canudo 1995:51) Isso é um sinal de triunfo de um pensamento mecânico, que no écran faz a vida ganhar velocidade e, por efeito de ricochete - evidência moderna em Canudo - muda a própria percepção e modo de pensar as coisas. A sétima arte tem a mobilidade de passar do muito comovente para o muito cómico - e o efeito cómico reside justamente no agravamento da velocidade

---

<sup>30</sup>Veremos como a ideia de Kracauer sobre a irrupção do cinema na história moderna pode ser incluída neste ponto de vista. A ideologia deixou cair um véu sobre as coisas e sobre a nossa relação ao mundo e é o cinema, na sua indeterminabilidade e indecibilidade que resgata as coisas de uma existência pálida, adormecida, desvendando a sua corporalidade.

- subvertendo hierarquias, dando «a extraordinária impressão de misturas de mundos separados, os mais inflexivelmente separados na vida quotidiana.» (Canudo 1995:38)

Canudo di-lo claramente que a acção, modo do ser do mundo moderno por contraste com o modo contemplativo da vida oriental, é elevada ao paroxismo no cinema, aceleradora da percepção, em que refluí a velocidade do modo de ser moderno (Canudo 1995:26). Este sentido de imanência do mundo e do cinema faz ressoar a tese deleuziana do cinema como máquina do pensamento, que não reflecte uma época como é corrente dizer-se na literatura histórica a propósito da importância de determinado filme, **mas é uma época a reflectir-se sobre si própria. A imagem-movimento já é o próprio rasto deixado, impresso pelo movimento do pensamento.**

A intuição de que o cinema constitui um modo do homem moderno se auto-percepcionar e auto-representar, atravessa toda a reflexão de Canudo, como se a ciência tivesse inventado um espelho gigantesco para o homem de si ter consciência. Esse espelho tem uma organicidade específica, passível de ser localizada na genealogia de um princípio cinematográfico, que Eisenstein desfiou e a que Canudo aludiu como «triunfo do olho fotográfico de Cézanne», (Canudo 1995:29). Tal fotografabilidade exterioriza o interior, predispondo o cinematógrafo para o conhecimento dos seres, das suas acções e reacções, do seu psiquismo, termo usado por Canudo próximo do conceito de uma espécie de *psiquismo filmico* de Balázs - **o que era invisível é encarnado, num movimento do concreto para o abstracto.**

Até no alcance da metáfora do cinema como *festa infantil* (nisso há qualquer réstea do caos florido dos românticos) se deduz a capacidade da percepção cinematográfica reportar-se ao tal estado de coisas por estruturar pelo *Logos*, dirigindo-se ao núcleo do movimento vital e complexo dos seres e coisas. Canudo, proclama como Epstein o fará mais tarde, talvez procurando uma caução científica, que o filme ao

«serviço do pensamento» corporaliza a teoria da relatividade de Einstein. (Canudo 1995:167)

Com efeito, Jean Epstein (1897-1953)<sup>31</sup> amplia essa linha do pensamento de Canudo. O título de um dos seus livros *A inteligência de uma máquina* - é exemplar do modo como examina a experiência cinematográfica: o cinema é um instrumento de uma nova apreensão do real, «em que a forma é função de um movimento variavelmente variado» (Epstein 1946:137) triturador das categorias formadas pela dedução e pelo método cartesiano. **É mesmo anti-cartesiano, e desse modo intuitivo, presentindo a vida que atravessa todas as continuidades e discontinuidades dos objectos dados na percepção natural.** Epstein distingue-se de todos os outros pensadores pelo acento tónico posto sobre a ampliação da percepção pelo cinema, que dá uma quarta dimensão do universo .

«Nada antes do cinema nos permitiu modificar experimentalmente a coordenada temporal dos fenómenos, de nos revelar o universo de outras e prodigiosas figuras» (Epstein 134). Desenha-se em Epstein uma figura recorrente nos primeiros discursos - a de que o cinema é um **laboratório de experimentação dos nossos limites da experiência**, fazendo-a avançar por mundos invisíveis e inaudíveis. É-o, sobretudo, pela maneira como funciona o tempo cinematográfico, por meio da câmara lenta ou da câmara acelerada, na medida em que multiplica as percepções sobre a heterogeneidade da vida. E

---

<sup>31</sup>Os seus escritos tem uma forte vertente mística e mesmo cabalística, principalmente os últimos. Filosoficamente, pode-se filiar Epstein no pensamento bergsoniano, integrado à época na dissensão entre os que, de um lado, viam no cinema a decomposição do movimento por cortes imóveis, pelo que o movimento só pode ser reconstruído retrospectivamente, como era convicção do próprio Bergson e, do outro, aqueles para quem o cinema produziria cortes móveis no movimento, sendo, por isso, um dado imediato da consciência, como Epstein acreditava. Deleuze retomará mais tarde esta contenda, perfilando-se na última posição.

desse passo, em inquietação permanente, põe a nu o caos que a ciência tentou dissimular, estilhaçando as coordenadas temporais e espaciais cartesianas. Em seu lugar, emerge um universo diverso e assimétrico, em que o efeito não tem causa nem a causa produz efeito e o efeito é causa e vice-versa. E aqui revela-se aquilo que Freud tinha demonstrado sobre a consciência: **que a razão tem limites**. O cinema, nas intenções de Epstein, é historicamente mais uma contribuição para tirar o tapete de um mundo sólido e estável, artificialmente construído pelas conveniências e convenções.

À semelhança de Epstein, tal como já dissémos, Eisenstein não apenas exprime um elogio à nova máquina da percepção, mas descreve as práticas laboratoriais que permitem pensar subversivamente o mundo. Explica como através dos seus materiais, do plano, dos seus fragmentos interiores e da montagem se forma um raciocínio cinematográfico sobre as coisas e se dá essa ampliação da percepção. Entre outras fontes de inspiração, Hegel e Marx, conduzem-no à formulação dialéctica do pensamento cinematográfico. Afinal, **«o realismo absoluto não é de modo algum a forma correcta de percepção. É simplesmente a função de uma determinada forma de estrutura social»** (Eisenstein 1990:39).

O que se jogará então no cinema é a possibilidade de fazer gerar uma outra visão das coisas e de introduzir o espectador numa nova história e consciência. A montagem não é apenas comunicação de conceitos e ideias, permite que se chegue à interioridade do tempo, ele próprio de carácter dialéctico. Ou ampliando o nosso raciocínio, o cinema é um instrumento da dialéctica para dilucidar o princípio dialéctico que já está nas coisas.

Existe no processo cinematográfico um elemento identificável que opera o salto de uma consciência alicerçada na percepção natural ou no «realismo», para uma consciência mais elevada: o choque, ou na terminologia deleuziana, o patético, que é a

nova qualidade surgida na passagem de um termo ao outro, entendendo-se termo como fragmento compositor da imagem.

Ora, «o cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia - a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe.» (Eisenstein 1990:84) A teoria e prática do cinema de Eisenstein assentam na ideia de conhecimento da fisiologia do espectador para unir o corpo e intelecto, através da mente, onde estarão localizadas todas as suas operações de comando.

O cinema decompõe para recompor, para dissolver fronteiras e estabelecer sínteses que não são produzidas no *continuum* quotidiano. Sínteses entre o humano e inumano, entre o individual e o colectivo<sup>32</sup>, entre a matéria e a imagem. As sínteses

---

<sup>32</sup>Foi na sua experiência de engenheiro, participando no trabalho de construção de pontes que Eisenstein observou a fusão do individual e colectivo no plano de imanência da técnica: "O senso da medida de tempo e de espaço, os movimentos cambiantes de fluxos separados de gente; a natureza e as pessoas unidas pela cadeia da técnica, num movimento de ligação que se amplia com rapidez cada vez maior. Com toda a certeza é isso que está na base da fusão de diversos objectos do meio ambiente com as pessoas, do ser com o comportamento, do movimento com o tempo - seja no filme como um todo e na combinação de seus fragmentos, as peças de montagem, e também naquela engenharia toda especial de espaço-tempo, que eleva a mais complexa encenação de uma multidão ou a gesticulação de uma personagem diante das lentes; entrelaçando as acções das colectividades, entrelaçando o acto individual com acção geral (tantos segundos para abaixar-se, tantos para apanhar algo, tantos passos a dar, tanto tempo para ficar de pé), entrelaçando a acção com o tempo calculado, a qualidade do comportamento com o espaço apreendido, o gesto com a palavra, a música com a cena, a tese com a imagem sensual, a conclusão ideológica com a excitação emocional!" (Eisenstein 1987: 102)

fabricam-se no movimento que vai da condensação à fragmentação e vice-versa, numa nova lógica anterior<sup>33</sup> à lógica cartesiana, mais móvel e variável.

Neste movimento, o cinema é um dispositivo técnico que imanentiza imagem, mundo e espectador. As multidões do filme *Outubro*, de Eisenstein estão fundidas numa imagem, sem individuação. Não existe um objecto distinguível, como uma câmara, que as regista em película e depois as dá a ver ao conjunto de espectadores a doutrinar, como uma imagem que traduz uma realidade em relação à qual há que manter uma distância reflexiva. Os pressupostos deste cinema são outros. A expectativa é de que a máquina, toda a máquina do cinema funda as massas que participam da Revolução de Outubro com as massas espectadoras, para assim prosseguir a revolução. Ou de que todos sejam integrados no interior de um mesmo organismo dialéctico. O mundo à imagem da máquina cinematográfica eisensteiniana passa a construir-se segundo um **projecto total**, «sináptico» e envolvente.

Eisenstein recusa o realismo em nome da reconstrução da realidade - uma realidade mais real - porque o cinema tem essa qualidade sinestésica de nos fazer

---

<sup>33</sup>Note-se como Eisenstein reflectiu sobre esta lógica e o seu "método": "É como o processo inverso daquilo que ocorre no desenvolvimento do pensamento, de sua forma primitiva para sua forma consciente, a forma de pensar no nível de «nosso círculo». Com efeito, se abriremos qualquer livro sobre a história da evolução do pensamento, encontramos nele uma definição muito precisa desse fenómeno. Assim, o desenvolvimento da consciência caminha passo a passo em direcção à *condensação*. Portanto, o «método» de meu cinema intelectual consiste em retroceder, partindo de uma forma mais desenvolvida de expressão da consciência voltando para uma forma anterior dessa mesma consciência; do discurso de nossa lógica, geralmente aceite, para uma estrutura de discurso com outro tipo de lógica. (...)

E então nasceu em mim uma suposição - uma apreensão: e se essa translação retroactiva do nível actual de nossa consciência para formas de consciência e pensamento de um tipo anterior não for apenas o segredo de meu cinema intelectual, mas da arte em geral?" (Eisenstein 1987:285)

retroceder a uma espécie de «hall» de entrada naquela. Como veremos adiante, nas concepções de plano de Eisenstein está patente a vontade de que o trabalho cinematográfico toque não apenas a razão, mas o corpo do espectador, com uma instantaneidade desarmante: «Sua constante curiosidade em relação aos processos mentais das culturas primitivas e das crianças relaciona-se com a sua crença de que, evitando as cadeias da lógica verbal às quais estamos subjugados, aquelas estão naturalmente ligadas a um mundo mais *real*, no qual a mente naturalmente padroniza os estímulos exteriores. Quando todos os membros de uma aldeia ajudam o nascimento de uma criança abrindo as suas portas, de seu ponto de vista eles aproximam-se mais entre si e desse processo *natural* do que nós, com nossa cultura iluminada, podemos jamais esperar, excepto, talvez, através do poder da arte e especialmente do cinema.» (Andrew 1989:82)

Munsterberg dirá que o mundo perdeu o seu peso, agora que está liberto pelo pensamento cinematográfico das categorias que nos atêm à experiência real, como as do espaço, tempo e causalidade. Entramos num estado de fluidez, de associação livre das imagens que é, em alguns aspectos, semelhante ao do bom selvagem de Rousseau.

## 4. A rosticização das coisas: o grande plano

Todo o cinema é um grande plano. Poderemos levar esta metáfora muito longe. Retenhamo-nos apenas nesse ponto: o grande plano como grande *corte* do corpo humano. O grande plano é também a metonímia de uma grande aspiração: a de que o cinema pudesse chegar onde nenhum outro meio de expressão chegou, ao microcosmos, as micro-relações, revelando o mapa interior. Apesar de desmesurada, esta ideia dá conta do quanto o grande plano foi a grandeza técnica e unidade significativa, mais explorada nos discursos da primeira teoria do cinema. Epstein viu no grande plano o animador das coisas ocultas, Balázs considerou-o **o operador fundamental da visibilidade do homem oculto pelo véu da cultura verbal ocidental**. Porque o grande plano, quebrando os nossos esquemas preceptivos e fragmentando a realidade com a força de um novo pensamento complexo, opera mais ostensivamente do que outra grandeza de plano, uma **desterritorialização** do objecto e do sujeito, desligando-os das suas coordenadas espacio-temporais (se quisermos, enquanto subversão das categorias kantianas de espaço, tempo e causalidade como Munsterberg o referiu). É, por assim dizer, o grito de guerra contra a unidade construída sobre um ponto de perspectiva, a reivindicação de que câmara pode escolher e montar esse real.

O grande plano é essencialmente *afecção* na dizer de Deleuze -“o grande plano faz do rosto a pura matéria do afecto» (Deleuze 1985a:134) - paradigma dessa virtualidade do cinema em atingir primeiro as emoções e só depois o intelecto, como os teóricos soviéticos o proclamaram, que não estará longe da ambição de representar no écran a pura qualidade ou potencialidade das coisas, sem o impacto transformador de uma reflexão mediadora. A importante filosofia inerente ao grande plano é a

possibilidade de dar o espaço não nas suas relações métricas, mas na sua potencialidade para produzir determinadas significações e afecções.

Epstein viu no grande plano não apenas a mente dirigindo a atenção para determinado objecto ou ser, seguindo a analogia de Munsterberg, mas uma personificação da matéria, investindo-a de uma «autonomia animal»<sup>34</sup> (Epstein, 1946:13) e, nesse sentido, o grande plano é a alma do cinema: «o grande plano do revolver não é um revolver, é a personagem revólver, ou seja, o desejo ou remorso do crime, da falha do suicídio.»<sup>35</sup>

É essa natureza personalística do grande plano de Epstein que depois é importada por Deleuze: a de tornar qualquer objecto um rosto que nos interpela, que nos olha, no sentido em que o rosto é sempre uma unidade reflectora que eleva a si todas as partes. O todo passa pelas partes e as partes elevam o todo. Assim Deleuze argumenta que para Eisenstein o grande plano seria Potência pura, precisamente porque eleva a potência da imagem, produz uma nova qualidade, através do salto patético.

Foi, contudo, Balázs lhe dedicou muito da sua reflexão e fez do grande plano o símbolo, por excelência, da revelação das coisas pelo cinema. Tenhamos em conta que o seu exame releva de uma análise do filme mudo, onde a palavra falada era substituída pela mimica do rosto, do corpo e mesmo dos objectos enformados pelo grande plano que fazia «falar» as coisas. Não obstante, estas suas observações tem ainda pertinência se partirmos da ideia de um grau zero do cinema, o cinema cinemático.

**O grande plano não apenas atribuiu um rosto ao homem - não só no sentido literal da sua fisicalidade, mas no de uma fisionomia interior «gelada» pela descoberta da imprensa que «tornou ilegíveis os rostos humanos» (Balázs 1978: 32) -**

---

<sup>35</sup>Epstein, cit. em *Cinémaction*, 60, 1991, pp. 20

como fez os objectos saírem da uma obscuridade de sentido, projectando sobre eles as «nossas sensações inconscientes.» (Balázs 1978:47) Por outro lado, também foi capaz de separar as coisas da existência humana, mostrando-as na sua naturalidade e crueza, pelo que se pode falar de uma «poesia das coisas» (Balázs 1978:49).

A virtualidade do grande plano é, como já dissemos, a de isolar os rostos e objectos, indicando-nos a sua expressão interna, desligada que está das coordenadas espaciais, apesar do nos ser dada por signos espaciais, apesar de nos poder transmitir uma ideia de espaço (no rosto da rapariga que vê o mar, podemos perscrutar a infinidade do que vê através do êxtase interior nela reflectido). Isto conduz Balázs a formular um mundo da microfisionomia de onde se pode deduzir uma microdramaturgia, ou seja, um sistema de relações de leitura dos rostos, na qual todos deverão ser educados. A questão de uma educação de uma cultura visual já nos remete para o conceito de sujeito cinematográfico.

## 5. O sujeito cinematográfico

A questão de um determinado sujeito cinematográfico convocado por estas teorias tem sido indirectamente tratada, mas não queremos de melhor aclará-la. Aquela confere um fechamento a esta nossa incursão e dá a medida do quanto a globalidade da experiência humana, corpo e mente, sujeito e objecto (Deleuze acolhe na actualidade esse modo de questionar o sujeito a partir da conjunção do sujeito/espectador e do objecto/imagem<sup>36</sup>) estavam inclusos no mesmo empreendimento destes autores. Balázs via o fenómeno cinematográfico como construtor de uma nova forma de experienciar o mundo e anunciava o nascimento de uma cultura visual. O seu fundamento, de índole marxista, é o de que a produção do objecto artístico não cria apenas um objecto para um sujeito, mas também um sujeito para o objecto. Que sujeito é então este?

É justamente um sujeito educado para os sinais expressivos do corpo, já imerso numa cultura visual historicamente restaurada. O espírito visível das catedrais da Idade Média, fornecendo uma linguagem visual que ensinava universalmente o lugar dos fieis na terra, com a propagação da imprensa, foi substituído por um espírito conceptual, que fazia ainda perder mais a «voz» ancestral do homem.

O cinematógrafo gerou, de novo, essa **cultura visual**, o que não exclui a existência necessária da cultura racional da palavra. Existem é vivências interiores que melhor se revelam nos corpos cinematográficos, visto encontrarem-se numa dimensão

---

<sup>36</sup>Com a concepção deleuziana que declara a imagem como matéria, é a própria posição do sujeito que se modifica: não sou já um sujeito cartesiano, apenas rector a imagens exteriores. Eu próprio sou uma imagem. Como então falar de um Aparecer (o emprego da maiúscula justifica-se por traduzir graficamente a qualidade transcendental, idealista a que o conhecimento cartesiano estava referido) se nem mesmo há olho? O olho já está nas coisas.

que as palavras não alcançam. O cinema resgatou o que estava oculto e dividido pela língua e desenvolveu um novo modo de compreensão. De facto, a mente **adaptou-se às articulações metafóricas e simbólicas do cinema**, de tal modo que um espectador educado na nova cultura, não verá um filme como a rapariga da Sibéria, que não sabia ainda decifrar a ligação de um grande plano a um outro plano e dizia que no cinema se «partiam as pessoas em pedaços, a cabeça, os pés e as mãos estavam fora de lugar». O cinema não separa a humanidade, antes une-a num espaço de compreensão mútua. Configura-se como «um dos mais úteis instrumentos de preparação do humanismo mundial.» (Balázs 1978:36)

Da projecção deste futuro sujeito já Canudo esboça uma figura - um sujeito não adstrito à concepção de espaço habitual e à catalogação de raça. Num dos seus ensaios, elogia uma espécie de categoria de espectador - o *espectador abstractor*, que responde às exigências de interpretação das associações abstractas e complexas do espectáculo cinematográfico, por outro lado, desprendido de um território de hábitos e tradições, bloqueadoras de uma visão despojada e atenta. Esse *espectador-modelo* integrará uma nova raça sem raça, de que o melhor exemplar é o americano. Canudo elogiava o público americano como mais receptivo e menos preconceituoso do que o europeu que vivia ainda sob o peso de uma cultura secular, porventura, porque conjugava indivíduos de diversos origens, imigrantes desenraizados, a quem o cinema ofereceria valores de integração num prometedor novo mundo.<sup>37</sup>

O sujeito cinematográfico projecta e intui-se no écran como um sujeito fragmentado. Canudo diz que o novo aparelho dá vida a todas as figuras que o habitam,

---

<sup>37</sup> Quantos migrantes não vieram para as cidades modernas com o desejo de tornarem reais as representações projectadas pelo cinema e pela televisão: um novo sujeito não apenas com mais bens materiais, mas pairando acima de muitas convenções a que estaria sujeito no interior rural.

mas é Epstein que, diante da imagem devolvida pelo cinematógrafo, põe a questão mais radical e filosoficamente: **«Quem sou eu? Onde está a minha verdadeira identidade? Este é um rebaixamento singular da evidência da existência, do «eu penso, logo existo», a que se deve juntar: mas, eu não me penso aquilo que eu sou.»** (Epstein 1946:12) **As fracturas do mundo moderno insinuam-se no espelho-écran da nossa existência: o cinema.**

## 6. Arte do corpo, arte da mente

Conexa da ideia do cinema como máquina da percepção - solicitando a existência de um homem-máquina, portanto, adaptável a um novo ritmo e de resposta adequada aos estímulos de um criador<sup>38</sup> - está uma outra metáfora do cinema: a de uma arte que se dirige a todo o corpo, atingindo directamente a mente. **Foi Munsterberg quem mais se aproximou dessa figura, distinguindo a pintura como arte da visão, a música como arte auditiva e o cinema como arte da mente.**

Este mito, a ligação do cinema à imagem da máquina, por um lado, e à imagem da mente, encontramos-la em Canudo que reivindica preferencialmente para a nova arte o papel de representação do inconsciente. Aliás, só o dispositivo dotado das qualidades de simultaneidade, variabilidade, e, abstracção, com o seu fluido jogo de luzes, dar conta das tonalidades do inconsciente.( Canudo 1995:107)

Por seu lado, o que a Eisenstein interessava potenciar numa imagem eram «vibrações psico-fisiológicas de cada fragmento» para com eles fazer uma «**provocação total ao cérebro**». O conflito radicava no uso planeado dessas vibrações, actuando assim como carburante das operações mentais. Eisenstein explica o processo cinematográfico engendrado na actividade da mente humana. Assim é com o conflito: **a memória tem em si impressa uma imagem que depois entra em colisão com a imagem que surge seguidamente no écran, daí resultando uma explosão. De onde se deduz um princípio: a tensão é tanto maior quanto é o grau de incongruência entre os elementos dados.**

---

<sup>38</sup>A ideia da arte como máquina, noção antiga discutida pelos retóricos clássicos, irrompe com grande alento no construtivismo soviético, no qual se entronca a educação artística de Eisenstein.

A lógica dessas operações são a de um discurso interior, formulado como já vimos por Eisenstein. A propósito desse conceito, Dudley Andrew estabelece um paralelo muito interessante entre os estudos de Piaget e as teorias de Eisenstein (Andrew 1989: 64-65)<sup>39</sup>. Foi, no entanto, Munsterberg<sup>40</sup> quem muito precocemente se concentrou no análise da relação entre os processo cinemático e os processos mentais, tendo publicado em 1916 o admirável estudo *The Photoplay: a psychological study*.<sup>41</sup>

Munsterberg argumenta que a experiência cinematográfica ultrapassa e subverte as categorias fenoménicas kantianas de espaço, tempo e causalidade que organizam a experiência real. O cinema reelabora-as, no sentido de uma organização autónoma. Nessa sua dimensão, a liberdade cinematográfica é comparável à da mente e é precisamente por aí que se compreende a relação entre esses dois processos. **Assim a tecnologia cinematográfica encorpou os procedimentos mentais, mimetizou-os, ou melhor, internalizou-os.** A nossa atenção corresponde no cinema ao ângulo, composição e profundidade focal que isolam e demarcam a realidade. A um nível mais complexo, a memória e a imaginação têm o seu equivalente na montagem que atribui ao trabalho da câmara uma articulação de sentido. No mais alto nível mental estão as emoções, que têm o seu análogo na história (ou *estória*). Neste sentido, o «filme não é mero registo do movimento, mas registo organizado do modo como a mente cria uma realidade significativa.» (Andrew 1989:28)

---

<sup>39</sup> Para mais desenvolvimentos sobre esta questão consultar ainda BORDWELL, David, *Screen XVI*, 1, 1975

<sup>40</sup>Munsterberg nasceu na Alemanha e foi professor em Harvard. É identificado como um dos fundadores da moderna psicologia. Para ele o cinema tornar-se-ia num domínio privilegiado de trabalho do psicólogo.

O dispositivo isola o espectador num mundo através do enredo e da forma pictórica, mantendo-o numa atenção excitada pela subversão das categorias da realidade, pelo seu efeito sugestivo proporcionado muito manifestamente pelas elipses, enquadramentos e fora-de-campo, que fazem ficar de fora o que é visível mas transferem a sua impressão, o seu poder associativo, para o interior da mente.

Numas das suas principais conclusões, Munsterberg afirma, fazendo-se interlocutor de um humanismo progressista, que o processo cinematográfico representa o triunfo da mente sobre a matéria.<sup>42</sup> A essa posição progressista estará subjacente a ideia de que se as operações mentais são universais logo o filme será uma forma de linguagem universal, que a todos chegará, sem distinção de raças e hierarquias.<sup>43</sup>

Desse optimismo também faz eco Bela Balázs, para quem a câmara exterioriza o interior, numa espécie de grafologia da mente. A compreensão constitui-se através da representação do corpo e do gesto dos outros, entidade de maior inteligibilidade que a palavra. Corpo (matéria) e mente (imagem), duas entidades que o cinema coloca em

---

<sup>42</sup>Reconhecendo Munsterberg como o pioneiro da abordagem das relações entre o cinema e a mente e reputando-o de interesse para a reflexão teórica recente (pressagia inclusive as incursões de Christian Metz e Jean-Louis Braudy), Noël Carroll coloca várias objecções às suas analogias, sobretudo porque se conhece ainda pouco sobre o funcionamento dos processos mentais. CARROLL, Noël, *Theorizing the moving image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp 293-304

<sup>43</sup>Ao esquecimento a que foi votado Munsterberg não será estranha a relação propalada, nomeadamente por Jean-Louis Comolli, nos finais dos anos 60, entre o cinema e a ideologia que afasta uma suposta universalização do modo de produção de sentidos como algo indissolúvel de um sujeito universal. O cinema, segundo estes autores, deve ser entendido sob o ponto de vista dos seus constrangimentos culturais e ideológicos. Mais largamente, para isso também terão contribuído as teorias de cinema de inspiração marxista, althusseriana ou psicanalítica.

inter-comunicação, abolindo a distância entre os dois conceitos tal como construídos por Descartes.

Será partindo dessa base - se filme é um estímulo, então há que estudar as reacções ao filme, há que perceber as reacções do corpo individual, enquanto ser físico e psicossocial, mas também do corpo social, composto por células de contágio de ideias de propaganda - que a Filmologia elege o cinema para seu objecto científico.

Parte II  
**Uma resposta  
total à questão  
do cinema total:  
o projecto da  
Filmologia**

## 1. A ciência do cinema: inauguração e institucionalização

É verdade que muito do pensamento em que acabamos por fazer uma incursão se abalançava no ideal de um cinema vanguardista. No entanto, na sua linha de horizonte estava todo o cinema, todo o público. O nascimento da Filologia de que iremos tratar nesta segunda parte, pode perspectivar-se nessa fenda aberta por estes teóricos sem cátedra. Eles opuseram o pensamento cartesiano linear a um novo pensamento cinematográfico complexo, a precisar de respostas à altura da sua engrenagem. Vimos que eles a construíram enquanto máquina e arte total de poderosa solicitação do espectador, que estilhaça a percepção costumeira dos seres e das coisas.

De facto, nesta primeira parte, **desenhámos uma linhagem e é na sua continuação que vamos situar a Filmologia**. Esses homens da acção e da palavra sobre o cinematógrafo deram a primeira imagem do cinema. A Filmologia veio delucidar o fenómeno cinematográfico, enquadrá-lo, esquadrinhá-lo numa grelha científica, dividi-lo, observá-lo, instrumentalizando-o. Mas, **fá-lo no eco do cinema como arte total e experiência complexa, física e sensorial, no pressuposto de que tem impacto – é uma provocação total ao cérebro humano, diria Eisenstein - e de que surte efeitos sobre o espectador e não é apenas mais um objecto estético, mas um operador da realidade** (Epstein).

Diremos, *grosso modo* que a Filmologia é a tentativa científica, sistemática e institucionalizada – uma resposta total - que tenta determinar que choque psicológico e físico é esse infundido pelo cinema e de que Eisenstein muito intuitivamente falava. A ciência Filmologia, tem uma data de fundação - 1946 - e um local de nascimento - França, Sorbonne, seu centro académico, onde se forma a *Association pour la Recherche*

*Filmologique*<sup>44</sup>. A Associação congregava tanto universitários como personalidades, técnicos, industriais e especialistas de cinema que, reunidos em assembleia constituinte, estabelecem como objectivo «assegurar a criação e funcionamento de um *Centro de pesquisa e documentação científica consagrada à Filmologia* (estudo do filme cinematográfico e dos seus efeitos sobre o indivíduo e os grupos e sua apresentação e comunicação ao público).» (AA VV, 1947: 92)

Além da investigação pura e aplicada, a Associação visava promover a informação da Opinião Pública dos resultados alcançados e, não apenas isso, mas também a formação da sua consciência relativamente aos efeitos do meio cinematográfico, que completava meio século de existência. «À margem dos trabalhos do Centro de Filmologia, a Associação deseja suscitar, por meio de conferências, publicações e manifestações de toda a ordem, uma «tomada de consciência» progressiva do público face aos meios de expressão cinematográfica» (AA VV, 1947:92)

Esta tomada de consciência passaria primeiro pelos próprios investigadores, sob a forma do estudo do cinema, não de «*forma directa*» das suas técnicas de produção, mas «considerado nos seus resultados», (AA VV, 1947: 92) ou seus efeitos. A Filmologia demarcava-se assim do ensino técnico do cinema ou da discussão estética das suas técnicas, em função de sistemas absolutos do que deveria ser uma sétima arte, muita referenciada a noções tão cientificamente fugidias como o gosto ou a moral, de que a reflexão corrente então se ocuparia. **O salto epistemológico faz-se em direcção à**

---

<sup>44</sup>A Associação tinha como presidente Mario Roques, professor do Collège de France e como vice-presidentes Henri Wallon e Léon Moussinac. Do comité fundador faziam parte personalidades que ajudaram a credibilizar a apresentação da Filmologia como Gaston Bachelard, Raymond Bayer e realizadores como René Clair, Jean Dellannoy e Marc Allegret.

**centralização do cinema sobre os fenómenos psíquicos e sobre a construção da própria realidade.**

«Qual é o carácter desta pesquisa?» - pergunta-se no relatório elaborado pelo comité fundador, integrado por Cohen-Séat, figura cimeira do movimento e seu relator nesta assembleia constituinte - «O seu problema inicial resulta do facto filmico<sup>45</sup> afectar directamente os elementos da vida psíquica. O facto filmico dirige-se de uma forma que lhe é própria, manifestamente enérgica, à sensibilidade e actividade elementares, portanto, à fonte de todo o psiquismo humano. Numa espécie de estado hipnagógico determinado pelo conjunto do sistema cinematográfico, o facto filmico é, com efeito, um agente de toda a sorte de excitações, mesmo de irritações; impõe um conjunto singular de adaptações sensoriais e mentais, algumas inéditas; atinge movimentos e reflexos e, cria tendências; mas, sobretudo, fá-lo com uma diversidade, multiplicação e aceleração que nunca antes o homem foi submetido a tal ginástica mental.» (AA VV, 1947: 92)

O relatório menciona o grande poder de afectação dos factos filmicos para, depois, referir a necessidade de examinar os factos cinematográficos, ou seja, a forma como esses primeiros factos tomam uma forma social e cultural, na determinação de «maneiras universais de sentir, pensar e agir» entre as massas e as várias classes de grupos (AA VV, 1947: 93). Lança-se assim uma via metodológica, e, sobretudo, a atribuição de prioridade na hierarquia dos conhecimentos a obter no futuro. O que importa estudar são esses factos filmicos, ou seja, a base psico-fisiológica dos efeitos

---

<sup>45</sup>O *facto filmico* é definido por Séat como "expressão da vida - vida do mundo ou da mente, da imaginação ou dos seres e das coisas - por um determinado sistema de combinação de imagens" (Cohen-Séat, 1946:57) A sua diferenciação relativamente ao conceito de *facto cinematográfico* - este englobando o aparato institucional cinematográfico - permite o manuseio científico dessa camada mais profunda afectada pelo cinema, que Séat tanto desejava evidenciar.

filmicos para daí deduzir maneiras mais ou menos globais de comportamento social, ligadas ao cinema. Isso tornar-se-á de tal modo central que, já no final da década de 50, a Filmologia seguirá mais a investigação dos factos filmicos, acentuando a sua vertente psico-fisiológica, em detrimento das dimensões sociológica e estética, para as quais também se projectou um lugar importante.

Com efeito, reclamou-se um estudo interdisciplinar e experimental do cinema, a levar a cabo não apenas por psicólogos, mas também por sociólogos, antropólogos e linguistas. Logo à partida, delimitou-se cinco áreas preliminares de estudo: as pesquisas experimentais de laboratório; a evolução da técnica e das práticas cinematográficas; um espaço em que surgiam as disciplinas da estética, psicologia, filosofia e sociologia assim enfileiradas; os estudos comparativos com a linguagem verbal e outras artes; e a investigação normativa aplicada.

A assembleia fundadora traçava assim as linhas do projecto filmológico: interdisciplinaridade com uma forte vertente científica e experimental, institucionalização académica da reflexão sobre o cinema, incremento da cooperação internacional feita a partir de um Centro de Filmologia, que coordenaria toda a actividade da nova ciência. Depois das deliberações, M. Vermorel em representação dos industriais de cinema em França, deixa algumas linhas do seu discurso que nos parecem sugestivas do que estava em causa no lançamento histórico da Filmologia. Primeiro, um episódio em que conta como no filme *La dernière chance*, um espectador não tinha deixado passar despercebida uma inscrição meio apagada na parede -«Vive Mussolini», na qual, segundo Vermorel, a sua empregada doméstica não repararia e pela qual se deixaria influenciar. Vermorel reitera a partir do incidente, a necessidade de conhecer e determinar os efeitos filmicos. Uma visão determinista que o haveria de seduzir, pois logo ali viu uma «ciência de aplicação imediata» no uso de projecções-teste, que diriam do grau e da qualidade da

recepção dos filmes: «Charles Chaplin, como vocês sabem, *ensaia* os seus filmes numa sala popular de preferência, para ver as reacções comuns de um negro, de uma criança, de um intelectual, pois o cinema dirige-se a todos os públicos», explicava Vermorel (AA VV, 1947:98).

Depois deste gesto inaugural, a institucionalização da Filmologia foi fulgurante. Em Julho de 1947 é criada a *Revue Internationale de Filmologie*, onde serão publicados trabalhos de investigadores internacionais renomados: alguns cuja projecção ultrapassou os limites do meio académico, como Roland Barthes ou Edgar Morin, outros ocupando postos destacados no campo universitário, como Henri Wallon, professor do Collège de France, que dirigia um laboratório de psicologia experimental desde 1922 ou Etienne Souriau, responsável pela cadeira de Estética e Ciência da Arte na Sorbonne, desde 1945, co-fundador da *Revue de Esthétique*, ou ainda Léon Moussinac, director da École Nationale des Arts Décoratifs, além de outros professores da Universidade de Paris.

Em Setembro de 1947, decorre o Primeiro Congresso Internacional de Filmologia que consigna Paris e França como pólo dinamizador da Filmologia, atraindo académicos de vários países europeus. A coroar este esforço de lançamento da Filmologia, em Setembro de 1948 é criado o Instituto de Filmologia na Universidade de Paris, dependente da Faculdade de Letras da Sorbonne, marcando assim a institucionalização de um plano de estudos filmicos de dois anos, conducentes a um grau académico na Universidade de Paris. No interior desta rede institucional, forma-se também o *Centre Français de Recherches Filmologiques* e o *Bureau Internationale de Filmologie*. Dá-se assim a tão desejada recepção académica do estudo do cinema, com o apadrinhamento do Estado francês. Tinha assim eco o grito de guerra de Gilbert Cohen-Séat<sup>46</sup> nos seus *Essai*

---

<sup>46</sup>Cohen-Séat foi o grande criador do edifício filmológico. Ao mesmo tempo que projectou imprimir-lhe um carácter interdisciplinar, baseado nos conhecimentos da sociologia, estética, filosofia, biologia,

*sur les principes d'une philosophie du cinéma*, publicado em 1946, que alertava para a necessidade dos académicos estudarem o fenómeno cinematográfico, sob pena do mundo ficar de tal modo enredado na influência do média que não perceberia o alcance e extensão dos seus efeitos. O movimento filmológico surge assim unido à publicação do *Essai*, que teve um bom acolhimento junto do meio universitário - pela nunca tentada teorização sistemática do cinema, de teor filosófico-científico - e à própria figura tutelar de Cohen-Séat que será empossado como administrador do Instituto de Filmologia. A pesquisa filmológica iria radicar-se na universidade e não já na actividade cineclubista ou nas práticas, ao mesmo tempo artísticas e reflexivas, de pensadores anteriores.

A Filmologia gozou assim de uma inauguração auspiciosa, com uma curva ascendente até aos anos 60, traduzida em meios disponibilizados pelo Estado francês, entre os quais vários laboratórios de hospitais e universidades. Diferentes especialistas na vanguarda dos seus campos de investigação, deram o seu contributo à nova ciência que, rapidamente, teve braços em toda a Europa e no mundo.<sup>47</sup> Os dois congressos realizados na Sorbonne<sup>48</sup> marcaram uma ascensão com a marca francesa até 1961, quando a Filmologia passou o seu centro para Milão, em Itália. Aqui, onde decorreu o Primeiro

---

psicologia, reivindicou, de uma forma muito vincada, uma especificidade discursiva do cinema, sem qualquer comparação com as outras artes. Apesar de vir do exterior da academia - não era professor, mas foi jornalista, fundador de de duas companhias de produção de filmes, presidente do comité de Cinema Interministerial em 1936- a sua aceitação pelos professores da Sorbonne foi imediata, explicada porventura pelo carácter filosófico do seu *Essai* e por uma respeitabilidade grangeada também entre os políticos e a indústria do cinema. Veja-se ainda como Edward Lowry traça no seu *The Filmology movement and film study in France*, as relações de pensamento de Séat com o positivismo de Auguste Comte.

<sup>47</sup>Na vizinha Madrid, no Outono de 1948, foi criado o Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

<sup>48</sup>O Segundo Congresso decorreu em Fevereiro de 1955 no Grand Amphithéâtre da Sorbonne, onde se reuniram 350 delegados de 29 países.

Congresso Internacional de Pesquisa de Informação Visual, a *Revue Internationale de Filmologie* adquiriu o nome de *Ikon*, sinal de uma nova tendência de estudo que submergia o cinema em fenómenos de comunicação/informação, como a televisão e o rádio, presságio de que o cinema seria incluído na grande área de estudos universitários de comunicação social.

Na década de 60 a dimensão psico-fisiológica e experimental da Filmologia adquiria o seu máximo, já visível no programa de estudos do Instituto de Filmologia que dividia em quatro áreas. Os Estudos Psicológicos, tendo como director Henri Wallon, incluíam os seminários de Psicologia Fisiológica e Experimental, Psicologia da criança e Psicologia da Educação, Psicologia Médica (em que são professores Georges Heuyer, da Clínica de Neuropsiquiatria Infantil e Serge Lebovici, dos Hospitais de Paris), Psicologia Colectiva e Social (leccionada por, entre outros, Georges Friedmann). Os estudos técnicos estavam a cargo do historiador de cinema Georges Sadoul, Cohen-Séat e Moussinac. A terceira área - Filmologia geral e filosofia - consagrava seminários em morfologia geral, estética geral dos efeitos, antropologia filmica e ética e ideologia (em que leccionava Merleau-Ponty). Finalmente, a quarta divisão correspondia aos Estudos Comparativos (do cinema com a literatura ou artes plásticas).

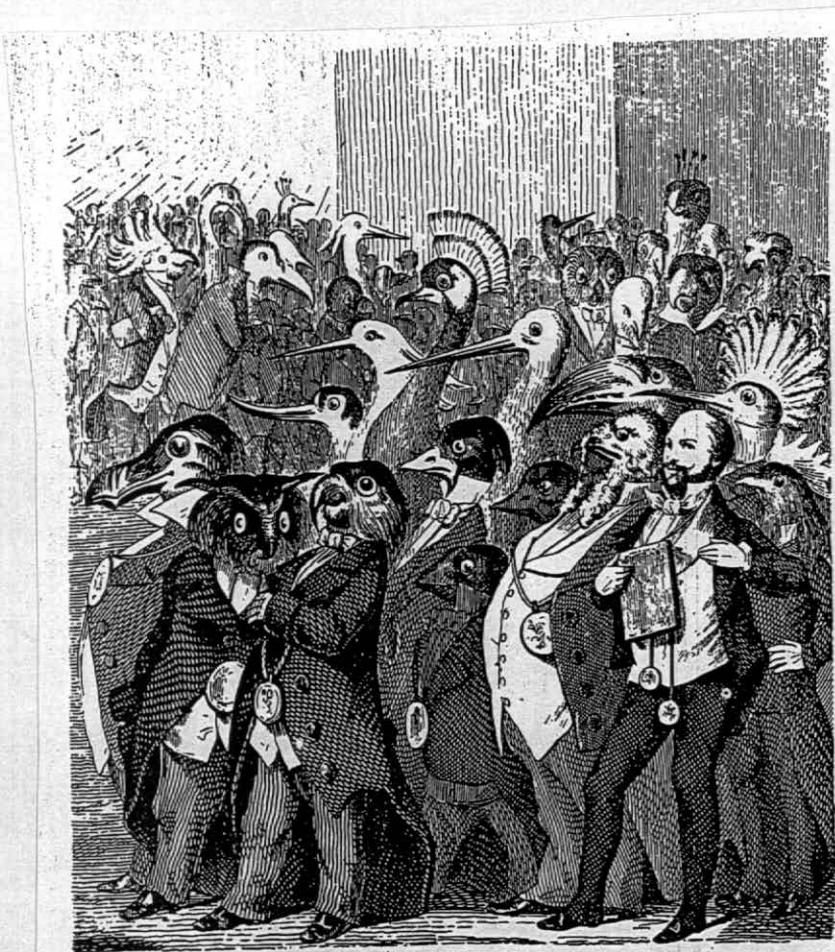
Apesar da preponderância as questões da fisiologia e psicologia no traçado do *curriculum*, é dado algum destaque aquilo que poderia constituir o núcleo mais propriamente filmológico, ou seja, a sistematização das formas únicas do discurso filmico, na sua estrutura e funcionamento internos, nas bases mínimas de constituição do tempo e espaço filmicos, (por exemplo, os conceitos de plano e de continuidade). Estaria no horizonte uma ideia que se esvaneceu no decorrer dos anos: a de relação entre formas filmicas e formas mentais, partindo dos registos, digamos que ideográficos, na mente e

corpo humanos da acção do cinema. Isso é comprovado pela inclusão de um seminário de Estética Geral dos Efeitos, no programa do Instituto de Filmologia.

Na idade da fundação, a Filmologia interrogava-se sobre o que deveria ser, como deveria ser. Os artigos dos primeiros números da *Revue* dão caminhos. Não será uma estética, não é desse modo que se deve compreender o fenómeno cinematográfico, degustando as maravilhas do nova máquina, como o tinham feito, ainda no encanto da descoberta, Canudo, Epstein ou Delluc. Por essa altura, surge uma voz de uma radicalidade que se deve, talvez, ao entusiasmo de uma fundação: «A filosofia do cinema não é uma meta-lógica ou metafísica, mas uma metabiologia», (Anzieu, 1947:19) escreve Didier Anzieu no artigo «Filmologie et Biologie», precisamente porque iria dar conta do lugar do novo dispositivo na história natural dos seres vivos.

Muitos viram nestes pensamentos meras especulações diletantes. Nos *Cahiers du Cinéma*, Florent Kirsch criticava a diplomacia oportunista de Séat que tinha conseguido instalar a Filmologia na universidade, com a ajuda do Estado, «recolhendo entusiasmo de Buenos Aires a Moscovo» (Kirsch, 1951: 33-34), de uma ciência que falava de cinema, sem falar dos filmes. E se de facto, os ensaios iniciais que debatiam o projecto e as metodologias da filmologia continham poucas referências a filmes concretos, já os que versavam experiências feitas sobre a compreensão e a memória dos espectadores tinham-nos como referência. A filmologia não era o estudo do filme em si, mas do seu efeito, completamente dirigida à situação filmica em que o cinema era apenas um dos pólos da relação que incluía o espectador.

Como Casetti demonstrou, a Filmologia fez irromper o lugar do espectador na teoria do cinema (Casetti, 1993:113-121). Mas, fundamentalmente, a nova ciência marcou uma diferença histórica, atribuindo um braço académico à reflexão sobre o cinema. O seu lastro descentralizou-se. Já não é na actividade cineclubista, nem nas



Os doutores emproados da Filmologia. Ilustração que abria o artigo «Introduction à une filmologie de la filmologie» de Florent Kirsch.

práticas artísticas, onde se fundem pensamentos, práticas e lazer, mas a teoria feita a partir das universidades. De um ponto de vista mais alargado, a Filmologia representou a primeira grande preocupação histórica de explicar, na confluência dos saberes científicos institucionalizados, o fenómeno das hoje chamadas «tecnologias de informação». Em toda sua produção encontra-se uma **vontade de compreensão da experiência moderna tocada no seu núcleo pela técnica**. Técnica não apenas concebida como extensão de sentidos, mas, principalmente como **desestruturadora/reestruturadora dos sentidos, das linguagens e dos comportamentos, que recentraria toda a ideia humanista do homem**.

O que nos interessa é perceber o que movia o projecto filmológico, as suas fundações, as condições do seu surgimento, não apenas históricas, mas sobretudo, políticas, em sentido lato. Daí que recenseemos muito do que se disse no dealbar da sua formação, os discursos que, muitas vezes, ficaram pelas intenções, no desejo de apreender o objecto que, no desenvolvimento da Filmologia, acaba por ser redefinido.

## 2. Projecto e fundamentos: a sua projecção imaginária

Em muitos pontos, a Filmologia não deixou de ser um projecto inacabado. O que examinaremos de seguida são aqueles pressupostos que foram lançados no período formativo da Filmologia. São questões que se relacionam com o que deveria ser a Filmologia e os seus métodos, que não poderiam deixar de se imbricar na questão ontológica do que é o cinema. É esse modo de se problematizar e de lançar determinados espaços de problematização que nunca tinham sido recortados pela teoria do cinema, que nos interessa na Filmologia. Enfim, entender que condições presidiram à formação de uma certa ideia e política da imagem, a emergência dos conceitos de efeitos, de espectador, da imagem como matéria a-linguística.

Até ao ponto 5, «A imagem: exterior do interior», trataremos assim de constituir uma espécie de imaginário da nova ciência e do cinema por ela concebida, ou seja, onde a Filmologia se disse e se projectou.

### 2.1 O cinema como modo de ser

Logo no início da formação da Filmologia, o aviso à navegação de Séat: é preciso uma ciência que não radique no erro de alinhar o cinema apenas como mais uma arte, a sétima, e, mais gravemente, uma arte de contemplação. Neste ponto a argumentação de Séat é, em todos os artigos da *Revue Internationale de Filmologie*, a mais política e consciente das condições históricas que a rodearam: «De facto, no princípio fomos atraídos pelo *espectáculo* cinematográfico. Assim, logo o inscrevemos na linha da Arte e

das Belas-Letras, e acomodamo-nos duma vez por todas a esta analogia, quando sob os efeitos dos meios hiperbólicos da expressão do filme, *a realidade filmica* é tratada como um epifenómeno. A gravidade desta inconsequência preocupa a crítica subjectiva ou a técnica cinematográfica? (...) Trata-se de técnicas e procedimentos, cuja função é organizar ideias e sentimentos, e de fazê-los viver pela expressão. Toda a realidade filmica é normalmente elaborada e apresentada em função de uma significação, e, portanto, «quer dizer» qualquer coisa. Por outro lado, é incontestável que dá um *sentimento de compreender*.« (Cohen-Séat, 1948: 239).

No entanto, para Séat esse traço narrativo e discursivo dos procedimentos cinematográficos é *dissimulador*, por esconder questões mais profundas, mentais, sensíveis, uma espécie de subtexto, mas mais profundo ainda que um subtexto; porque este conceito ainda está referido a um texto, a um esquema organizado de signos. O cinema, que parece apelar a uma «simpatia desinteressada», possui um poder que actua *abaixo* das correntes, «que não sabem senão combater-se, *abaixo* das línguas, interpretações e dos grupos humanos.» (Cohen-Séat, 1948: 243) Séat respondia assim às tais vozes de combate que tinham na Filmologia uma ciência de «elucubrações transcendentais», e ao mesmo tempo, demonstrava como a discussão racional e lógica deixava passar o que realmente transtornava a experiência e o mundo. Essas vozes presas pela sugestibilidade do dispositivo, não viam o quanto era urgente perceber como o cinema ia reconstruindo representações do mundo, por todo o mundo, através de uma capacidade de dissociação mental única que se dirige aos «sincretismos primários habituais». (Cohen-Séat, 1948: 243)

Enfim, para Séat antes de ser posto no compartimento das artes, o cinema deve ser concebido como «*práxis*, um *fundamento* prático, quer dizer, suficiente para determinar a vontade» (Cohen-Séat, 1948: 243), M. Caveing acusa igualmente essa herança

heideggeriana<sup>49</sup>, já manifestada por Séat, ao declarar que «considerar essencialmente o cinema como um modo de ser do homem no mundo e do mundo no homem, é sublinhar a sua especificidade, é também resgatá-lo ao empirismo, porque significa dizer que é susceptível de se transformar em saber, logo que se torne plenamente consciente de si; é, então, responder à intenção profunda da Filmologia: o conhecimento de uma realidade específica.» (Caveing, 1947: 73)

Uma realidade que está relacionada com os «comportamentos «cinematográficos» no homem da rua e esta cabotinagem generalizada que coloca o beijo de fabrico hollywoodesco sobre os bancos dos Campos Elíseos e o sorriso da «starlet» sobre os lábios da empregada de balcão.» (Caveing, 1947: 75) Com esta constatação do seu quotidiano, M. Caveing remata a sua teorização e coloca-se na linha de partida da produção da Filmologia: **a de que o cinema não seria mero produto de entretenimento, mas produtor de comportamentos.** Na constituição da Filologia este é assim o grito de alarme, a mais profunda exclamação histórica que surge nos primeiros artigos da *Revue* e que baliza todo o seu gesto fundador. Este é um dos seus pontos de fuga e no qual vale a pena insistir: o cinema deixa de ser apenas olhado como espectáculo, porventura, na óptica dos industriais e dos políticos, como conjunto de práticas de uma vanguarda artística, renovando e rompendo os horizontes da criação, conforme os discursos dos primeiros teóricos, mas passa a ser interpretado como um

---

<sup>49</sup>Nas teorizações de Séat e Caveing ressoa o pensamento de Heidegger, que abriu espaço para aquilo que teria sido obliterado pela concepção cartesiana da técnica enquanto *instrumentum* visando uma finalidade: a tecnicidade como constitutiva da própria experiência humana. Todo o agir é uma produção de sentido, assim como o agir técnico. Enquanto atribuo um uso a uma coisa estou a dar-lhe um valor, um sentido. Portanto, pelo agir técnico a verdade é provocada, o sentido é produzido, pelo que a essência da técnica não é mais do que armar (*Ge-stell*) a realidade.

**agente transformador** que atravessa todas as dimensões da existência e todas as esferas da comunidade.

Ora, é verdade que foi a primeira vez que o cinema foi estudado por várias disciplinas do saber e adquiriu o estatuto nobre de *investigável* pela academia. Mas, **a condição do pensamento, do discurso e da experiência que torna isso possível é essa ligação do cinema à evidência de um impacto sobre a experiência e sobre a sociedade.** Já discutimos como Epstein, Munsterberg ou Eisenstein conceberam o cinema no espaço de uma experiência totalizante, mas na Filmologia existe uma consciência social e cultural do fenómeno e a vontade de **o decompor a partir do exterior para o interior.** Veremos como.

## 2.2 O cinema como tecnologia dos afectos

O cinema é uma *práxis* e, como tal, deve ser concebido enquanto instituidor de relações. Explicar os efeitos filmicos passa assim por conceber o cinema como relação entre filme e espectador, relação circular e complexa. E a partir daí constituir um vocabulário próprio para uso científico: ou seja, encontrar conceitos como *relação filmica, estado filmico, situação filmica, ou identificação filmica.* Releva das primeiras especulações da *Revue*, esta ambição que hoje classificaremos de positivista, de estudar, identificar e classificar toda a experiência cinematográfica, sob a ideia de um perigo iminente. O de que o nosso saber não cobre todo o saber, toda a complexidade do cinema. Ou seja, uma das ideias, diríamos que uma das sensações de perigo que enforma a criação da Filmologia, é a de que o cinema se situa num outro espaço que não o do processo racional, mas, mais recuado e primário, porque não verbal e lógico. E, nesse sentido, também mais universal, podendo-se deduzir impressões universais em diferentes grupos

humanos, cujo dizer-se e cuja identificação, por exemplo, pela Língua, não excluem um mesmo sentir face a determinada sequência filmica.

Uma universalidade aliada a uma mecanização que, quando mal instrumentalizadas, podem pôr em risco a humanidade ou, se quisermos ser rigorosos, a ideia progressista da humanidade implícita na Filmologia. O cinema é tecnologia transformadora da essência humana, dos seus limites e o assalto da técnica afigura-se incontrolável, dirigindo-se ao «psiquismo profundo», ao domínio das emoções, também fluido e incontrolável. Porque avança pela mais vulnerável de uma das nossas formas de comunicação com o mundo, a dos afectos e das emoções, há que circunscrever essa tecnologia. É neste sentido que vai o artigo «De quelques problèmes psychophysiques», de Henri Wallon, no primeiro número da *Revue*. Partindo das modificações fisiológicas que são uma espécie de primeiro garante, mais visível e verificável para a ciência, Wallon estabelece termos de comparação com as tecnologias que então eram mais recentes: «Por exemplo, a velocidade de um avião e a sua capacidade centrífuga ultrapassam muito as capacidades dos reguladores labirínticos, acarretando problemas para o aparelho circulatório, colocando o risco de provocar síncope inevitáveis. Por ser menos brutal, mas sem dúvida mais complexa, a acção do cinema não põe menos problemas que será tempo de estudar para sair do empirismo, onde ainda os criadores vão buscar a sua inspiração.(...) Não é prova que o cinema suscita reacções apenas dependente dele, reacções que atingem certas fontes profundas e elementares da sensibilidade e, talvez, da fisiologia, à semelhança daquelas provocadas pela ascensão de uma montanha ou o uso de drogas?» (Wallon, 1947 : 15).

Assim, o cinema pertence mais ao domínio dos afectos, da afecção ou da afectação do que ao do gosto e da contemplação. Nesta sequência, vem uma hipótese que acaba por ser uma questão política, posta por Wallon: será possível prever uma reacção

do espectador e construir o filme de modo a provocá-la? Esta indagação pode ser respondida através da investigação das mudanças perceptivas e fisiológicas: por exemplo, o objecto que no écran se aproxima do espectador sem que este se mova, quebra a unidade perceptiva-motora normal em que o sujeito, para ver mais próximo, faz uma aproximação física. **O grande plano da afecção torna-se afectação.** A finalidade é, então, **perceber a mudança perceptiva e fisiológica e, percorrendo a cadeia de causas e efeitos, chegar à questão dos afectos.** Seria esta a ambição cientificista e positivista da Filmologia, fundada num evolucionismo teleológico optimista<sup>50</sup>: no limite, **mapear o que sujeito sente e pensa quando vê um determinado filme e que memórias dele ficam.** Marc Soriano prevê, pouco depois da fundação da Filmologia, que o cinema poderá constituir um mapa da mente humana, porventura, por essa capacidade de estabelecer «um quadro de referências, verdadeiramente inesperado, que vai além do pluralismo da realidade social», como Séat não se cansava de destacar (Soriano, 1952: 212). A nova ciência constituía-se como uma espécie de sismógrafo das emoções. Esta ideia de registo das afectividades, de inventariação imediata das reacções e da possibilidade de as representar objectivamente não parece andar longe do moderno recurso à estatística das audiências, que, à sua maneira, é um sistema de medição dos afectos.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup>Edward Lowry (já citado) contextualiza exaustivamente esta marca positivista e evolucionista da filmologia, nomeadamente em Cohen-Séat.

<sup>51</sup> A medição das audiências nomeadamente por parte das estações televisivas, poderá no futuro ser tão imediata que o programador, como parece ser o caso de alguns programas de canais do Brasil, responde imediatamente ao gosto do público. Chegar-se-á assim a um regime de identidade absoluta de estímulo, por parte do público, e de reacção, por parte da televisão, em que não haverá qualquer má interpretação, hesitação, o chamado "ruído" na comunicação?

Assim, se é verdade que a música emociona, que o romance promete evasões nas suas palavras, mais verdade é que o cinema faz tudo isto de uma forma mais compressor e multisensorial, o que prepara o terreno para a tecnologia atingir os domínios dos afectos e das emoções ainda mais profundamente que um livro ou uma música. Porque o desconhecido é inimigo - e aqui desconhece-se como funciona o acto cinematográfico no centro do nosso ser, (que é psico-físico, e não tanto social ou cultural) que é logo o que é visado pelo cinema: o corpo e as emoções, e não apenas, a visão, para a pintura, ou a audição, para a música - é urgente estabelecer uma relação entre o corpo e os seus registos científicos e o conhecimento da nossa mente. Porventura, superando a dicotomia do objectivo para o subjectivo, a divisão corpo e pensamento, pretendia-se uma fusão que permitisse a absolutização do conhecimento. Superação que nos parece-nos ainda hoje irresolúvel, como, por exemplo, o problema do estabelecimento de relações objectivas entre o químico produzido pelo cérebro, registado objectivamente e o sentimento, a emoção vivida num espectáculo. Mas, era nessa ambição de ligar todos os níveis da sensibilidade e da experiência cinematográficas que, em tempo de inauguração, a Filmologia media a sua existência e expectativas.

---

De qualquer modo, releve-se que essa maneira de responder aos públicos com o que mais satisfaz os seus gostos, é um modo de aumentar o grau de afectação sobre eles.

### 3. O cinema: crise e salvação

Compreender a irrupção histórica da Filmologia, já o dissemos, corresponde também a situar a primeira exploração relativa ao impacto dos meios de comunicação sobre o homem, de forma sistemática e académica, com a mais forte cobertura pública e institucional. E já vimos como esse impacto comportava para a Filmologia um aspecto negativo - a tecnologia cinematográfica chega a domínios onde nenhuma outra técnica chegou - e um aspecto positivo - a universalidade do cinema poderia promover consensos humanos profundos. É neste contexto que é compreensível o seu bom acolhimento estatal e público, na França do pós-guerra: em certa medida, a Filmologia actua como um modelo que dá ordem ao caos traumático da Segunda Guerra. A guerra trouxera a consciência da possibilidade da manipulação do humano através da gestão técnica e planeada das imagens.

A *narrativa* como noção-chave do pensamento de Jean-François Lyotard, usada para distinguir o saber tradicional do saber moderno<sup>52</sup>, é uma figura adequadamente

---

<sup>52</sup>O saber tradicional caracterizava-se pelo uso da narrativa, do mito, como fundador de todo o conhecimento do homem, de si e dos outros, vinculando o sujeito ao espaço social e atribuindo-lhe uma identidade. À primeira vista, o saber moderno parece excluir de todo a narrativa. Lyotard demonstra, no entanto, como o saber narrativo permeia o saber não narrativo: através de um discurso sobre os discursos científicos, que é a filosofia da história e das ciências. Este discurso, esta narrativa, tem um sempre um grande perigo, um grande objectivo e um grande herói: o povo. "O nome do herói é o povo, o sinal da legitimidade é o seu consenso, o seu modo de normatividade é a deliberação. Daqui resulta infalivelmente a ideia de progresso: ela não representa mais do que o movimento pelo qual se pressupõe que o saber é acumulado, mas este movimento é alargado ao novo sujeito sociopolítico." (Lyotard, 1989a:66)

Nas grandes narrativas permanece um fundo mítico: "Implicam seguramente que o futuro permaneça aberto enquanto objectivo último da história humana, sob o nome de emancipação. Conservam, no entanto, o princípio do mito segundo o qual pode ser concebido o desenvolvimento geral da história ." (Lyotard, 1989a:75)

sintética que para aqui convocamos no sentido de dar conta do aparecimento imediato e do gesto calculado da nova ciência. Sob esta perspectiva, a Filmologia não é apenas um conjunto de disciplinas e metodologias que visavam dilucidar o fenómeno filmico, ela é também um discurso que legitima o discurso científico, um *metadiscurso*, pelo modo como baliza uma determinada ideia da história da humanidade, atribuindo-lhe um grande perigo a enfrentar e um grande objectivo a prosseguir.

O grande perigo seria o de continuar numa inconsciência do poder do cinema e das suas consequências, à mercê de instrumentalizações políticas e culturais perigosas, como as do regime nazi ou soviético. Depois de conhecer o média e os seus efeitos, a grande finalidade seria colocá-lo ao serviço do desenvolvimento (dos povos primitivos, por exemplo) e de fins pedagógicos e curativos (de doenças mentais, por exemplo), tal como foi largamente exprimido nos artigos sobre a articulação da psicologia e da Filmologia.<sup>53</sup>

O binómio perigo/salvação que nos ajuda a entender o fundo de onde dimana a filosofia filmológica, será melhor compreendido à luz da teoria do cinema de Kracauer. A obra publicada em 1960, *The theory of film: the redemption of physical reality*, é bem significativa dessa necessidade de repor uma situação original maculada pela guerra e pela sociedade moderna que pode ser vista em articulação com o vazio e uma crise aberta

---

<sup>53</sup> Edward Lowry explica o aparecimento da Filmologia pelo ressurgimento institucional e culturalmente livre do cinema, no pós-guerra. Aponta factos como a abolição da censura imposta pela ocupação alemã e a livre exibição de filmes com entusiástica recepção pública, a re-dinamização do movimento cineclubista, a criação de um *Comité français du Cinéma pour la Jeunesse* (dirigido por Henri Wallon). O livro de Lowry apresenta aliás um desenvolvido panorama histórico da comunidade cinematográfica francesa, de onde emerge a Filmologia, (Lowry, 1985)

pelo exame do uso propagandístico do cinema, pelo autor em *From Caligary to Hitler - a psychological history of the German film*.

Para Kracauer, a moderna sociedade de massas estilhaça os limites estáveis e unitários da vida interior do sujeito. O ciclo da secularização da esfera pública, o declínio da religião, a par de uma crescente importância da ciência *abstratizam* e distanciam os esquemas perceptivos humanos da corporalidade das coisas. Depois da falência do regime nazi e dos fascismos, os véus das ideologias <sup>54</sup> foram afastados. Era imperioso não deixar um novo véu cair sobre as coisas: a do pensamento esquemático, frio e incolor da ciência. E isso seria possível através do cinema, ou de um certo cinema que fizesse brilhar a imponderabilidade, indeterminabilidade, infinidade e fluidez da realidade<sup>55</sup>. Para Kracauer isso é possível porque o cinema é um **média físico**, por excelência, ou seja **faz-nos empatizar com a sensorialidade das coisas, fragmentando a sua coloração perceptiva habitual, arregimentada em morais e convenções sociais, e fragmentando-nos enquanto sujeitos convictos, digamos que, ideologicamente convictos, ainda formatados pela sociedade que vivia sob o peso das ideologias.** Por

---

<sup>54</sup> A este propósito, devemos aqui encarar a definição de ideologia formulada por Hanna Arendt. A ideologia opera uma suspensão na complexidade do real, para projectar e esculpir nele uma ideia, mesmo que para isso se recorra à violência. Por outras palavras, a realização das instâncias ficcionais, de que fala Lyotard, como o grande perigo, o grande objectivo e o grande herói solicitaram da violência a sua base para construir a realidade de acordo com essas pré-definições. Os regimes nazi, fascistas e marxistas, que continham em si as tão virtuosas promessas libertadoras do homem, criaram situações de horror e guerra. Cf. Arendt, Hanna - *O sistema totalitário* - Lisboa, D.Quixote, 1978

<sup>55</sup> Por uma identificação da contingência do real com a própria natureza do cinema e pelo apelo à sua inclusão nos próprios procedimentos cinematográficos, o pensamento de Kracauer é normalmente colocado na galeria das teorias realistas do cinema, onde figura André Bazin. Cf. Andrew, 1989

outras palavras, a materialidade do média coloca-o numa esfera do **pré-racional, da pré-linguagem, no domínio mais fluido das emoções e das impressões e, por isso, de uma genuinidade do mundo já perdida**. Esta linha física do cinema, já vista no primeiro capítulo, tem paralelo no modo da Filmologia conceber o cinema.

Os métodos e motivações de Kracauer e da Filmologia são diferentes. No entanto, une-os a mesma noção de **crise**: o cinema insere-se numa **crise da experiência**, dando-se como paradoxo. É, ao mesmo tempo, sinal da crise do mundo moderno - o cinema é mesmo a projecção visual dessa crise do sujeito dividido e da experiência moderna, através da fragmentação do corpo e da realidade, por exemplo, na ideia e na prática do plano cinematográfico - e hipótese da sua reformulação. Através dessa fragmentação, que é uma fragmentação de hábitos de percepção, poder-se-á reeducar os sentidos e as ideias: «Não nos deveremos esquecer que o cinema detém um tal poder sobre a afectividade, porque não age *mediatamente* sobre os sentidos (por arrastamento, a inteligência) mas imediatamente. Na atenção-ao-cinema, o processo é sensação-emoção-ideia, e não como no processo de atenção ao livro: ideia percebida através dos signos, depois representação de uma realidade sensível - emoção.» (Soriano, 1948:125). Assim, como demonstra o grande interesse de Marc Soriano em usá-lo para fins pedagógicos, o cinema poderá transformar as dimensões onde a cultura racional e literária não chegou ou, doutro modo, abrir a porta para o trabalho desta.

Tanto Kracauer como a Filmologia colocam historicamente o surgimento do cinema no **centro** da crise da experiência moderna, demonstrando que pelas suas características **fragmentadoras**, por um lado, e **totalizadoras** dos sentidos e dos comportamentos, por outro, aquele configura a própria episteme moderna. No entender da Filmologia, para o cinema ser reformulação desse estado de crise - a salvação - a sua *naturalidade* e aparente neutralidade têm de ser desmistificadas e a sua natureza

explicada, tarefa que cabe à nova ciência, tal como a de formular um saber aplicado a partir dessas conclusões. M. Caveing sintetiza assim esta lógica, num artigo publicado no ano fundador: «Assim, por um método indutivo, a Filmologia constituir-se-á como ciência e definirá o seu objecto. Por sua vez, esta ciência indicará os possíveis e, orientando a acção, tornar-se-á uma disciplina normativa. É para responder a um «Que fazer?» que M. Séat põe de antemão a questão «O que é?»» (Caveing, 1947: 71) Essas prescrições destinavam-se às instituições sociais, como escolas, hospitais, e, mais importante, aos políticos.

**É deste fundamento político e retórico - a extrema necessidade de intervir imediata e institucionalmente sobre uma realidade em transformação acelerada, de uma velocidade que cega, senão for pela acção, pelo menos que seja mediante uma consciencialização do homem - que releva o gesto de urgência histórica da Filmologia.**

## 4. A Filmologia como laboratório

«A indústria do cinema acreditou, à primeira vista, que estaria no bom caminho, instituindo trabalhos sobre a química, a mecânica, as emulsões, as lentes e as rodas dentadas. Pois o que se afigura é que a matéria mais primária, os mecanismos e aquilo que corresponde no domínio do filme à resistência dos materiais, não se confunde apenas com a engrenagem da película, mas também com as formas do espírito humano. Que não se duvide, o cinema apela a um laboratório do espírito humano, mas um laboratório que forneça aplicações.» (Cohen-Séat, 1948: 239)

Esse laboratório a que o cinema apela é, em primeira instância, a Filmologia e, podemos num exercício provocador, alargar a metáfora. **A Filmologia concebe-se segundo a imagem de um laboratório cientificista de experimentação do fenómeno cinematográfico: ora, isto projecta-se justamente sobre o seu modo de compreensão do cinema, de todo o cinema. Como se este fosse um grande laboratório da própria espécie humana, onde esta se reinventa e revê as suas formas psicológicas e sociais até então ocultas.** A nova velocidade e o universalismo do média, a fragmentação da realidade pela linguagem cinematográfica, requerendo capacidades de compreensão e síntese inauditas, o paradoxo filmico realidade/ilusão pedindo uma nova fenomenologia, eram efectivamente químicos de combustão, que transformariam o humano no núcleo mais íntimo do seu ser.

O cinema constitui-se assim como **princípio a explicar**, enquanto transmutador do homem, e **princípio de explicação**. De um lado, segundo Anzieu, a tecnologia cinematográfica manipula o espírito humano para dele retirar uma nova configuração de *vida superior*, como veremos de seguida, naquilo que é uma leitura de claro pendor

evolucionista<sup>56</sup>. Do outro, o uso dessa tecnologia aplicada em experimentação científica, nomeadamente psicofisiológica, permite surpreender os estados de progressão ou estagnação dessa *vida*. A Filmologia daria conta desta evolução da *vida*, através da realização de estudos sobre o *anormal* que lhe permitisse majorar o progresso do *normal*. Cabem, neste âmbito, as investigações sobre doentes mentais, inadaptados ou crianças – por exemplo, colocando sobre o écran o objecto da fobia de um doente fóbico para estudar as suas reacções, ou confrontando a criança com uma determinada situação narrativa para compreender o seu «nível mental»<sup>57</sup>. A partir dos resultados apurados nestas experiências, ir-se-ia construindo uma Psicologia Diferencial.

O cinema surge assim como novo e prometedor método de experimentação psicológica. «A novidade não está nos objectos que serão oferecidos ao sujeito, mas nas condições em que poderemos colocar o sujeito e, que dependem apenas do cinema. Em lugar de oferecermos um objecto entre outros, nós desligamo-lo, pela obscuridade, do resto do mundo (...). Obtemos assim o máximo de precisão, de claridade, de «densidade» nas observações, pelo menos *a priori*. Tudo se passa como se a câmara nos permitisse observações privilegiadas, isolando e precisando os factores. De um lado, isolamento perfeito do objecto, do outro, estado particularmente receptivo do sujeito. O cinema, do ponto de vista psicológico - neste ponto da nossa reflexão - parece constituir um elemento novo para a investigação, e a sua invenção promete tantos resultados para a psicologia como o microscópio deu às ciências da natureza.» (Anzieu, 1948:118)

Existe aqui uma vontade de fazer uma **cartografia definitiva e universal do humano** e, nesse impulso, vem ao de cima o fantasma da tecnologia absolutamente

---

<sup>56</sup>Cf. o ponto 4.1. da parte II

<sup>57</sup>René Zazzo apelava à realização desses estudos nas suas conferências no Instituto de Filmologia, intituladas «Niveau mental et compréhension du cinéma» (Zazzo, 1949-50:29-36)

dominadora. Por uma ironia do tempo, não deixam de aqui se repercutir a ideia dos efeitos da guerra e de uma imagem da tecnologia manipuladora. Precisamente quando mais do que nunca a tecnologia se torna ameaçadora do humano: **esta auto-compreensão da Filmologia enquanto laboratório remete-nos para uma concepção do cinema enquanto tecnologia concentracionária. Tanto isola o objecto que é filmado - iluminando as suas inter-relações com o espaço e com o humano – como isola o sujeito-espectador - receptivo e vulnerável na sala escura do cinema.** A época da nova ciência é uma oportunidade óptima para definir e moldar o humano, embora o problema recaia sobre quem a usará de um modo humanitário. Ou seja, para a Filmologia, a questão está na maneira como se usa a tecnologia do cinema.

#### 4.1 Um laboratório de transformação do humano: na direcção do progresso

Era recorrente a Filmologia definir o estado filmico como hipnótico ou ligeiramente hipnótico<sup>58</sup>. Essa passividade induzida pelo dispositivo cinematográfico - a escuridão e a direccionalidade arquitectónica da sala, o relativo isolamento e a situação de «irrealidade» socialmente aceite - faz do humano uma matéria moldável. Como já vimos, ao saber competiria indicar que caminho essa transformação tomaria e prevenir possíveis desvios à ideia de boa evolução humana. Nos primeiros números da *Revue*, sai, por alturas da formação da Filmologia, o artigo «Filmologie et Biologie», de Didier Anzieu, que é representativo de uma ideia optimista e salvífica do cinema enleado na evolução biológica do ser humano.

---

<sup>58</sup>Cf. ponto 7 da parte II

Para Anzieu, como se pode reconhecer dois níveis de desenvolvimento biológico, a integração e a mutação, na história dos seres vivos, há que, chegados a este momento crucial da passagem de um estágio da evolução humana para um outro, marcado pelo cinema, identificar claramente «a que provas os nossos nervos são submetidos numa sala de projecção? Como foi a adaptação à obscuridade da sala? Que perturbações eléctricas e glandulares a experimentação científica nos revelará?» (Anzieu, 1947: 20)

Anzieu repete a posição de outros filmólogos ao caracterizar a mutação cinematográfica como diferente de todas as outras, operadas ao longo da história, por se alojar no núcleo da existência humana, no seu psiquismo: «Mas, a integração cinematográfica difere das precedentes por ser de essência psíquica. Ela não cria órgãos novos, mas amplifica-os e diversifica o seu funcionamento; ela cria uma consciência nova. O cinema é o sinal de que a evolução continua, mas que depois de retirar a vida da matéria e do espírito da vida, já não elabora formas animais e concentra-se no interior da espécie humana, para ganhar níveis superiores de consciência.» (Anzieu, 1947: 20)

Uma **consciência sobre-humana**, pois seria possível tornar visível e, de um mesmo passo, elevar as representações individuais de modo a sintetizá-las numa grande imagem. Uma autoconsciência, com a capacidade de gerir a sua própria existência, em que **existência e representação se tornariam imanentes**. Anzieu não deixa de fazer eco de posições que vêem no cinema a alavanca para o surgimento do **super-homem de Nietzsche**, que seria não o «privilégio de uma elite; ele é de natureza democrática, com efeito, todos os seres humanos têm ao seu alcance o mesmo cinema.» (Anzieu, 1947: 20)

Aos olhos de Anzieu nasce então uma nova espécie. A este propósito, traça uma história linear, cujo primeiro motor é a economia e, depois, o desejo: resultando das mudanças históricas da revolução industrial, o *homo oeconomicus*, dará lugar ao *homo*

*cinematographicus*, porque aquela era uma mutação inacabada. De facto, o *homo oeconomicus* é uma realização instável e provisória, porque apenas ancorada na satisfação de necessidades materiais. Além do princípio da realidade que rege o homem, existe o princípio do prazer formulado por Freud que solicita não uma técnica do real, **mas uma técnica do imaginário, da afectividade: o cinema, que é a exploração e a cristalização do desejo, que o *homo oeconomicus* não calou.**

«Que nova dimensão biológica e psicológica caracteriza esta última forma mutante? É que a vida, depois de adquirir, na criação da espécie humana, a dimensão da consciência subjectiva, correlativa da exterioridade espacial, dá-se a si mesmo um novo sentido, que é a consciência do tempo.» (Anzieu, 1947: 20) E nisso, adianta Anzieu, **o cinema era uma invenção extremamente moderna, por se colocar ao lado da filosofia** que, com Hegel e Bergson, se vinha debruçando cada vez mais sobre a **compreensão do tempo e já não do espaço.** As especulações de Anzieu, que referem o estudo da matéria e do movimento por Bergson, colocam-no em surpreendente paralelo com o grande ponto de partida de Deleuze, na sua filosofia do cinema. «Ao dar a ilusão do movimento por uma sucessão de imagens fixas, o cinema não conduz à resolução de velhas antinomias da percepção da mudança?» (Anzieu, 1947:22). O cinema é, para Anzieu, uma arte do tempo e, nesse sentido, representa o total domínio do espírito pela matéria, ao dar uma imagem interior da consciência. **O homem é posto assim no seu centro e no centro da sua transformação, porque se torna visível o tempo, uma espécie de último reduto que faltava conquistar à realidade.**

## 4.2 Um laboratório para o conhecimento do humano

Não se quis apenas perceber, através de pesquisas laboratoriais, como é que o cinema poderia ser um agente de condicionamento do sujeito, como é que enformaria a sua percepção, permeabilizaria a sua mente e influenciaria os seus comportamentos. Como já dito, uma das vertentes mais vincadas da Filmologia e do seu empiricismo foi o uso do cinema como instrumento da própria compreensão da psicologia geral do homem, para uma subsequente aplicação. O cinema era, ao mesmo tempo, objecto - nomeadamente, enquanto pólo de uma relação, causa e estímulo de determinados efeitos, que urgia identificar - e instrumento de experimentação.

Assim, realizaram-se algumas experiências<sup>59</sup>, das quais se deduziam, a partir dos **registos psico-fisiológicos, respiratórios, cutâneos, eléctricos e hematológicos** dos espectadores colocados face a certos filmes-testes, determinadas **respostas-tipo**. Outros métodos de ordem empírica usados na pesquisa filmológica incluíam os inquéritos ou testes psicológicos a espectadores. Ou ainda a produção de fotografias ou gravação de sons emitidos pelos mesmos, durante a projecção de um filme. Estes registos visuais e auditivos permitiam analisar as reacções faciais e sonoras, como carregadas de significações. Esta foi uma das metodologias muito usadas nomeadamente sobre crianças.

Depois de algum tratamento estatístico, os dados, além de fornecerem informação concreta sobre o funcionamento da situação filmica, nomeadamente dos efeitos, poderiam ajudar a constituir modelos psicológicos, enfim, a compreender as emoções e os comportamentos do homem, na sua vida quotidiana. Incluem-se aqui as investigações sobre a memória dos filmes, como por exemplo «Sur la mémoire des filmes» de Fraisse e

---

<sup>59</sup>O exemplo-tipo de uma destas experiências é descrita no ponto 6.2 da parte II

Montmollin, realizadas no Laboratório de Psicologia experimental da Sorbonne (Fraisie, 1952:37-69), ou as «Expériences sur la compréhension du langage cinématographique par l'enfant», da autoria de Mialaret e Melies (Mialaret, 1954:221-228) ou o «Étude du comportement émotionnel enfantin au cours de la projection d'un film comique», de Leroy-Boussion, (Leroy-Boussion, 1954:105-123) .

Outro estudo típico é o de Heuyer, Lebovici e Amado que desenvolveram, entre 48 e 49, um inquérito filmológico dirigido às crianças e adolescentes inadaptados, hospitalizados numa clínica psiquiátrica infantil. Aos sujeitos da experiência era pedido que visionassem um filme e depois respondessem a um inquérito. Transcrevemos algumas das conclusões:

«R... - 17 anos: uma boa inteligência. O seu nível mental é superior a 13 anos. É um indivíduo instável que não possui diploma dos estudos da primária e que tentou algumas aprendizagens profissionalizantes. R... está hospitalizado porque no decurso de uma crise impulsiva e crepuscular, atirou-se a uma rapariga para a violar. R... gosta muito de cinema. Assiste às sessões uma vez por semana, ao meio-dia, quando está sozinho. Foge do público, tenta encontrar um lugar isolado. Nós observamo-lo no decorrer de algumas projecções: parece cativado pelo écran, completamente absorvido pelo espectáculo, perdendo todo o contacto com o exterior. O seu rosto permanece tenso e imóvel (...). No fim do espectáculo, sente-se perdido, não sabe que caminho tomar para chegar a casa. A vida desilude-o e ele inquire-se se os objectos familiares são ficção ou realidade. (...)

Deste interrogatório [sobre os filmes de que R... mais gosta], pode-se deduzir as seguintes noções: o herói vive sob a ameaça, perseguido numa atmosfera terrífica, muitas vezes, na floresta, à noite, dentro de uma cave. Sente-se aprisionado, vai desaparecer, afundar-se na terra, nos esgotos, na ribeira sombria, num buraco, a menos que acabe com

os polícias. Esta angústia parece não ter saída fácil (...) Não podemos deixar de relacionar as suas descrições com as razões pelas quais está em observação no hospital: o sentimento de vergonha, o desprezo que o universo tem por ele, a falta de uma saída para esta situação intrincada, conduzem-no à violência, à agressão, à violação. « (Heuyer, 1952:63) Os autores do estudo questionam depois se o cinema não favorecerá a impulsão da violência de R... ou se, pelo contrário, não será um modo de libertação de tensões.

Como já referido, as previsões de uso do cinema na pesquisa laboratorial foram, desde logo, animadoras, **precisamente pela maleabilidade que se pode imprimir ao objecto de «agressão» e pela diminuição de influência de distrações exteriores sobre o sujeito, em estado filmico.** No artigo «Perspectives da la recherche filmologique en biologie», A. Aleganza afirmava que «a estimulação audi-visual poderá agir como agente revelador de estruturas biológicas deficitárias ou particularmente condicionadas. A este propósito, podemos revelar, que a estimulação filmica pode apresentar vantagens pouco negligenciáveis, em relação a outros agentes de agressão, na medida em que pode ser variada e graduada - quase à vontade - no seu conteúdo emotivo, sendo quase infinita a gama de imagens que podem ser apresentadas. Em patologia, especialmente em patologia mental, pode servir como teste capaz de mostrar a presença de modificações orgânicas, por exemplo, neuroendocrinológicas, que podem ser de grande ajuda na avaliação nosográfica da forma mórbida do ponto de vista psicopatológico.» (Aleganza, 1961: 20).

Vejamos ainda, numa perspectiva mais psicológica, um resumo de uma das conferências da responsabilidade de G.Heuyer – «Apport da la psychiatrie à la filmologie», no Instituto de Filmologia: «Um filme não produz doenças mentais. Mas, em Filmologia, o que importa são as reacções afectivas. Primeiro, existe a emotividade. Todas as reacções do filme sobre o indivíduo são em função da emotividade do sujeito e

da associação disso com os problemas motores, sobretudo de ordem tónica, ou com os mais diversos estados intelectuais. São, sobretudo, as disposições paranóicas, os estados esquisóides, todas as formas de emotividade mórbida: medo, timidez, ansiedade ou cólera, que são terrenos patológicos favoráveis para apreciar as reacções do sujeito face ao filme.» (Heyuer, 1952: 217) Ainda são postas dúvidas por George Poyer quanto à pertinência das extrapolações para o real, a partir da situação atípica de um indivíduo isolado numa cabine e sujeito a estímulos controlados (Poyer, 2, 1947:111-115) . No entanto, o autor depressa contrapõe a essa situação de passividade induzida, **o facto do indivíduo manter uma atenção activa e real, relativamente ao que se passa sobre o écran, tal como no dia-a-dia.**

Por isso, o filme poderá ter propriedades curativas, por exemplo, quando existe identificação do espectador com o filme. No segundo número da *Revue*, em 1947, surge um artigo de Robert Desoille, que defende os paralelismos entre o sonho provocado e um filme. O sonho provocado consistia numa técnica psicanalítica, em que o psicanalista tentava suscitar no paciente cenários a partir de uma imagem sonhada, para a partir daí fazer associações de ideias com cenas reais da vida deste. O filme, tal como o sonho dirigido, faz operar determinados mecanismos de regressão afectiva, despoletando meios de expressão da imaginação não controlada. Ora, na regressão são libertados sentimentos através de imagens, que nos revelam os mitos e crenças mais profundos da humanidade. Desoille põe então a hipótese de se produzirem, através do filme, certos «choques emotivos rigorosamente seleccionados que poderiam ter um efeito salutar» (Desoille, 1947:202) sobre alguns indivíduos. Estes choques descondicionariam determinados reflexos no paciente, permitindo que, no seu *regresso*, reagisse adequadamente a situações análogas na vida real. E, nesta ordem de ideias, sugere mesmo a criação de um

filme puramente simbólico para exibição a diversos públicos, no sentido de inventariar as suas várias interpretações (e reacções).

## 5. A imagem: o exterior do interior

Chegados a este ponto, podemos ser mais minuciosos e determo-nos na noção de imagem, discutida pela Filmologia. Podemos remeter-nos aquilo que nos parece o **núcleo da ideação filmológica**. Até aqui temos indagado e recenseado aquelas que nos parecem as grandes linhas do projecto, anunciadas logo no início da sua formação, tentando constituir também uma espécie de imagem da Filmologia, algures entre o modo como se previa e como se revia, e como nós a interpretamos na confluência das suas políticas, teorias e práticas. Além disso, queremos que da sua história fique uma espécie de rasto diacrónico da sua actualidade, que está no modo como problematiza aquilo que hoje ainda nos intriga. Como o conceito de imagem em movimento, sobre o qual nos deteremos de seguida, e cuja problematização a-linguística contraria o uso da linguística aplicada aos estudos filmicos posteriores.

Cohen-Seát chamava a atenção dos alunos, nas suas conferências do Instituto de Filmologia, em 48 e 49, para o facto de que a comunicação filmica possui tais características que «põem em causa o discurso que chamamos de lógico, ou Logos, ou outro nome que queira designar os fundamentos do pensamento.» E como tal, «trata-se de uma inquietude mais vasta, que o filósofo tem o direito de interrogar.» (Cohen-Séat, 1949-50: 37) Estas preocupações de carácter ontológico são sobretudo visíveis na produção teórica inicial da Filmologia e, em particular, de Séat. Como já vimos, a fundamentação política, retórica e metodológica da Filmologia exigia uma resposta à pergunta «o que é a imagem filmica - que é diferente de questionar a pura e «isolada» imagem em movimento, por supor uma situação em que existe um espectador que, por contrato tácito, aceita um quadro de referência cinematográfico?», ou «o que é o cinema?»

## 5.1 A imagem-ilusão

Em 1949, Pierre Francastel vem às páginas da *Revue* dizer em relação ao cinema aquilo que já tinha enunciado para as artes plásticas: «aquilo que permite atribuir a linhas imóveis juntas sobre um plano, do qual nasce a sugestão de espaço ou movimento semelhante aquele que nos é oferecido pelos sentidos, é um conjunto de regras que nunca correspondem à estrutura da natureza, mas à estrutura do espírito activo face à natureza» (Francastel, 1949:67). Uma dessas regras é a da perspectiva que não é, como aparenta, uma realidade exterior ao homem, existente na natureza, mas uma convenção cultural e social, a que se atribuiu um valor de representação tal como se faz relativamente ao alfabeto. É então aqui que entra a figura do espectador, como nó que se deve interrogar, em lugar da natureza que se oferece ao olhar do sujeito. Ou seja, como a imagem não é senão produção cultural e referenciada a um sujeito, há que perceber como o espectador usa a perspectiva enquanto função mental e cultural, pela qual dá ordem às sensações. Há que entender que nem todos os espectadores fazem funcionar a visão do mesmo modo, mas segundo a sua proveniência histórica e cultural.

O que interessa então é analisar a obra de arte enquanto relação, na medida em que está em causa menos a realidade e mais a mente do espectador, a sua memória e imaginação. Esta evidência foi cegada por uma outra, de ordem naturalista: a arte clássica deu a ilusão de que os objectos eram reportáveis a uma realidade, quando são apenas convenções de representação. O filme é, nesta acepção, uma composição de espaços visuais, sonoros e tácteis, provocador de sensações quines-tésicas geradores de um espaço motor, que o colocam mais próximo de artes como a dança e a música. Enfim, uma pluralidade de espaços fragmentados, que deve ser procurado não só no écran como no tempo interior do espectador, sob a forma de um espaço construído. Ora, se Francastel

diz que a «imagem tem uma realidade física positiva» (Francastel, 1949:73) é no sentido da sua realidade cultural, que cria efectivamente relações entre os homens, e não supostamente natural. As imagens constituem-se assim como uma espécie de ligações sensíveis, condutores de representações, que não a tornam segunda coisa, mas primeira coisa, pelo poder que exercem de ligação. São ilusões, porque não directa e imediatamente redutíveis a uma ligação com o referente. São ilusões, porque não actuam como espelho fiel do real, mas antes como puras convenções e ligações de ordem cultural. É óbvio que essa sua natureza de presentificação de um objecto real tornam-na transparente, enquanto portadora de uma verdade que é uma suposta verdade da realidade – mas são os seus dispositivos de enquadramento, que, muitas vezes, para isso contribuem. Como um telejornal, que retira dessa tradução do real pela imagem toda a sua legitimidade e verdade. Ora, Francastel não se cansa de preconizar a imagem como construção cultural, com o mesmo valor de um qualquer signo linguístico. Contudo, se este carácter mentalmente fabricado da imagem é um dos pressupostos fundamentais da Filmologia, já a relação da imagem com o signo linguístico teve em Séat um forte opositor. Vejamos como.

## 5.2 A imagem-enformação

Séat desejou logo, na fundação da ciência, livrar-se de vocábulos, metáforas e analogias que pudessem obscurecer o sentido e o alcance da comunicação filmica, como o uso da expressão «linguagem cinematográfica», que só fez sentido político e pedagógico para, nos passos ainda titubeantes da teoria do cinema, legitimar a sétima arte. Tal como é concebida pelos linguistas, a comunicação é algo secundário relativamente a uma técnica comum ao emissor e receptor - a escrita, as palavras,

vinculadas à convenção de um signo, ou de uma imagem verbal<sup>60</sup>. Na imagem em movimento, a situação é outra: na falta de um sistema de mediação, estamos perante a «imanência do acto de ler e da significação» (Cohen-Séat, 1949-50:43), colocando-se o emissor e o receptor, o que produz e o que é produzido, em idêntico nível. Neste espaço de identidade total, poder-se-á então falar de comunicação mental, e, mais ainda, de identificação. Esta é uma diferença capital, sublinha Séat: «assim, o espectador nunca é informado de nada, ele é informado por qualquer coisa.» (Cohen-Séat, 1949-50:43)

Nesta sua declaração está grande parte da **diferença epistemológica da Filmologia, toda a sua fundamentação filosófica e política e a sua pertinência para a discussão dos estudos fílmicos na actualidade**. A imagem não é signo em termos linguísticos. Pode ser discurso, mas não em termos linguísticos, na medida em que, como explicava Leibniz, o «discurso é «passagem do espírito que pensa de um julgamento para outro, seguindo uma ordem, seja o da consequência, seja qualquer outro».» (Cohen-Séat, 1949-50:38) Quando falamos de discurso, ou melhor, de pensamento discursivo, falamos então de entendimento. E, a este nível, **já tocamos muito mais o mental, do que o lógico e linguístico**. Vão nesse sentido as afirmações de M. Caveing: «[O cinema] não nos oferece a realidade em bruto, mas já em processo de interpretação; não apresenta o mundo como realidade objectiva, mas tal como se tornou em Espírito. Quando referimos que cinema é linguagem estamos simplesmente a dizer que é uma forma de

---

<sup>60</sup>Séat exulta, aliás, em referir que M. Vendryès propõe dar o nome de imagem verbal à unidade psíquica anterior à palavra. "O recurso a esta noção é sugestivo naquilo que faz corresponder representações elaboradas pelo pensamento a mecanismos motores específicos. Seria interessante imaginar, por comparação, uma determinada unidade psíquica, posterior a esta ou aquele elemento fílmico." (Cohen-Séat, 1949-50:43)

desenvolvimento da vida do Espírito. Mas, o Espírito apreende-se imediatamente, o que é dizer que é por si mesmo a significação do mundo. Não é discurso, ou pensamento mediatizado. A significação não implica um conceito, nem palavra, nem linguagem. Assim, não existe no cinema o processo original de formação de ideias, ou seja conceitos, e o seu sistema de imagens não é semiologia, nem alfabeto, nem algoritmo. O que a linguagem faz é mediar a significação em algo que difere da coisa significada. No cinema, ao invés, a significação e a coisa significada não senão uma e a mesma coisa. Ele é significativo em si mesmo, imediatamente.» (Caveing, 1949: 74-75)

Nesta sequência e neste momento, é central remetermo-nos aos pensamentos realistas de Bazin e Kracauer. O que neles se discute e se tenta resolver é uma ética e um modo de experiência não mediatizada, mas em que o mundo e as acções sejam imediatamente mostradas e tocadas pela imagem e não iludidas pela sua natureza fabricada. **Poder-se-á então traçar uma genealogia histórica, uma grande linha, a da imagem concebida como entidade que se engendra e se situa num pragmatismo e não apenas numa leitura dramática e transparente do mundo. Séat situa a sua teoria do cinema na evidência desse pragmatismo, não tanto no lado da produção do filme, mas no da recepção, pois deve-se avaliar a eficiência das significações filmicas no modo como desenvolvem e afectam as acções dos espectadores.**

A Filmologia deve, por isso, percorrer a cadeia de produção filmica contrariando a sua ordem de recepção, ou seja, indo das palavras aos pensamentos. Primeiro, a imagem filmica é dada como **significação sincrética, que ocupa toda a mente do espectador.** Depois, à significação, a mente poderá dar um valor semântico, interpretando-a, traduzindo-a por palavras. Assim, «os valores desenvolvidos por cada significação jogam um papel fundamental para cada espírito. Como eles formam a sua «opinião», comandam a sua «política. (...) No futuro, é fácil imaginar a grande diferença entre os efeitos

decisórios do verbal e do filmico: como num parlamento onde a proporção será, no hemicírculo, praticamente invertida.» (Cohen-Séat, 1949-50: 44). Daqui deduz-se uma política de compreensão do mundo contemporâneo: **o mundo comandado mais pelas imagens em movimento e a sua específica afectividade e afecção do que pelos discursos verbais.**

Apesar disto, Séat não põe completamente de parte o interesse pelo verbal. Acabando por dar à palavra o comando da acção, preconiza que a Filmologia deve, por um estudo comparado da linguagem verbal e da comunicação filmica, elucidar sobre que condutas as significações têm efeito. Deste ponto de vista, o que é crucial é perceber como se fabricam os pensamentos a partir dos filmes. Não tanto o prazer estético, a fruição desinteressada pela obra de arte, mas o que nela **curta-circuita** o pensamento. Assim, a Filmologia poderá compreender o cinema e esclarecer, através do cinema, hipóteses como o enriquecimento da experiência sem o recurso ao vocabulário, (no sentido de representações, através das quais se prepara uma acção intelectual ou corporal), pré-noções (conceitos prestes a incorporarem-se na linguagem corrente), valores afectivos, desenvolvimento de ideias mais imediata e sugestivamente que o léxico correspondente (linguagem infantil, educação dos surdo-mudos), patologias como afasias, *assimbolias*.

É ainda tendo em conta esse carácter propensamente discursivo e não linguístico da imagem filmica que Séve tenta decompor as formas genéticas do cinema. Para tal, elabora uma tabela de equivalências entre **determinadas estruturas lógicas discursivas e procedimentos técnicos e visuais/imaginários**. Assim, a sucessão e a enumeração corresponderão à sequência, ao «travelling» e encadeado, a oposição alternativa ao campo/contracampo, a introdução de uma nova ideia ao «fade», a exposição e conclusão ao plano geral ou panorâmica e a consequência ou concessão ao «travelling», antes de

um detalhe. Séve fica-se, no entanto, por um esboço limitado dessa tabela. Não haveria como percorrer, classificar e fazer correspondências entre essas estruturas discursivas e os procedimentos técnicos. Ou seja, não é possível apreender e fixar todas as modulações imagísticas, todas as suas lógicas ou *ilógicas*. **É que o discurso filmico é mais disjuntivo que conjuntivo** - «o cinema não pode traduzir as conjunções que não re-ligam acções logicamente sucessivas. Marca a consequência, não a causa.» (Séve, 1947b:172) Noutros termos, por mais correspondências com o discurso que se façam, tal grelha ficaria sempre aquém das infinitas possibilidades filmicas. Por exemplo, o cinema tem muito mais potencial na produção da comparação, pois se na literatura o «como» é rapidamente suprimido para dar lugar a uma metáfora, a imagem filmica pode mostrar os mesmos objectos participando de um universo solidário, mas enquanto realidades diferentes geradas por um mesmo motivo.

Para Séve o assíndeto literário - supressão da conjunção copulativa entre frases ou entre partes de uma frase - ainda é conjuntivo, mas a câmara pode acumular «termos» autónomos, sem deixar que comportem lacunas absolutas e de natureza complexa, espacial e temporal, sem padronizar o real. Séve faz-se, deste modo, porta-voz de uma espécie de **repulsão interna da natureza do cinema pela lógica**. É, porventura, nessa **mobilidade disjuntiva** da imagem filmica que reside a sua capacidade de remontar ao interior do homem, mais interior que aquele que é dito pela literatura.

Eis, pois, um dos eixos filmológicos: **porque a imagem é enformação da mente e dos comportamentos, a dilucidação do discurso filmico tornará inteligível uma espécie de discurso interior, que uma determinada cultura literária e racional velou**. Nas conferências de Séat, essa era a questão-epílogo: que discurso existirá além da linguagem verbal? O objectivo seria recuar a uma espécie de «memória sólida do género humano» (Cohen-Séat, 1949-50:48) e aí encontrar **pré-formas discursivas**, para assim

recuperar uma espécie de voz individual e profunda, mais livre. A esse propósito, Séat cita Sócrates, que via a linguagem escrita como inimiga do desenvolvimento da memória. A escrita surge neste contexto como simulacro, por fazer agir algo a partir do exterior, **um significante que, no fim de contas, acaba por circular sem significado, uma letra morta.**

Esta concepção política da imagem legitima a assunção histórica da Filmologia. Na medida em que a imagem não é tradução nem cópia da realidade e, nesse sentido, não é algo de segundo valor e neutro em comparação à letra que teria um valor superior, há que lhe dar atenção. **A imagem possui um carácter opaco e pesado, tão pesado quanto o real, tão capaz de abrir feridas ou sarar feridas como uma acção física do quotidiano.** A imagem não é tanto uma ilusão, para recentrarmos a máxima de Francastel, mas o modo como é posta a funcionar no cinema todo (do *facto filmico* ao *facto cinematográfico*, incluindo assim a própria armadura institucional, como as políticas de produção cinematográfica, a indústria, o *marketing* e o *merchandizing*) é que é de molde a parecer apenas uma ilusão inocente, sem atingir os comportamentos, sem ter **a capacidade de enformação.**

Em suma, nos anos 40/50, quando passava meio século da invenção da sétima arte, a Filmologia constituía-se como grande chamada de atenção para essa qualidade *enformativa* e não apenas informativa da imagem, arvorando-se como explicação do seu poder e vigilante do seu uso.

## 6. Para um conhecimento do choque / para uma terapia do choque

«O cinema é a forma de arte correspondente à vida cada vez mais perigosa que levam os contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação das pessoas aos perigos que as ameaçam. O filme corresponde a alterações profundas do aparelho de percepção, alterações como as com que se confronta, na sua existência privada, qualquer transeunte no trânsito de uma grande cidade, ou como as que, numa perspectiva histórica, actualmente, qualquer cidadão experimenta.» (Benjamim, 1992:107) **A alta mobilidade de acções e objectos imprimida pelo cinema à percepção, leva Walter Benjamim a identificar o cinema com o efeito de choque.** E cita a crítica de Duhamel à nova máquina sugadora: «Já não posso pensar o que quero. As imagens em movimento tomaram o lugar do meu pensamento.» (Benjamim, 1992:107) - que acaba por dar essa perspectiva filmológica do cinema, enquanto dispositivo tão pouco inerte e muito móvel, tão penetrante nos efeitos como o espaço urbano ou o automóvel.

Já vimos como os filmólogos legitimaram a existência da sua ciência neste **carácter de choque do cinema que adormece a consciência indefesa do espectador.** Distingamos agora, onde é que viram e como documentaram esse choque, identificável a vários níveis, perceptivo, fisiológico e social. Essa ideia de choque atravessa todo o discurso filmológico, digamos mesmo que é um ponto de partida negativo (nem que seja implícito), uma espécie de cláusula inicial de vários estudos, que interrogavam a substancialidade do cinema: na aceção de uma determinada apreensão que lança o espectador num estado de ligeira hipnose, **porque o cinema exige uma determinada**

**acomodação da percepção *natural*, que está habituada a trabalhar continuamente e não por associação de dissociações.**

Percepcionar um filme é, desde logo, um choque perceptivo por, em certo sentido, nos fazer tomar uma imagem pelo real, o que exige determinados cânones perceptivos que não são utilizados na apreensão desse real. Depois, há toda uma dimensão física do choque que, se devidamente analisada, poderá dar-nos a ver o alcance das transmutações do *homo cinematographicus*, para usar a expressão de Anzieu. Choque psicossomático com semelhanças aos sintomas do «stress», tal como é visto por Allegranza, que refere a possibilidade de isolar o fenómeno de «stress» filmico: «no conteúdo traumatizante que pode ter um filme ou uma sequência filmica, seja na sua componente visual, seja na sua componente acústica, o método seguido tem a sua justificação no que se segue. Todo o traumatismo, físico ou psíquico, tende a modificar esse equilíbrio interior que C. Bernard apelidou de «meio interior» e que W.Cannon nomeou de «homeostasia». «Cet auteur a démontré que des quantités remarquables d'adrénaline sont mobilisées para la medullaire des surrénales au cours de diverses situations spéciales comme le peur, les états émotionnels, les modifications de température ambiante, etc., et l'on sait que l'adrénaline détermine une certaine augmentation de la consommation d'oxigène, glycogénolyse, hyperglycémie, hiperpotassémie, diminution du contenu en acide ascorbique dans le tissu surrénal, chute des éosiniphiles hématiques.» (Allegranza, 1961:17)

Como uma emoção poderá desencadear este tipo de reacções, não é difícil presumir que um filme, induzindo um estado de passividade acompanhada de fortes emoções, poderá desencadear respostas corporais em cadeia, semelhantes aquelas descritas por Cannon. Nesta fase da Filmologia, foi principalmente Séat quem se tentou debruçar sobre o registo dessa fisiologia filmica.

## 6.1 Choque perceptivo

Eis o paradoxo filmico que se apresenta como o grande ponto de indagação de todos os artigos, investigações ou comunicações da Filmologia, nomeadamente os que se dedicaram ao estudo da percepção e dos efeitos: o movimento filmico é percebido como realidade e, no entanto, sabemos que o que se passa no écran é apenas uma sucessão rápida de imagens. Não existe desdobramento fenoménico entre o movimento e a sua representação. Apesar do movimento ser visto como real, «nós não reagimos (mesmo as crianças) de igual maneira aos acontecimentos que vemos no cinema e aqueles análogos, de que somos testemunhas na vida corrente. Uma agressão ou acidente, por exemplo, provocaria na existência real uma intervenção activa, ou a fuga, ou gritos, que na sala de projecção não acontece. De facto, as reacções dos espectadores não excedem um determinado estado emocional.» (Van Den Berck, 1948:249) Iniciava assim Michotte Van Den Berck um dos artigos publicados na *Revue*, que ficará como referência desse tipo de abordagem psicológica da percepção.

Pode desenhar-se, *grosso modo*, um esquema que subjaz a toda a recepção filmica, tal como é discriminado pela Filmologia: **a percepção é um primeiro momento de uma cadeia de reacção, fisiológica e psicológica. Seguem-se as respostas e, no limite, os efeitos apresentados pelo espectador.** Num inquérito internacional distribuído pelos investigadores de todo o mundo, associados à Filmologia, os «problemas perceptivos» surgem à cabeça do inventário de problemas fisiológicos, psicológicos e sociológicos. As preocupações residiam algures nestas perguntas: «Não existirão condições particulares de percepção de constantes, durante a projecção do filme? Como é que são adquiridas? (...) Em que condições um objecto dá a impressão de dilatar, ou aproximar? Que limites de grandeza absoluta e de grandeza relativa do grande plano são

compatíveis com a nossa percepção de constantes, no adulto e na criança? (...) A percepção de uma panorâmica onde não existe movimento do objecto, nem do sujeito. (...) O desenvolvimento da impressão da realidade, desde o jogo de sombras às acções reais. (...) Influência sobre a impressão da realidade da passagem das cores dos objectos às cores do filme.» (AA VV, 1949:5)

É sob o binómio normal/anormal perceptivos que se produzem as interrogações. A «anómalia» aceite e internalizada pelo espectador, que segundo Michotte coloca um «interessante problema psicológico», é o ponto de fuga deste inventário. Assim, compete explicar qual é a qualidade da fractura perceptiva que permite explicar a impressão da realidade. Não se trata de uma qualidade tecnológica, mas propriamente filmica. O que se pode deduzir das conclusões de Michotte é inesperado: a armação tecnológica do cinema não o auxilia a tornar-se semelhante ao real, antes pelo contrário. E é isso que faz do cinema uma arte e um trabalho sobre a mente.

Para explicar tal ruptura, podemos recorrer, para já, à noção de *efeito de écran* - designação curiosa de inspiração cinematográfica para explicar um mecanismo psicológico - em que o sujeito experimenta a sensação de que um objecto começa a existir no momento em que se torna visível. Por exemplo, depois da abertura de uma porta ou tão simplesmente das pálpebras no acto de despertar, quando, na verdade, os objectos preexistem a essa aparição e sobrevivem ao desaparecimento do campo de visão do espectador. Ora, no cinema a situação é outra: os objectos não são descobertos, não se dão por uma projecção progressiva do campo visual, mas por um aumento ou diminuição da intensidade luminosa de toda a imagem, por uma ««criação» ou «anulação» fenoménicas que constituem uma anomalia efectiva em relação às condições ordinárias da percepção.» (Van Den Berck, 1948:253) Não será difícil contestar esta visão de Michotte, pois dentro de um plano é possível que surja esse *efeito écran*, mas aqui o que

é crucial são as comparações entre percepção «normal» e «anormal». É também anómalo que o espectador aceite, dentro desta ordem de ideias, a inverosimilhança de no filme haver mudanças sucessivas de cenários, por exemplo, do interior para o exterior, sem que ele se desloque fisicamente.

Outra situação: quando nos aproximamos ou afastamos de um objecto não o vemos diminuir ou aumentar, porque as nossas impressões não são apenas determinadas pela grandeza das imagens retinianas, mas intervêm aqui outros referentes, como o sentido de distância relativa, que mantem a dimensão das coisas. Não é assim com o cinema. Atentemos numa das passagens da conferência proferida por Henri Wallon, no Instituto de Filmologia: «Quando queremos conhecer um objecto da percepção, fazemo-lo gradualmente: por exemplo, para identificar o pormenor de um conjunto nós aproximamo-nos do objecto para ver mais perto o detalhe que nos intriga e o seu aumento gradual é qualquer coisa que está ligada aos nossos movimentos, é qualquer coisa que prevemos, pois nós somos o autor [do movimento]. (...) No cinema, o grande plano chega de uma forma imprevista, e podemos dizer que em todos os procedimentos do cinema, em que se produz tudo o que é contrário à nossa percepção, na qual é tudo gradual e tudo depende da nossa deslocação, há efeitos de choque: quando, depois de vermos uma personagem, apenas os seus óculos vêm preencher o écran, muitos grandes, sinal de que qualquer coisa vai surgir, há surpresa, há um choque.»(Wallon, 1948:103)

Muito semelhante é outro caso introduzido por um procedimento cinematográfico, o «travelling», que, em vez de simplesmente fazer aproximar ou afastar o objecto da nossa visão, fã-lo dilatar-se ou contrair. Ou então, faz literalmente as coisas moverem-se diante dos nossos olhos. Já no que respeita à luz, muitas vezes, os rostos apresentam reflexos exagerados ou então as cores demasiado luminosas não correspondem em nada às cores naturais das coisas.

Todos estas incongruências conduzem Michotte à constatação de que «o cinema é a forma de arte mais artificial que há e que é infinitamente menos realista que uma simples fotografia ou mesmo um desenho linear.» (Van Den Berck, 1948: 256). Seria assim, se não fosse a perspectiva, por conciliar a impressão de um volume com a impressão de um plano, que nos faz *ver* o volume nessas imagens e a existência do próprio movimento que atribui corporalidade às coisas, assim como a «recrudescência da realidade», de que falaremos mais tarde<sup>61</sup>.

**Este é, pois, o choque perceptivo e, mais profundamente, cultural do cinema, que se prolonga num paradoxo estruturante da própria experiência cinematográfica. O paradoxo está entre a nossa percepção de seres e acções reais que se impõem com uma sensorialidade inusitada, e a quantidade de características irreais, anormais da projecção cinematográfica, que contradizem a nossa experiência quotidiana.**

Os congressistas que participaram no Segundo Congresso de Filmologia, realizado em Paris, em 1955, acabam por manifestar o mesmo tipo de perplexidade relativamente às anomalias do cinema e à sua aceitação pelo espectador. O Primeiro Grupo, que se dedicou à discussão dos «Problèmes de la projection cinematographique et effets psycho-physiologiques» sublinha, por exemplo, que o som estereofónico torna-se, muitas vezes, caricatural na sua ambição de reproduzir o som real. Também as luzes coloridas, que é a forma como a cor se apresenta no cinema, possuem uma paleta perceptiva pobre, que não oferece mais de 100 a 150 percepções qualitativamente diferentes de uma extremidade à outra do seu espectro, enquanto as superfícies reflectoras, no dia-a-dia, são infinitamente mais ricas, quase ilimitadas.

---

<sup>61</sup>Cf. ponto 7 da parte II.

Assim, concluem os especialistas que não é sob uma perspectiva técnica que deverão ser vistas estas problemáticas, mas psicológica. E cultural, se tivermos em conta o prenúncio, nessa altura, de um pensamento que parte da diferenciação cultural como estruturante da visão. Em Outubro de 48, saíra na *Revue* o artigo «Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs», (Madisson, 1948:305-310), em que o autor, John Maddison, explicava como uma determinada assistência africana não aceitava os códigos aparentemente naturalistas e universalistas de uma imagem filmica. Aquilo que eram pormenores para os produtores das imagens, em que nem tinham sequer reparado, pois tinham construído o centro da imagem segundo um ponto de vista ocidental que dirigia o olhar para determinada direcção, tornavam-se para o espectador africano no principal foco de atenção. Como a figura de uma galinha muito dissimulada, a correr em último plano que, num filme-teste exibido na Nigéria, se tornou na principal atracção do écran.

Os congressistas acabam, então, por referir o fenómeno da percepção filmica à existência de um «contrato» implícito entre o espectador e realizador. E, quando surge sobre a mesa, a questão de acrescentar mais índices de realidade ao cinema, como a terceira dimensão, a conclusão é de que isso traria prejuízo ao próprio efeito de realidade filmica, ou seja, ao contrato então estabelecido: «As exigências psico-fisiológicas e geométricas que a terceira dimensão impõe, tornam o trabalho do cineasta desinteressante, por suprirem o movimento de câmara, a montagem, de tal modo que o espectáculo cinematográfico em terceira dimensão torna-se teatro filmado.» (AA VV, 1955: 27) Ou seja, todas as potencialidades artísticas e culturais do cinema e da sua exploração mental estavam precisamente nos seus defeitos, na sua bidimensionalidade.

Na Filmologia, disciplina que, digamos assim, surge institucionalmente sob o efeito de um choque histórico – o pós-guerra – já vimos que a *situação filmica* é definida muito globalmente como estando alicerçada num *efeito de choque*. **A percepção natural pertence ao domínio da continuidade, enquanto a percepção cinematográfica é referida à descontinuidade**, a vários níveis. Talvez, por essa natureza avassaladora dos parâmetros perceptivos ditos naturais, por exemplo, o cinema dito clássico se constitua como tentativa de amortecer esse choque, através do conceito de *sutura*<sup>62</sup>, que assegura a continuidade de acções, no interior do plano e da mente. No entanto, a Filmologia nunca contrariará essa situação de descontinuidade espacial, temporal e existencial do cinema, que acaba por caracterizar a própria *situação filmica*. Depois de uma perplexidade inicial pela vivência de um engano por parte do espectador, a Filmologia conclui que existe um **contrato tácito** na *situação filmica*. E, mais particularmente, segundo Michotte, poder-se-á falar de um fenómeno de distanciação experimentada pelo espectador que vive uma dissociação: apesar de *viver* o cinema, está, ao mesmo tempo, distante dele.

## 6.2 Choque fisiológico

Em 1961, quando a Filmologia transfere o seu centro para Itália, Séat publica na *Revue* o artigo «Introduction à une étude expérimentale des procédés cinématographiques comme agents de conditionnement» que é um corolário das investigações realizadas em laboratório, por relacionar mais directamente as respostas dos espectadores com os conteúdos filmicos. As conclusões são as de que o filme se dirige e faz reactivar uma espécie de zona mental primitiva do espectador: «Do mesmo

---

<sup>62</sup> Ver, a este propósito Oudart, Jean Pierre – “La Suture”, *Cahiers du Cinéma*, 211, pp. 36-39 e 212, pp. 50-55

modo que o sino ou a luz, estímulos sensoriais, desencadeiam uma resposta salivar ou defensiva sobre o cão condicionado, [tal como demonstrou Pavlov], assim também a apresentação filmica de determinados *signos*, agindo como sinais, podem provocar no espectador, a reactivação de *respostas emocionais* ou comportamentos mais ou menos remotos.« (Cohen-Séat, 1961:3)

A experiência acaba por confirmar aquilo que Séat já tinha especulado filosoficamente. Que o cinema visava um sistema plurisensorial no espectador, não identificado com a linguagem: «A morfologia das imagens cinematográficas não provoca apenas fenómenos de percepção ou associação elementares. Põe em jogo processos de compreensão globais e contínuos. O estudo analítico das componentes do «facto filmico» mostra que os sinais são muitas vezes indirectos, representados por índices de carácter simbólico, constituindo uma espécie de «segundo sistema de sinalização», independente da linguagem.« (Cohen-Séat, nº34, 1961:3)

Detenhamo-nos no modo como Séat realizava as suas experiências laboratoriais filmológicas. O sujeito da experiência era isolado numa cabine à prova de som, ligado a eléctrodos conectados a um aparelho de Electroencefalografia. Os estudiosos recolhiam então registos que incluíam o electroencefalograma, os movimentos oculares e as variações da resistência cutânea. Duas situações compunham a experiência: «a situação real», em que o indivíduo recebia na sala obscura o estímulo da luz de uma lâmpada de 100 watts e o «filme realizado», que mostrava sobre um écran o desenrolar de uma experiência semelhante aquela que decorria com o próprio indivíduo. Séat constatou o surgimento imediato de uma resposta condicionada no *espectador-cobaia*, quando aparece o primeiro plano do filme no écran, o que «confirma os trabalhos de N. A. Popov que notou nos cães privados de córtex ou nos animais submetidos a estimulações muito fortes, respostas «condicionadas» imediatas e cegas. Estas devem ser distinguidas dos

reflexos condicionados, especializados e de aparição progressiva. Elas traduzem um «domínio» da actividade sub-cortical e a diminuição da «hegemonia do córtex sobre os centros inferiores» (Cohen-Séat, 34, 1961:9). Ora, na altura, o córtex era considerado uma espécie de andar superior do cérebro, onde se situavam as funções nobres cerebrais. Hoje a hierarquização do cérebro por andares superiores e inferiores já não é considerada, porque todas as áreas cerebrais trabalham em articulação no processamento da informação-resposta. Mas, no contexto dos conhecimentos da época sobre o cérebro, o filme desencadearia respostas anteriores ao processamento ou à *vigilância* do córtex, que não controlaria as respostas dos centros inferiores. Ou seja, o filme poderia criar reacções não mediadas pelo córtex, concebido ainda como centro da inteligência e das decisões racionais. O filme dirigir-se-ia, muitas vezes, primeiro, ao cerebelo e ao tronco cerebral, zonas mais *primitivas* do cérebro.

Além disto, pensava-se que «a percepção no cinema de movimentos efectuados pelas personagens provoca nalguns sujeitos, em certas condições, respostas nas zonas motrizes.» Séat confirma nas suas experiências a indução de certas posturas no espectador pelo filme: «Ela satisfaz a hipótese de indução postural e motora: segundo esta explicação, o espectador do filme, que não vive directamente uma situação real, pode apresentar certas modificações tónicas e posturais, aquelas que constituem o *abstracto* das actividades motoras na vida real e das condutas apresentadas no filme.» (Cohen-Séat, 1961:9). **Haveria assim uma zona do humano, mental e corporal, que o filme atingiria logo, o que vinha sustentar o «puzzle» filmológico de que o cinema seria um sistema plurisensorial, propenso a tocar em funções mais ligadas às emoções e à formação de comportamentos - o tal *abstracto* que Séat referia diversas vezes – já muito longe da ideia do cinema como sétima arte aberta à contemplação, ao usufruto visual ou ao entretenimento. Séat fornecia assim a base fisiológica de**

sustentação de todo o edifício filmológico e de toda a sua concepção do cinema como meio mais emocional, fluído e comportamental e menos racional.

Estas descobertas tiveram algum impacto junto do poder estatal. Importa, por isso, reter um episódio significativo do que estava em jogo neste novo panorama institucionalizado da teoria do cinema. Terá sido no decurso das suas investigações para uma *thèse de lettres* que Séat descobriu aquilo que acreditou ser uma ligação entre mensagens subliminares inseridas no filme, por um breve período de tempo, e consequente comportamento do público depois da sessão terminada (insere-se no conjunto deste tipo de investigações a tão famigerada inclusão subliminar de uma mensagem que fazia apelo à bebida Coca-Cola, observando-se depois, uma ocorrência do público ao bar para saciar esse desejo induzido). Séat comunicou então as suas conclusões ao presidente francês Vincent Auriol, que lhe pediu que as mantivesse em segredo, por estar em causa a segurança nacional. Numa primeira fase, este silêncio foi aceite por Séat, em troca de mais apoio financeiro para o seu grupo de pesquisa e estudo de cinema aplicado, aparentemente concedido. A sua *thèse* nunca chegou a ser finalizada. Em 1959, o investigador foi informado de que não era necessário continuar a manter segredo sobre as suas conclusões. No seguimento desta comunicação pelo Estado, Séat sente-se lesado e, por isso, pede uma indemnização.<sup>63</sup> Neste episódio reflecte um duplo sentido político: de um lado, o significado das ambições da Filmologia que se projectava como ciência desvendando o intrincado e até então nebuloso processo cinematográfico e, do outro, o significado de uma relativa vigilância do Estado sobre o fenómeno, que adquirira uma consciência, porventura mais aguda, (agora com uma rectaguarda académica) das consequências do média. De facto, o episódio remata toda uma ideia de

---

<sup>63</sup> Cf. Lowry, 1985. O caso é interessante por denotar uma preocupação latente: entre as imagens em movimento espreitava um perigo que não estava ainda bem formulado.

missão e de envolvimento político da Filmologia. Afinal, não é apenas o cinema que se faz de e para públicos, mas também a gestão do Estado. Nos anos 40 e 50, em França, a gestão do Estado passa também pela gestão das investigações sobre o média cinema. A consciência de que as lógicas do Estado e dos média se cruzam forja-se no eco da Segunda Guerra.

## 7. Os efeitos fílmicos e a fragmentação, participação e identificação do sujeito cinematográfico

Já se disse que o deslindamento da natureza e da extensão dos efeitos fílmicos, foi o núcleo motivacional da formação da Filologia, em 1946. Neste sentido, a teoria dos efeitos, seja para que domínio for das chamadas tecnologias da comunicação ou informação, terá, na genealogia histórica, esta nova ciência como uma das primeiras referências. Mesmo os seus estudos que enveredaram por uma via estética, acabaram por relacionar os procedimentos cinematográficos com as reacções do espectador. No Inquérito Internacional realizado em 1949 reservava-se uma alínea dedicada ao «Étude de procedes utilises pour obtenir des significations et des effets emotionnels». (AA VV, 1949)

Além de se propor o aprofundamento de temas como o uso da câmara lenta ou acelerada na criação de efeitos de tristeza ou comicidade, ou o uso de diferentes intensidades de luz e de diferentes *tempos* musicais em função da tonalidade afectiva a obter, dava-se uma atenção especial ao «efeito Pudovkine» e ao «efeito Griffith». Em relação ao primeiro, o objectivo era testar de que modo é que o uso de uma mesma imagem - um rosto revelando a mesma expressão - era lida de diversa forma, conforme estivesse associada a outros planos (um prato de sopa, um caixão ou um brinquedo). No segundo, visava-se perceber como é que a partir da alternância de cenas curtas e cenas longas, se poderiam «obter» tensões emocionais fortes. (AA VV, 1949:8)

De entre os filmólogos na área da psicologia, René Zazzo, Henri Wallon, Sergei Lebovici<sup>64</sup>, distinguiram-se pelas suas investigações sobre a reacção fílmica,

---

especialmente a partir dos estudos sobre a criança, por esta permitir a teorizar sobre a experiência cinematográfica em estado nascente. As crianças apresentariam, além disso, mais maleabilidade para a experimentação, por revelarem aquilo que o adulto normalmente esconde, mesmo que isolado pelo *estado filmico*. A *reação filmica*, a sua relação com os conteúdos cinematográficos, com estudos aplicados relativamente às crianças, ocuparam, aliás, boa parte do Segundo Congresso Internacional de Filmologia. No segundo grupo de trabalho dedicado exclusivamente ao «estudo das reacções dos públicos à projecção e efeitos sobre o comportamento dos espectadores», debateram-se «Alguns aspectos da relação entre o cinema e um tipo de adolescente: o aluno do Centro de Aprendizagem», «Emprego dos métodos psicológicos no estudo das expressões (mímica, gestos, etc.) para a determinação das reacções aos filmes, particularmente no caso das crianças», ou «Ensaio da relação de certos tipos de conteúdos de filme com as reacções dos espectadores-crianças.» (AA VV, 1955: 33). Os congressistas distinguiam três momentos em que deveriam ser feitas observações para essas pesquisas: antes, durante e depois da sessão cinematográfica, com a ajuda de entrevistas, inquéritos ou do registo por EEG.

Mas, o que nos interessa fundamentalmente é examinar como é que a ideia dos efeitos chegou a adquirir este estatuto central. Como é que se veio a tornar o eixo da Filmologia? Em parte, já respondemos a isso, discutindo a concepção da imagem na Filmologia e para a qual voltamos a chamar agora a atenção. **É do mesmo passo em que a imagem perde a sua analogia com o espelho, com a reprodução da realidade, ganhando a mais a dimensão de um instrumento para desocultar e trabalhar a realidade, que o efeito filmico sobre a realidade ganha um espaço irreductível. Se o**

---

<sup>64</sup>Nos dois, três estudos ou ensaios em que a Filmologia é invocada, esta é a herança mais debatida e elogiada.

**cinema não é mero entretenimento, passatempo, conjunto de histórias para distracção ou «actualidades» que dão a visão do que se passa na *actualidade*, então há que pôr a nu que transformações é que ele opera subrepticamente para fazer-nos viver de diferente modo as nossas histórias de vida e essa *actualidade*.**

Por outro lado, existe uma forte vertente positivista da Filmologia que necessitava de uma base mensurável para legitimar conclusões. Porque os efeitos são mensuráveis é possível constituir uma tabela de resultados objectivos e tipificar comportamentos. Além disso, como já foi largamente referido, toda a gestação filmológica ter-se-ia feito ainda no rasto das estratégias e dos efeitos propagandísticos da Segunda Guerra, que era preciso prever e prevenir num futuro próximo: o da própria Guerra Fria. Depois, toda a situação filmica perfilava-se, segundo os conhecimentos mais recentes da psicologia e da psicanálise, acolhidos pela filmologia, como propiciadora à moldagem de comportamentos. Ora, é nesse modelo reaccional da experiência cinematográfica, fornecido pela psicologia e psicanálise que nos deteremos agora, aí onde a fragmentação do sujeito é colocado no mesmo espaço da sua *participação e identificação*, fenómenos estabelecidos na modernidade e que davam conta de um homem oculto de que só se via a ponta do icebergue: **«reacções interiorizadas»**. Aí, onde é possível explicar porque é que o espectador cinematográfico é tão vulnerável aos efeitos, aí onde as imagens geram imagens individuais e adquirem a plasticidade das reacções: **«Podemos mesmo, a título de hipótese, partindo dos dados da psicologia, pensar que a imobilidade infligida durante um espectáculo, tem um poder sugestivo e emotivo extremamente grande, aumentando a importância das reacções neuro-vegetativas que se podem produzir, e as reacções interiorizadas são, muitas vezes, aquelas que têm a repercussão mais profunda sobre a afectividade.»** (AA VV, 1955: 33)

Foi, neste contexto, que as analogias com fenómenos do **sonho** e o discurso **onírico** ou a **hipnose**, tal como formulados pela psicanálise, tornaram-se recorrentes entre os filmólogos. Tanto em relação ao sonho, como à hipnose é possível falar de uma **dissociação do sujeito, entre consciente e inconsciente, entre corpo e mente**. O filme é, por natureza, um processo **descontínuo e dissociativo** de espaços, tempos, movimentos, sentimentos. E essa fragmentação como que solicita a própria **dissociação do espectador**. Para entender a *participação* e a *identificação filmicas* é necessário compreender este processo dissociativo, em que o espectador do filme aceita como que separar-se do seu corpo.

Vejamos como é que Michotte explica essa fragmentação a partir da ideia de *troca* de movimentos. Para este autor o nosso corpo não se confunde com o nosso eu, pois eu sinto-o como objecto e não como sujeito - o corpo é meu, sem ser «eu». Com efeito, o «eu» nunca poderá surgir como corpo, como coisa, porque isso eu vejo, toco, cheiro, mas enquanto processo. E quanto aos movimentos do nosso corpo? «(...) a face interna destes movimentos apresenta um carácter especial de subjectividade, ao qual Claperède deu o nome de «caractère de moitté»<sup>65</sup>, que os fazem parecer como sendo os «nossos» movimentos. Eles constituem, de resto, um dos aspectos mais importantes do nosso corpo fenomenal; assim, podemos afirmar que os nossos movimentos, além de *processos*, são o *nosso corpo* em acção.»(Van Den Berck, 1953:95)

Este fenómeno dissociativo pode ser relacionado com a identificação da seguinte forma: Michotte **alvitra a hipótese da transferência destes processos do espectador para o actor, que se projecta diante de si no écran**. Ou seja, os processos que sinto como «meus» e não como «eu», são, por isso, sentidos através do corpo de outrém. Por

---

<sup>65</sup>"Moitté" é uma derivação do "moi" francês, para sugerir essa natureza não de eu, mas de meu.

outras palavras, como para o espectador sentir o seu movimento equivale a sentir o seu corpo em acção, logo, o corpo do actor que está em acção, e para o qual se dirige uma concentração absoluta, é que é sentido pelo espectador. A mímica do actor torna-se a face externa das próprias emoções do espectador. Mais: eu projecto sobre o actor esse funcionamento universal de emoção/reacção que me é familiar. Como no quotidiano, respondo a determinadas emoções (minhas e de outrém) com acções, no *estado filmico*, acabo por mimetizar essa cadeia psico-motora do actor, que a torna visível sobre o écran, com uma tal acuidade e poder de absorção.

Uma certa passividade do espectador na *situação filmica*, quanto mais não seja física, imposta pela própria sala, é um dos traços necessários à sua *participação e identificação* com o filme. Jean Deprun faz uma distinção entre *consciência realista*, a que pertence à esfera do quotidiano, e a *consciência espectacular*, em que eu enquanto espectador declaro o «[objecto] magicamente inofensivo» (Deprun, 1947: 37), **reduzindo as minhas defesas**. O perigo que poderá ser o olhar dos outros está excluído, estou isolado pela escuridão da sala. A escuridão coloca entre parêntesis o presente e o passado que sou, ajuda a perceber a imagem filmica, numa «maravilhosa passividade, única na vida mental» (Deprun, 1947:37).

E é aqui que surgem as comparações mais vincadas com a hipnose. Para estes investigadores o filme origina mesmo um estado hipnótico. «Agora que não está concentrado senão na minha pessoa, o mundo despiu-se de todo o interesse», é implicitamente o que o hipnotizador diz ao paciente. Para Deprun o écran desempenha um papel semelhante ao do hipnotizador. O espectador, como o paciente, relaxa o seu sentido crítico e cede como só cede no estado amoroso. Poder-se-á então falar de uma hipnose filmica, «essencialmente regressiva. Mundo nocturno, maternal, onde a atenção ao real diminui; atmosfera análoga aquela dos cultos aos mistérios; tudo cria um clima

que cada um interpretará, segundo o seu sistema de valores, como maravilhoso ou infantil» (Deprun, 1947: 38)

Pode-se igualmente estabelecer paralelismos entre esse estado regressivo característico da hipnose e da situação filmica e o sonho, muitas vezes invocados por Serge Lebovici nas suas conferências, no Instituto de Filmologia. Para Lebovici o pensamento filmico estava muito próximo do pensamento onírico, porque ambos parecem radicar num discurso imagístico. As relações interiores discursivas são produzidas enquanto imagens<sup>66</sup>. Tal como o sonho, ou o desenho infantil, o filme podia descarregar todo o valor afectivo das imagens no écran: «Língua em imagens, o filme é ainda caracterizado pela sua extrema mobilidade. Como no sonho, as imagens filmicas não são unidas por ligações temporais e espaciais sólidas e lógicas. As imagens do sonho são desordenadas; sucedem-se sem ligação causal. São condensadas, «subdeterminadas». Do mesmo modo, a câmara não segue uma personagem em todas as suas deslocações. Mostra-nos aspectos diversos, sucessivos. (...) E é através da sucessão de imagens, de sequências, nem sempre encadeadas logicamente, mas por relações de contiguidade, imaginação que nós seguimos a progressão do filme. Os procedimentos técnicos como os fundidos, o «travelling» não são da mesma maneira usados pelo sonho?» (Lebovici, 1949-50:51)

Lebovici exemplifica como certos géneros cinematográficos oferecem ao espectador «material onírico», referindo o filme policial ou de aventuras, que mimetiza o seu desejo de fuga, a comédia sentimental que materializa e compõe diante dos olhos da

---

<sup>66</sup>Lebovici elogiava a perspicácia *psicanalítica* dos surrealistas, que nos seus filmes tornaram visíveis e puseram em jogo a linguagem simbólica dos sonhos.



“ Les photos montrent que, dès le début, les enfants sont très intéressés et ont une grande envie de s'amuser. A mesure que le film passe, le sourire cède presque toujours la place au sérieux et à l'angoisse, et il est rare de voir un visage souriant ”.

Fotos publicadas na Revue Internationale de Filmologie, nº7 e 8, 1950 sobre as reacções das crianças ao cinema.

espectadora o sonhado apartamento de luxo, o «telefone branco»<sup>67</sup> ou os desenhos animados que representam um mundo liberto das suas impositivas leis mecânicas.

A analogia é ainda mais precisa. O espectador situa-se diante do écran como se estivesse diante do seu sonho. Também o sonho se apresenta como uma série de imagens exteriores ao sonhador, onde, por vezes, este surge. Apesar do carácter aparentemente externo do sonho, é o sonhador que é o seu autor, embora Lebovici faça notar a partir da sua experiência médica e psicanalítica, que muitos pacientes recusam a responsabilidade dos seus sonhos. Essa mesma experiência proporcionou-lhe o conhecimento de casos de indivíduos que caem no lapso de confundirem filmes que viram com sonhos que tiveram, ou que usam filmes como matéria de elaboração para sonhos nocturnos.

Mais uma vez, Lebovici analisa a passividade na *situação filmica*. De um modo original refere o grande plano como «verdadeira pressão proveniente do filme» (Lebovici, 1949-50:54), deduzindo uma *afecção* da sua afectividade. Por tudo isto, é possível falar de *identificação filmica*. **Em suma, pode-se então dizer que o espectador mergulha no estado filmico, participa na construção do material filmico, porque o filme faz operar os mesmos mecanismos de linguagem mental que o sonho.**

---

<sup>67</sup> Existe um sub-género de filmes de produção italiana, chamados de comédias de telefone branco.

## 8. A mecânica do desejo

Nos primeiros três números da *Revue*, Lucien Séve publicou uma série de artigos intitulados «Cinema et méthode», que são uma incursão sobre os procedimentos cinematográficos e dos quais releva o modo como tentam explicar um certo funcionamento do filme, que muitos vieram depois a catalogar como pertencendo a esse grande conjunto operativo e ideológico (e mitológico?) chamado cinema clássico. Ora, o que Lucien Séve faz é introduzir o exame de certos fenómenos de participação e identificação (que podem ser determinados histórica e politicamente) na própria construção do filme. Ou seja, analisa-os de dentro para fora, da maneira como, depois de projectados pelo espectador no écran, se cristalizaram em procedimentos e práticas de produção cinematográfica, numa circularidade de projecção/confirmação. Por outras palavras, como é que o cinema usa a técnica para alimentar o desejo, como tecniciza o desejo, como o materializa e o alimenta.

«O cinema é ambíguo. Funda-se sobre o plano que tende a isolar e a fixar uma atenção que interroga - e sobre a sequência que cria entre os planos uma unidade de sentido definido e cria no espectador um desejo intenso da seguinte.» (Séve, 1947:172) O espectador está assim sujeito a uma lei do duplo interesse: por um lado, retém um primeiro plano que surge no écran para logo dele retirar a sua «riqueza», por outro lado, expulsa-o assim que decifra o seu sentido, de modo «a satisfazer a sua curiosidade e o seu gosto de drama.» (Séve, 1947:172) Anda num vaivém entre o plano que é uma espécie de unidade mínima estética e o seu encadeamento com outros planos, a sequência. Assim, existem dois eixos de atenção desenvolvidos pelo espectador. Um perpendicular, que se refere ao plano e outro paralelo ao filme que é o da sequência.

É baseado nestes dois tipos de atenção, às vezes, conflituosos, que Séve formula dois estilos, duas estéticas e políticas cinematográficas distintas. Aquela que radica sobre o plano que é a ideal por, no entendimento do autor, recusar uma estética literária e a segunda, que se alicerça no encadeamento de planos. Se a primeira é, muitas vezes, vista como ineficaz e impotente, é esta última que se presta a grandes críticas.

São estas críticas que Séve acaba por desenvolver contra um cinema da sequência e da continuidade. Referindo dois filmes (*Assurance sur la mort* e *Qu' elle étai verte ma vallée?*<sup>68</sup>), pergunta o que têm em comum. «Não é difícil descobrir os postulados comuns essenciais, um dos quais, o mais típico, é o papel da *script-girl*: assegurar a continuidade da tomada de vistas. É, sem dúvida, esta continuidade que faz do filme qualquer coisa de passivo.» (Séve, 1947:173) Para Séve, o cinema da sequência, situando-se quase sempre ao nível da «banalidade» apela a uma «atenção inferior» (Séve, 1948:282) Isto porque o plano está completamente subordinado ao sentido da sequência, pois o sentido da sequência surge antes de cada um dos planos, o acto da personagem antes do gesto, como no caso da perseguição em que o que interessa é passando de um plano ao outro, confirmar se o perseguido é ou não apanhado pelo perseguidor. Já todos os gestos de Charlot - por exemplo, quando de costas abana freneticamente os ombros parecendo que chora, o que é puro engano dado pelo plano seguinte em que, surpresos, vemos que faz simplesmente um *cocktail* - apanham o espectador desprevenido, são sempre um dado novo, algo por descobrir entre o equívoco e a certeza.

No cinema da sequência, o espectador não procura o gesto pelo gesto, o plano pelo plano, mas apenas enquanto meios de confirmação de que está no bom caminho da compreensão do drama. **A continuidade filmica pede uma continuidade na atenção,**

---

<sup>68</sup> Porventura, título da tradução francesa para o filme *O Vale Era Verde*, do realizador John Ford.

sem ruptura *visual*, mas apenas *dramática*. Ora, Séve preconiza todo um outro cinema, baseado numa pesquisa que escape àquilo que é o dilema da arte, entre a pobreza do realismo e o abstraccionismo do simbolismo. O cinema poderá ir ao concreto, naquilo que é uma superação dessa dicotomia. «O cinema escapa ao dilema. Não está submetido nem ao didactismo do mediato, nem ao insignificativo do imediato. Ele é a primeira manifestação essencial de uma cultura interrogativa, o que quer dizer que a sua fecundidade não se funda numa cultura, mas na negação daquilo que nela tende ao verbalismo e à convenção. O gesto surge-nos como a primeira manifestação do poder da informação da consciência. Ele desembaraçar-nos-á, quando nós o desembaraçarmos da convenção e do verbalismo, da idolatria das formas imutáveis, da crença mágica numa mitologia do sentimento, do destino, do drama. Ele afastar-nos-á da tirania da generalidade para reencontrar a existência na sua diversidade e na sua originalidade.» (Séve, 1948:355) Numa época de pós-guerra, quando as grandes fés se esvaneciam, Séve ainda fazia profissão de fé no cinema como resgate da imponderabilidade do real, e nisso possui muitos pontos de contacto com Kracauer: a mesma crença na genuidade, da corporalidade das coisas, sem submissão a esquemas pré-concebidos. O que Séve elogia é essa natureza cinemática de ruptura com o convencionalismo, essa espécie de véu que Kracauer tanto criticava. Como se o cinema nos pudesse devolver um *real* ainda que transformado pela câmara, mas mais real porque próximo da materialidade do mundo, da sua descontinuidade. Porque, para estes pensadores o mundo é feito de descontinuidades e menos de uma continuidade forçada pela leitura do cinema da sequência.

## 9. Conclusões: para uma política da imagem

Chegados a este ponto, é possível evidenciar o que é que, depois das nossas interrogações à Filmologia sobre um determinado ponto de vista, resta como uma barreira sólida. Algumas ideias históricas e teóricas mais isoláveis e que, possuidoras de uma determinada operatividade, nos fornecem pontos de ancoragem para pensarmos também a actualidade: uma certa ideia da irrupção do cinema na história e um certo conceito da imagem.

São estes pois os grandes contributos da Filmologia. Por um lado, a maneira como coloca a imagem no interior da experiência, por outro, onde e como situa o cinema na história. Detenhamo-nos no **primeiro**:

- A Filmologia vem formular o carácter único da imagem filmica, como constituindo um sistema anterior àquele em que se gera a linguagem, de uma qualidade mais densa e complexa, porque aí estarão misturadas categorias como o emocional e racional, objectivo e subjectivo, aí, onde dizer e dizer-se é impossível, onde a mediação pela linguagem se torna mais difícil. E dá uma explicação científica para isso: a imagem atinge, porventura mais rapidamente, outras zonas cerebrais que não aquelas identificadas com a razão. A esta imagem, a Filmologia chama de *sistema de sinais, sinais luminosos, coloridos, sonoros que comunica com outro sistema do nosso corpo mais sensível* (ainda não nomeável?)

- A Filmologia vem chamar a atenção para a constituição cultural da percepção cinematográfica. A percepção natural adaptou-se, construiu-se na própria constituição técnica e histórica do cinema. Assim, o cinema é a projecção da nossa própria percepção,

que nunca foi uma percepção natural, apriorística, mas que se foi refazendo pela impressão das imagens no nosso corpo. Não se pode falar, por isso, de um cinema que corresponda nem à realidade, nem sequer à realidade da nossa percepção natural. Ou seja, se o cinema se adaptasse verdadeiramente aos cânones da nossa percepção natural, seria uma outra coisa. É essa falsidade, essa máscara do cinema, desde o *fingimento* das cores à corrupção do som, que paradoxalmente o faz parecer real. Porque o que ele representa não é a realidade, mas os nossos processos de pensamento. E é por isso também que deve ser posto sob vigilância: se a comunicação cinematográfica está tão próxima de processos complexos e subterrâneos do pensamento, há que, por exemplo, não deixar que um grande pensamento nos faça submergir na narcose política ou que deixemos de controlar a nossa sensibilidade mais básica, embotada por aquilo que as imagens em movimento nos mandam fazer.

Em suma, o projecto da Filmologia alimentou-se e construiu uma imagem fantasmática do cinema, enquanto indutor de um choque. O choque desencadeia um torpor imediato, um certo adormecimento dos sentidos. E é entre essa excitação e esse entorpecimento que o cinema mais facilmente abre, fende e entra no pensamento e no corpo. Em certa medida, é como se a tecnologia mimetizando os nossos sentimentos mais profundos, qual vírus intruso que ilude as defesas do organismo assemelhando-se a elas, adquirisse a capacidade de entrar e imprimir a nossa mente e existência. E de deixar um seu rasto, o que pode ser negativo para a essência humana, segundo a Filmologia. Daí que a figura do autómato, para uma analogia com a situação do espectador face ao filme, seja aqui útil: não sou eu que ajo, mas uma lógica técnica que tomou a minha vontade e, ainda antes de tudo, as minhas capacidades psico-motoras.

Este é o perigo do cinema. A tecnologia cinematográfica não é apenas tecnologia, é também imaginário. É tecnologia feita imaginário. Mobiliza sensações profundas e funciona com as ideias, os sentimentos, com a afectividade e não apenas com as funções cognitivas ou motoras, como aquelas que são solicitadas, por exemplo, pela condução de um automóvel. É uma tecnologia enganadora, porque parece apenas transparente, um espelho do real, sem possuir qualquer poder autónomo de elaboração, como se nunca pudesse ser constituinte, quando é constitutiva da experiência. É enganadora ainda por se identificar desde logo e apenas com a visão, quando *assalta* os vários sentidos para destruir um último reduto, uma espécie de protecção interior e última do espectador. Já não existe perigo físico neste ataque, mas *psicológico*, invisível: a violência já não é física, mas de uma ordem que nunca tinha sido consciencializada, que nunca tinha emergido. A total contenção (no acto de ver, na situação filmica), conduz à concentração e à implosão.

- Quanto ao **segundo** aspecto, a Filmologia indicia o cinema enquanto denunciador e motor de um determinado *dever* histórico mais veloz e, porventura por isso, menos consciente dos efeitos da produção cinematográfica. A imagem filmica, tal como é concebida pela nova ciência, cava na história o lugar de uma nova cultura, já não racional e verbal, mas, pluridinâmica, complexa, mais nervosa, mais reactiva, imediata e aberta. Nesta cultura, o homem transformar-se-á. Trata-se então de saber que rumo tomará o homem, que qualidade terão essas modificações. No horizonte da Filmologia está uma ideia evolucionista desse rumo. Uma história na qual a ciência do cinema tem o papel de formadora da consciência da própria história, a partir daquilo que se vai inscrevendo das imagens na vida dos indivíduos e dos grupos. Este papel é-lhe outorgado pela clarividência do conhecimento científico, de sinal positivista.

Sobretudo, o carácter urgente de estudar o cinema a partir da Filmologia, deve-se ao modo como aquele teve impacto na história recente do mundo (nomeadamente, durante a Segunda Guerra). Ora, tudo isto é contemporâneo do recentramento da ideia de cinema numa dimensão social e política, num gesto que é distinto em toda a teoria do cinema. **A génese político-institucional e académica da Filmologia demonstra o alcance dessa fractura epistemológica e evidencia uma nova relação do poder político com o média cinema.** Na sua origem está a vontade do controlo dos efeitos do cinema, através dos conhecimentos preventivos gerados na universidade. Se numa sociedade democrática não existe lugar para a censura a partir de uma autoridade que, pela comunidade, decide que filmes devem ser produzidos ou vistos, logo é a consciência do espectador que tem de ser alertada e colocada em vigilância.

A este respeito, é sintomático que tenha saído um número da *Revue* exclusivamente dedicado à censura, com uma introdução de Cohen-Séat. A questão central era a de saber se se justificaria criar alguma forma de censura, tendo em conta os efeitos sobre o espectador, destacados pelos novos estudos filmológicos.

Vale a pena determo-nos em duas respostas. A primeira é um resumo da posição de Lebovici: «O autor eleva-se contra os preconceitos sobre a influência nefasta e perversa do cinema (...). O filme é um produto social entre outros, que se interliga com outros factores que afectam a delinquência. A frequência excessiva do cinema parece existir entre os delinquentes. Em rigor, o filme pode jogar o papel de provocador circunstancial de uma conduta delinvente, fornecendo ao indivíduo o modelo de uma técnica do crime.» (Lebovici, 1953:214-215).

Edgar Morin também se pronunciou, evocando que os filmes não provocam as psicoses, porque, afinal, foram estas que engendraram a constituição de um certo tipo de

civilização<sup>69</sup>. Quanto muito, os filmes só prolongarão a sua existência. «O exame do problema da influência perniciosa do cinema leva-nos a rejeitar qualquer justificação para a censura neste domínio. Os verdadeiros fundamentos sociológicos da censura mergulham bem mais fundo que todas as justificações secundárias e os pretextos avançados. O seu reino é o dos *tabus* políticos da ordem estabelecida e dos *tabus* mágicos que rejeitam o horror da decomposição dos cadáveres, na noite sagrada, e o frenesim do acto amoroso, a nudez da morte e da sexualidade.» (Morin, 1953:231)

Colocar a questão da censura foi o outro lado da moeda da questão da vocação social da Filmologia, aliada a um forte determinismo que foi mesmo criticado por alguns filmólogos<sup>70</sup>. Ora, a esse determinismo, de face experimental e cientificista, (ainda mais vincado na fase italiana), subjaz a ambição da previsão dos efeitos dos filmes sobre o espectador e, conseqüentemente possibilita o estabelecimento de uma eventual forma de censura. Veja-se: a Filmologia como portadora de um saber rigoroso e «verdadeiro» sobre certas conseqüências psicológicas e sociais do visionamento de um filme, poderia servir de aval à imposição institucional de uma censura, por exemplo, sobre cenas consideradas perniciosas. O que não deixa de ser paradoxal. O antídoto em que a Filmologia se quis tornar contra a doença do totalitarismo político das imagens, poderia fazer vingar a própria doença a tratar: a da coacção da liberdade do sujeito, segundo uma visão humanista e progressista.

---

<sup>69</sup> Na resposta de Morin ressoa o modo como Freud concebeu a constituição da civilização ocidental a partir de uma matriz neurótica. Cf. FREUD, Sigmund, *Totem Y Tabu*, Brochado, 1985

<sup>70</sup> Gawrack escrevia em 1968 que a Filmologia "deverá modificar a sua direcção, não se limitando ao laboratório e à pesquisa psicofisiológica, desenvolvendo paralelamente a pesquisa empírica e a reflexão teórica. No caso contrário, tanto a teoria como a pesquisa empírica tornar-se-ão a arte pela arte, ou a arte de muito falar para nada dizer". (Gawrack, 1968:117)

Nos anos 60 e 70 com as vias que os estudos filmicos tomaram, alicerçados tanto na psicanálise, no materialismo histórico e na semiologia, a Filmologia tornou-se uma caricatura: um discurso cientificista e *naturalista* anacrónico, quando se denunciavam as vozes pos detrás dos discursos e a própria natureza ideológica desses discursos. Precisamente quando surgia um cinema da *Vanguarda*, tal como Rodowick o denomina.<sup>71</sup>

É neste contexto que se entende a falência da Filmologia logo a partir dos anos 60, embora a revista *Ikon*, tenha sobrevivido até aos anos 80, muito ligada à psicologia e à educação. Quanto a nós, o falhanço desta ciência sempre esteve no seu carácter discursivo fortemente programático, virado para a superação do abismo entre as suas metodologias e instrumentos racionais e o carácter subjectivo da experiência cinematográfica e dos efeitos espectatoriais. Sempre foi sua expectativa, pelo menos na figura do seu criador, Cohen-Séat, partir dos dados muitos objectivos fornecidos pelos registos das sensações do espectador que assiste a um filme, para penetrar na mais insondável subjectividade do ser humano. A previsão e/ou controlo da vontade e das emoções das massas anónimas pelas imagens em movimento foi o fantasma que permaneceu para além da existência efémera da Filmologia. E é nessa medida que a Filmologia ainda nos interessa e nos serve de ponto de partida para terceira parte: por dar a ver a forma desse fantasma que ainda inquieta a actualidade. Ou seja, a possibilidade do sujeito não se saber apanhado nas malhas do seu próprio desejo, amplificado e maquinado por sistemas sofisticados de produção de imagens em movimento. Até que

---

<sup>71</sup>Rodowick estabelece, no seguimento de Foucault, um campo discursivo formado pela vanguarda política e a teoria do cinema pós-68, no qual se alinham várias forças teóricas e práticas. Entre as teóricas, Rodowick aponta o papel da Semiótica, Althusser, Lacan e Derrida. Cf. RODOWICK, David «The political avant-garde: modernism and epistemology in post-68 film theory», *Iris*, 2, pp. 47-60

ponto a nossa experiência é uma experiência historicamente diferente por estar engendradora nas imagens em movimento, tecnologicamente calculadas e difundidas em larga escala?

Parte III  
**Os novos  
espaços da  
questão: a  
imagem em  
movimento como  
entidade  
política?**

## 1. Ponto de situação: os legados da Filmologia

Chegados a este ponto, encontramos-nos numa encruzilhada, entre a primeira e a segunda partes desta tese. É então necessário fazer um balanço, para estabelecer novas linhas de partida. Para desembocarmos naquela que nos parece a parcela mais aventureira e arriscada desta viagem e, acreditamos nós, contribuir de algum modo para uma viragem na forma de conceber a imagem, a **experiência** e os efeitos cinematográficos.

Propusemos tratar, de um ponto de vista retrospectivo, a problemática do poder do cinema ou da imagem em movimento, questão que inquieta ainda a actualidade. Primeiro, sondámos os discursos dos primeiros teóricos, para **desenhar essa figura da imagem em movimento de natureza compressora e complexa, que baralha as coordenadas da racionalidade e da experiência do mundo**. Daí passámos à Filmologia: a ciência que desejou dissecar essa organicidade da imagem no nosso corpo, medir a proximidade da nossa mente e do corpo em relação à eficácia da imagem, definir a dupla funcionalidade da imagem e do corpo a que se destina.

Podemos já arriscar um cruzamento de abordagens, delimitando um campo, se quisermos, um **imaginário ou uma linha**, que atravessa tanto esses esforços teóricos iniciais como a Filmologia, **de onde emerge a possibilidade de uma totalizarização/absorção total da nossa experiência pelo poder psicofisiológico das imagens em penetrar numa espécie de zona irracional da experiência**. O que para nós se foi tornando claro é que a Filmologia constituiu-se como um momento e uma referência central nesta linhagem.

**Por facilidades de operação teórica, configure-se assim uma grande linhagem da teoria do cinema em que o corpo e a mente são chamados (seja de um modo poético, ensaístico ou científico) como interlocutores mais directos e imediatos para**

a reflexão sobre experiência cinematográfica e dos efeitos espectatoriais, em contraposição ao apelo da mediação pelo texto, ou seja, a uma corrente de inspiração linguística ou semiológica. Porque apesar da semiologia nunca ter deixado de chamar a atenção para o valor da linguagem enquanto formação do sujeito e inscrição no seu próprio corpo, ateu-se, muitas vezes, a uma análise formal do cinema, diluindo as suas materialidades, rebatendo-as num mesmo plano de analogia com a linguística.

O que nos parece é que se pode iluminar um grande espaço de pensamento do cinema, que construiu e reconfigurou historicamente a nossa própria experiência cinematográfica, cujo horizonte repousa naquilo a que chamaremos de *cinema total*, decalcando esta figura de uma outra mítica imagem da arte e da filosofia: a da *arte total*. É interessante de novo chamar à colação as ideias de Lyotard. Num texto em que o autor fala sobretudo de uma resistência a um certo estado actual de coisas em que a política se esteticizou e a estética se politizou, produzindo uma mobilização total das opiniões, esta noção de arte total articula-se numa projectada ligação da estética à política:

«Heidegger tentou fundar a resistência de que falo, em relação ao modelo clássico da arte encarado como *tekne*. No entanto, desde Platão, a arte ou a *Dichtung* concebe-se como uma remodelagem, um *plattein* e foi o modo principal pela qual a política tentou moldar a comunidade de acordo com tal ou tal ideal metafísico. Seguindo aqui Lacoue-Labarthe, penso que existe uma correlação estreita e essencial entre a arte política e as belas-artes. Um caso eminente desta combinação encontra-se na *República* de Platão: o problema político consiste apenas em observar o bom modelo, qual é o modelo do Bem, com vista a moldar a comunidade humana. (...)

O nazismo inverteu de algum modo a relação: é a «arte», de forma explícita que desempenha aqui a função de política. Os nazis, sabêmo-lo, utilizam frequente e

sistematicamente o mito, os media, a cultura de massas e as novas tecnologias, para alcançar a mobilização total da energia, em todas as suas formas. Deste modo, inscrevem nos factos o sonho wagneriano da «obra de arte total». Syberberg mostrou que o *Gesamtkunstwerk* encontra-se muito mais no cinema, na *télé-techné* em geral, do que na ópera.» (Lyotard, 1989:82). Ora, estas palavras sugerem-nos um fundo sobre o qual deverá ser pensada precisamente esta ideia de *cinema total*, um fundo texturado, um fundo onde confluem as grandes preocupações de alguns dos primeiros discursos que analisámos na primeira parte e no programa da Filmologia. Por outras palavras, poderemos detectar no seu conjunto algumas regularidades, onde se projecta essa figura de *cinema total*, a saber:

- Cinema é mais *total* que todas as outras artes porque na história dos sentidos é o que vai mais além. De imediato, parece solicitar apenas a visão, (a audição cinematográfica dada em estudos recentes como um dos sentidos que mais forte imersão espectral provoca, foi ironicamente o mais esquecido), mas o facto é que mimetiza todos os outros sentidos, ao mesmo tempo que obriga o espectador a uma singular disponibilidade de recepção. Ou seja, o **cinema pede uma total contenção para atacar com uma total solicitação e imersão**, que faz o espectador mexer-se inquieto, na cadeira, por imitação ou repulsão. Será por esse paradoxo que muitos o consideraram uma *máquina da inteligência*, para usar o título de uma das obras de Epstein, proporcionando a quebra de fronteiras perceptivas, psicológicas e sociais, chegando a novas dimensões da sensibilidade, da experiência, por mobilizar novas maneiras de experienciar o espaço e o tempo.

- Cinema é *total* porque se idealizava que unisse o que a modernidade tinha separado: as esferas técnica, estética e política. Porque poderia conjugar a tecnologia com o humano, amaciando a sua desumanidade com uma estética e uma humanização, até então aliadas impossíveis. Na utopia de Kracauer, a imagem em movimento permitiria re-ligar aquilo que a esquematização da ideologia e da ciência separara na nossa relação com o mundo, ou seja, uma relação mais directa e genuína com a materialidade das coisas e dos seres.

- *Cinema total*. Lyotard usa as sugestivas expressões de «moldagem» e «energia». Um dos pontos de fuga do conjunto dos referidos discursos seria pois o de que o cinema *energizaria* as ligações entre os objectos e estes e os humanos, o que remoldaria a comunidade humana, com uma tal dimensão háptica, *imersível* e dinâmica que apenas tinha sido atribuída à política. Essa capacidade de atravessar fronteiras, fazer alianças, mobilizar comunidades atribuível à política, torna-se uma possibilidade cinematográfica, por ir para além da língua e atingir gestos e comportamentos, modos de pensar universais.

Porventura, seria mais cauteloso prosseguir com uma genealogia linear das zonas da teoria do cinema de identificação imediata com a Filmologia, como a da psicologia cognitiva, que desde meados dos anos 80 teve um grande impulso nos Estados Unidos. Mas, o que mais nos move é ir construindo, reconstruindo problemáticas, através de alguns operadores e conceitos, que se nos afiguram como mais produtivos e que nos fazem entender o legado da Filmologia, de um modo mais frutífero, como seja essas zonas ainda de tímida ingressão como a do **espaço do espectador**, o **estudo dos efeitos espectatoriais**, ou sem uma imediata conexão, a **montagem cinematográfica**.

## 2. O Lugar do espectador

Quem é o espectador filmico? O espectador tornou-se uma entidade a interrogar no mesmo momento em que a Filmologia anuncia que o filme postula, sobretudo, uma *relação filmica* ou uma *situação filmica*. O filme não é um objecto situado no exterior de quem o vê. É na mente do espectador que se deve também procurar o filme (o cinema). A formação da Filmologia e da figura do espectador constituem-se no mesmo plano de imanência. Por outras palavras, a **Filmologia programou-se e consignou-se enquanto ciência**, do mesmo passo em que nomeou e fez experiências sobre um corpo a partir do qual é possível **inquirir, recolher registos, tirar conclusões e formar parâmetros de confronto com o filme, lançando assim o pressuposto de um conceito de espectador que funciona na reverberação das imagens**. Na história da teoria do cinema é a partir dos anos 50 e 60 que o espectador começa a ser puxado para uma existência autónoma. Primeiro, por força do movimento filmológico, para depois integrar-se no interior de uma rede de leitura estruturalista ou semiótica, sob a interrogação das emergentes correntes semiológicas e textuais. Na primeira teoria, a não ser em Munsterberg de modo mais directo – o filme é a projecção dos processos mentais do espectador – e em Eisenstein, muito indirectamente – o espectador é um agente a quem o cinema se dirige no sentido de lhe provocar ou solicitar uma nova consciência do mundo – o que é visado pelas mensagens filmicas possui um estatuto inactivo, ofuscado pela luz do écran.<sup>72</sup> É na tela das imagens em movimento que primordialmente tudo se passa e é a partir dela que tudo se deve explicar.

---

<sup>72</sup>Cassetti aponta outras excepções: “no contexto do formalismo, Boris Ejchenbaum propõe a noção de «discurso interior», para explicar como uma série de sinais que surgem no écran encontram a sua definição e concretização na «mente» do espectador (que encadeia os quadros sucessivos numa cena unitária, identificando elementos recorrentes e inferindo aqueles que faltam)”. Cassetti aponta igualmente o caso de

Já nos anos 60, vejamos como as grandes linhas do programa semiótico atribuem uma identidade ao espectador, para assim estabelecermos pontos de intersecção e dispersão com a Filmologia.

Francesco Casetti, autor de referência na tentativa de traçar uma genealogia da teoria do espectador separa dois grandes campos quanto à configuração do espectador pela semiótica: um, o da semiologia estruturalista para a qual o espectador é, antes de tudo, um decifrador que interpreta um conjunto de imagens e sons. O outro, o da semiótica textual, que lhe contrapõe a entidade mais activa e complexa do interlocutor, agente de um processo, ao qual se dirigem propostas filmicas e que responde com a realização de operações interpretativas.

As diferenças são evidentes e compreende-se tanto como colocam em jogo duas concepções de espectador, como duas formas de experiência cinematográfica. E, arriscamo-nos a dizer, como nos remetem para cinemas diferentes – tantos, muitos, mas que *grosso modo* poderemos agrupar em torno de dois cinemas: um, embotado na comunicação esquemática de uma ideia, e um outro que lança a ambivalência e *curto-circuita* constantemente as suas «mensagens» e os seus pressupostos de enunciação.

Para a semiologia estruturalista, o que é fundamental na experiência cinematográfica é a mensagem que passa, desvalorizando-se assim o papel de um espectador activo e participativo na sua construção. Sublinha-se o processo de ver e não, como postula a semiótica textual, o carácter de jogo da experiência cinematográfica, levando-a a procurar «traços do espectador no objecto que lhe é oferecido» (Casetti, 1983:21)<sup>73</sup>: «Não estamos a lidar com um alvo a ser atingido, nem com um subordinado

---

Walter Benjamin que relacionou a alteração da natureza da obra de arte com o modo da sua recepção – de ritual de participação passou a acto consumista. (Casetti, 1983:16-17)

que responde a questões, mas com um parceiro consciencioso, que reconhece as tarefas que lhe são dadas. Simultaneamente, o modo de intervenção do espectador é concebido doutra forma: enquanto detentor de um código (isto é, de um reportório de sinais, de correspondências entre significados e significantes, uma tabela de possíveis associações) foi considerado apenas como receptor de imagens e sons. Agora, o consenso é de que dispõe de um conhecimento necessário, que permite o domínio de toda a situação, a apreciação de escolhas feitas, o seguimento das consequências, de modo a apreender as idiossincrasias que vão surgindo: numa palavra, um saber *aberto*, juntando o conhecimento enciclopédico à sintaxe e ao léxico.» (Casetti, 1983: 22) Casetti faz assim eco de uma outra discursivização sobre o objecto cinematográfico. Não se fala de mensagem ou obra, mas de «texto».

O filme não é apenas uma estrutura, mas é produto e produtor do seu contexto, porque é gerador/gerado no interior daquilo que já tínhamos visto no âmbito da Filmologia – na *situação filmica*, que pertence mais ao domínio da multidimensionalidade e da troca de sentidos: o espectador é conhecedor dos elementos e das relações, e também das relações entre as relações e os elementos. O filme solicita-lhe que ligue dois planos, que construa unidades espacio-temporais, através de recursos cinematográficos –estímulos gráficos, volumes, movimentos, sons, cores, chaves dramáticas e narrativas - que se vão refazendo constantemente, não só no tempo psicológico do espectador, mas também em novos e imbricados contextos históricos de produção e aprendizagem espectral.

---

<sup>73</sup> Para esta ruptura epistemológica muito terão contribuído as perspectivas sobre o texto e a literatura, por exemplo, de Roland Barthes, para quem ler é re-escrever. Casetti relembra também as noções de leitor implícito de Iser, Chatman e Corti e da «imagem» de um leitor virtual nos estudos narratológicos.

Esta noção intertextual do espectador pode ser relacionada com o lugar que o espectador ocupava na *relação e situação filmica* formuladas pela Filmologia. Esta noção de filme como «puzzle» a preencher, de operação mental e arranjo cognitivo dos elementos e relações, esta interactividade do filme/espectador concretiza mais profundamente aquilo que a Filmologia tanto desejara apresentar em todo o seu alcance e funcionamento complexo: a *situação filmica* ou *relação filmica*, que é de uma especificidade não comparável a outras formas de relação e experiência artísticas. Nos conceitos como a *identificação*, a *memória* ou a *participação filmicas* tal como lançados e sistematizados pela Filmologia, está sempre o verso e reverso do filme e do espectador.

Poder-se-á pois dizer que este espaço de onde emergiu esta ideia de espectador foi primeiramente sulcado pela Filmologia. Espectador apreendido na inter-relação com o filme, que a semiótica postulou no âmbito de uma intertextualidade. É, no entanto, quanto à textualidade ou a uma natureza do facto filmico tendente à linguisticidade, que os destinos entre os campos disciplinares menos se cruzam. Em terrenos comuns há que reconhecer caminhos distintos, marcas de diferença, marcos que nos levam para tantos outros lugares. Se é verdade que o fio da Filmologia mais desnovelado (por exemplo, pela obra de Edward Lowry ou mesmo de Casetti) foi esse lado da conceptualização e da sistematização textual, do estruturalismo que um tanto isoladamente Barthes leva a cabo nas páginas da *Revue*, não esqueçamos que a investigação de cariz psico-fisiológico, nomeadamente, a de Cohen-Séat, conduzia-a mais para a aplicação da noção de discurso ao cinema do que a de linguagem. O que nos direcciona para a linhagem do cinema enquanto fenómeno totalizante da experiência, que temos vindo a tratar.

Aquela primeira perspectiva de uma conexão directa com a semiologia é muito bem defendida por Lowry: «Apesar se serem apenas os escritos de Roland Barthes na *Revue*, em 1960, a permitirem uma ligação mais directa entre Filmologia e

estruturalismo, as similitudes entre metodologias são sugeridas pelo seu interesse em definir as estruturas que funcionam quanto ao fenómeno humano.» (Lowry, 1985:158). Lowry acaba assim por traçar uma relação entre as teorizações da Filmologia e o próprio trabalho de aplicação ao estudo do cinema de uma linguística estrutural por Metz. «No seu discurso obituário por Etienne Souriau, em 1980, Metz faz eco da dívida que a teoria do cinema tem relativamente à Filmologia: «Basicamente, a Filmologia foi em determinados aspectos uma prefiguração da semiologia do cinema. Nos dois campos, tratou-se de abordar o cinema a partir do exterior, colocando-o no interior do discurso das ciências humanas, e não dos cineastas, cinéfilos ou críticos» (Lowry, 1985:169). E sim, de facto, **a Filmologia recebeu o fenómeno cinematográfico na academia, sobretudo, dotou-o de uma conceptualização, de um conjunto de noções que permitiram um controlo e uma apreensão teóricas posteriores.** Mas, também parece-nos evidente que nos poderá conduzir por outro caminho, menos mediado pela estrutura textual, mais à flor da pele, que tanto poderá ser percorrido pelo domínio das ciências, como pelo discurso mais poético e sensualista de Jean-Louis Sheffer. Porque o discurso filmico, o tão específico discurso filmico, formulado por Cohen-Séat, remete-nos para algo de mais subterrâneo, da dimensão das emoções, dos comportamentos, da segregação química, dos ritmos cardíacos e não para algo tão exterior e textualizável, ou seja, o texto enquanto mediação entre o conhecimento e o seu objecto, entre uma representação e o seu corpo.

Poder-se-á dizer que o espectador filmológico, na sua vertente vincadamente científicista, tal como a Filmologia, sobretudo, se projectou, é mais uma entidade psico-fisiológica, respondendo a provocações exteriores, ser activo e reactivo, a quem é solicitada uma nova forma de experimentar o mundo, a quem é exigida uma nova *performance*, ou novas capacidades de inferência e memorização. Que, acima de tudo, se

deixa submergir por uma nova forma de discurso. É esse o horizonte que subjaz aos estudos sobre os efeitos psicofísicos do cinema no corpo do espectador, as investigações sobre a competência das crianças e adolescentes na compreensão de um determinado filme ou a diferenciação cultural entre um espectador de uma comunidade *primitiva* nunca exposto a uma sessão cinematográfica e o espectador ocidental habituado a frequentar o cinema.

É, digamos assim, um espectador representado, muitas vezes, como realidade química, eléctrica, que comunica com a *electricidade* do filme. E aue, dessa forma, vai revelando, projectando no écran aquilo que dele não era ainda conhecido. Ou seja, o filme pode ser assemelhado a uma **sonda física e psicológica que desoculta aquilo que poderá ser o sujeito moderno, porventura, mostrando aos olhos modernos da Filmologia um novo sujeito, mais *performatizado* nas condições da sua compreensão e do seu funcionamento mental, distinto e longe do sujeito passivo e romantizado de uma anterior regime de imagens. O espectador é uma entidade dos fluídos, das comunicações electro-magnéticas, dos suores frios e dos calores do desejo. Tanto um corpo ansioso, medroso, como capaz de prazer e de desejo, corpo emocional e sensorial que entra em circularidade com as imagens que o provocam.**

Sublinhe-se que este espectador é assim entendido na mesma medida em que existe uma espécie de inteligência filmica maquina que tenta conhecer ou interpretar o seu espectador e prever as suas respostas. É o que está nas entrelinhas da exposição de Séve quando patenteia a correspondência entre estruturas lógicas discursivas e procedimentos técnicos e visuais/imaginários e a formulação de Francastel da imagem como ilusão culturalmente construída.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Cfr. pontos 5.1 "A imagem-ilusão" e 5.2 "A imagem-enformação", da parte II.

O espectador torna-se, à custa de um jogo de espelhos, de reflexos e de interações entre a imagem em movimento e o modo como esta é construída, numa entidade fragmentada. Pulveriza-se, transforma-se a pouco e pouco numa figura de apreensão psicológica, sociológica e cultural, manipulável enquanto parte de um conjunto mais vasto que se traduzirá, de futuro, na ideia de público e públicos. Mensurável, classificável, ou seja, esquematizável, *textualizável*. E, por outro lado, política e economicamente previsto, planeável, previsível: pode-se fabricar filmes para determinados públicos, para determinadas salas e horários, prever a sua eficácia, o seu sucesso. Arriscamo-nos então a relacionar a academização do espectador nos anos 50 e 60 com a sua programação política e económica que persiste nos dias de hoje. Por outras palavras, **a moderna gestão do espectador poderá relacionar-se com a recepção e tratamento académico do objecto cinema pela Filmologia e pela semiótica textual, nessa atitude de olhar para um espectador enquanto pólo de uma relação ou de relações, num interior de um aparato que se pode tornar mensurável, calculável, reconfigurando a própria experiência cinematográfica, ou num sentido mais abrangente, a experiência das imagens em movimento.** Fazem-se *filmes-protótipos*, planeiam e constroem-se *cinemas-protótipos* para determinados públicos. Afinal, a solidariedade das práticas e dos discursos, entre a política e a economia das salas de cinema, da distribuição e da exibição cinematográficas e os discursos teóricos pode estar aí onde menos se espera... num grande espaço de estandardização moderno da fruição.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Parece-nos ainda cedo avançar no sentido de uma politização, crítica ou autoreflexividade da teoria. Mas, o facto de falarmos de estandardização do cinema não nos deve já remeter para os discursos mais pessimistas de *nazização* do média. É, afinal, na estandardização que se fazem as rupturas e se vai recriando o universo das imagens em movimento.

Dir-se-ia que, em última análise, infere-se deste conceito de espectador e da maneira de fazer seguir os estudos sobre os efeitos espectatoriais um calculismo exagerado, que poderá servir de suporte laboratorial, por exemplo, à forma de gestão de um estúdio de Hollywood. Mas, no modo como está trabalhado este conceito oferece-se, por outro lado, a uma ambiguidade e ambivalência bastante interessantes. Concretizando, essa perspectiva do espectador também aponta para uma forma mais libertária de o fazer entrar na vertigem das imagens, de acreditar na sua capacidade de jogo, de produzir inferências, de manuseio de jogos novos, mais sofisticados e lúdicos, dando-lhe pistas para o interior de labirintos menos parametrizados. Em suma, tanto se pode falar de um espectador prefigurado pelo filme, inscrito nas suas margens – o fora-de-campo para onde o filme olha, como se pode falar de um projecto que prevê e sustenta os resultados das jogadas do jogador/interlocutor, possuindo implicitamente um modelo de visão que o determina<sup>76</sup>. Para Casetti a desvantagem é que estes paradigmas «insistem na emergência de traços e na presença de forças, mas esquecem que isto requer alguém para usá-las se o texto se oferece mesmo ao espectador.» Ou seja, alguém de carne e osso a quem o filme possa absorver e guiar no interior de um modelo, o nó de um padrão que, por vezes, se quer fazer perdurar. É nesse sentido que o filme se mede nas suas possibilidades de apropriação do discurso. E que mede essas possibilidades contra o mundo. Diremos nós que a sua fala não é branca, supõe antes que já tivesse falado com retorno, como pré-condição do jogo. Por outro lado, o espectador deseja uma co-responsabilização na construção do filme, uma adesão ao projecto. Ora, estamos aqui diante de uma relação de pura circularidade: o espectador é tanto uma figura que constrói o discurso como é posicionada pelo discurso. Ou, por outras palavras, «tal descrição traz-

---

<sup>76</sup> Mais tarde veremos como este discurso se insere na concepção da psicologia cognitiva do cinema.

nos, sem dúvida, a um modelo circular, já que enfatiza a contribuição do espectador para a construção de sentido do discurso, sem esquecer a contribuição do discurso para a construção do espectador» (Casetti:1983,28)

Pode-se contrastar este modelo mais aberto de um espectador com algum livre-arbítrio, a quem é dada alguma criatividade, com o do espectador filmológico que, apesar de concebido na relação com o filme, a quem se imputa o manejo de determinadas operações de interpretação, é, por outro lado, um sujeito sob o efeito de uma hipnose filmica, alguém a quem se deve inquirir para aquilatar do seu grau de compreensão de um sentido pré-dado (referimo-nos mais propriamente aos inqueritos filmológicos que se baseariam numa «verdade» do filme) e não tanto um sentido que se vai fabricando.

De qualquer modo, da discussão de todos estes modelos de concepção e representação do espectador, o que nos parece mais maleável, mais frutífero, mas como pode suceder quando se tenta uma teoria de grande abrangência, com alguma falta de ancoragem, é aquele proposto por Adam Smith. O título de um seu artigo «Film as creatura», é altamente sugestivo quanto ao lugar de onde Smith interroga o espectador e o cinema e onde os coloca. «O fundamental é que deveremos compreender a representação como um processo onde o mundo é transformado em informação. A questão da analogia deveria deixar de ser uma relação entre dois objectos, ou dois conjuntos de objectos, para se tornar uma relação entre dois processos, duas produções do mundo.» (Smith, 1983:61)

Filme e espectador são, neste contexto, apreendidos em constante produção naquilo que nos parece a diferença fundamental - o processo não está entre eles, digamos assim, mas está no seu interior, intra e intercomunicável. Não se trata de um jogo de palavras, de uma maneira de reconfigurar todo o mapa a partir do qual podemos observar estas questões. «É a obra de arte feita por um artista? É um artista aquele que produz essa obra de arte? Ou são os dois definidos pelo mesmo espírito elevado, a Arte? A questão

torna-se circular e inútil a não ser que o outro artista, o espectador ou receptor (na falta de melhor termo) esteja incluído na questão. Então, o artista torna-se o emissor (ou parte do *locus* de um grande processo de emissão), a obra torna-se o interface entre emissor(es) e receptor(es), e Arte torna-se no nome, não de uma coisa, uma essência, ou espírito, mas de uma relação.« (Smith, 1983:65)

Adam Smith traz à liça o modo como Hitchcock caracterizava o seu trabalho. Como se de um maestro de uma orquestra se tratasse, cujos músicos – os intérpretes – são a audiência. «E se, neste sentido, o espectador *executa* o filme, então o que é essa série de sons e imagens, esse «festival de afectos» no écran? Certamente nada que pertença à ordem do território, mas um mapa, uma partitura, um plano arquitectónico; *uma série de instruções para a fabricação de um filme.*» (Smith, 1983:64) E Smith continua, dizendo que o artista poderá aqui ser considerado ele próprio como espectador, já não sendo o centro do processo criativo, mas uma espécie de «**super-espectador**». É, por isso, que o autor em vez de explicar a execução desta partitura, chamemo-lhe então assim, enquanto processo pontuado por «*marcas de enunciação*», que são mais identificativas de um *locus* onde se poderá entrever um emissor ou autor, prefere aplicar a noção de *marcas contextuais*, usando uma noção do trabalho teórico de Gregory Bateson. «Estas marcas devem ser vistas enquanto identificadoras e produtoras de uma relação particular num largo contexto ou séries de contextos de relações.» (Smith, 1983:65)<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Smith explica esta tendência de referir tudo à produção do filme e não à sua recepção, com as noções psicanalíticas de voyeurismo e identificação e a situação paradoxal do filme solicitar a presença do espectador e ao mesmo tempo mascarar-la. O que vem na mesma linha daquilo que formulou Jean-Pierre Oudart com a sua noção de *sutura*. Cfr. Oudart, Jean Pierre - "La Suture", *Cahiers du Cinéma*, 211, pp. 36-39 e 212, pp.50-55

Bateson construiu essa noção a partir das suas observações do comportamento animal, de onde concluiu que muitas das acções dos animais eram retiradas de determinados contextos que as geravam – o contexto de luta, por exemplo – para serem empregues noutros contextos – o de brincadeira, por exemplo – produzindo um «novo e paradoxal meta-contexto». As acções recontextualizadas produzem elas próprias uma nova relação entre os intervenientes, referindo-se elípticamente aos contextos anteriores: as denominadas *marcas contextuais*.

Ora, o filme está cheio destas marcas, é todo ele uma elipse de comportamentos humanos. Faz denotar estes contextos humanos, mas ao mesmo tempo, produz uma nova relação com o espectador. Nós diríamos que o filme acaba também por fazer isso no seu interior, tornando-se uma espécie de devorador de contextos anteriores não só ao écran,<sup>78</sup> mas interiores ao écran, reposicionando as suas relações com o espectador, num jogo constante. E isto através de um conjunto de sinais que se transformam e modificam, modulam as diferenças contextuais.<sup>79</sup>

O filme poderá criar marcas contextuais competitivas (*doubles ententes*) que lançam o espectador na ambiguidade, na interrogação (o que não é apenas típico do filme clássico de Hollywood, como Smith sugere, pois certos filmes identificáveis com a

---

<sup>78</sup> Por exemplo, "o filme, na base de uma extrema abstracção de certas situações, preenche o plano com este tipo de marcas contextuais. De facto, a função de um director artístico é criar economicamente certos espaços imediatamente reconhecíveis pelo uso de marcas contextuais do espaço real." (Smith, 1983:70-71)

<sup>79</sup> Para ilustrar a sua teoria, Bateson usa também o exemplo do esquizofrénico que, por não saber processar esses sinais não reconhece as diferentes marcas contextuais. Por exemplo, à pergunta da recepcionista do hospital "o que posso fazer por si?" ele não saberá quais os limites da sua "oferta", por não saber interpretar adequadamente o seu tom de voz, a distância imposta pelo balcão, o seu estatuto social e profissional, etc.

*Nouvelle Vague*, por exemplo, re-contextualizam e jogam com essas marcas contextuais muitas delas importadas do cinema clássico). Ora, o que Smith releva é que estas marcas são susceptíveis de modulação, entram num jogo de re-pontuação, re-segmentação por qualquer dos parceiros intervenientes. «Isto parece útil para pelo menos duas áreas da teoria do cinema. Primeiro, para a compreensão da interactividade do espectador, como este re-pontua e re-segmenta as instruções ou mensagens filmicas e, particularmente, por dar conta das mudanças que têm lugar durante a vida de «aprendizagem» da visão dos filmes. Segundo, para entender a relação entre espectadores e conjuntos de filmes, como os géneros, ou o trabalho de determinado realizador, período ou estúdio: em geral, por compreender os problemas da intertextualidade do filme e sua relação com o espectador» (Smith, 1983:70).

Assim, se compreende a analogia que Smith estabelece entre o filme e uma criatura vivente, organismo em mutação, animada pelas suas relações de funcionamento interno. A relação filmica é aqui incluída numa rede contextual, quase infinita que para a sua decifração, contempla, por exemplo, a necessidade de relacionar a divisão de trabalho no cinema com a modulação dos materiais que vão passando do argumentista, para o produtor, para o realizador e deste para o director de fotografia. Processo onde se vão sedimentando intenções, memórias, que acabarão por esculpir a própria atenção do espectador. Smith atreve-se então a fazer uma outra metáfora, não tão biologista como a de criatura, mas mais cinéfila: o filme como o monstro de Frankenstein, construído a partir de blocos espacio-temporais, uma «realidade» que é «produzida que não pode ser outra coisa senão uma estranha materialização de uma ideia da realidade.» (Smith, 1983:74)

Podíamos enfileirar agora um conjunto de metáforas semelhantes que tentam penetrar e assimilar essa mutabilidade, complexidade e sensorialidade filmicas, e ao

mesmo tempo, esse campo de passagem de fluxos, daquilo que tanto pertence à dimensão da afecção, emoções, sentimentos, como àquilo que pode ser reconhecido como parte das operações lógicas e cognitivas relativamente ao filme: esse campo que já não se concentra apenas num pólo da relação, mas algures entre o espectador e o filme ou, se quisermos, numa relação *intra-espectador* e *intra-filme*. A este propósito, poder-se-á referir tanto o «gigante» que Scheffer erige para compreender a experiência fílmica ou o «autómato» de Deleuze, onde ressoam tanto os medos, como as mais universais esperanças da Filmologia de um filme nos fazer pensar, sentir, comportar; ou de nos pensar, programar... transformar. **É natural que nos tenhamos questionado, ao longo de toda a investigação e desta exposição, porquê é que se atribuem tais capacidades de transmutação demiurgas e sensoriais ao cinema e não a outras manifestações artísticas?** Deleuze responde à questão num tom inequívoco: o movimento da imagem cinematográfica, ou auto-movimento, não está dependente de um exterior que o impulsiona ou reconstrói, mas apresenta-se como dado imediato à consciência. «Os primeiros que fizeram ou pensaram o cinema, partiram de uma ideia simples: o cinema como arte industrial adquire a capacidade de auto-movimento, ou movimento automático; **faz do movimento um dado imediato da imagem. Tal movimento já não depende de uma força motriz ou de um objecto que o executaria, nem de um espírito que o reconstruisse.** (...) Neste não é, neste sentido, figurativa, nem abstracta. Poder-se-á dizer que todas imagens artísticas já eram assim.; Eisenstein não se cansou de analisar as telas de Vinci, de Greco, como se fossem imagens cinematográficas (assim como Elie Faure fez com Tintoret). Mas as imagens picturais não deixam de ser menos imóveis, pois é o espírito que deve «fazer» o movimento. E as imagens coreográficas ou dramáticas permanecem ligadas a uma força motriz («mobile»). **É apenas quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efectua: *produz um choque***

*sobre o pensamento, comunica vibrações ao córtex, toca directamente o sistema nervoso e cerebral.* Porque a imagem cinematográfica «faz» ela mesma o movimento, porque faz aquilo que as outras artes apenas se contentam em exigir (ou dizer). Reúne o essencial das outras artes, é uma sua herança, é como o modo de emprego das outras imagens, convertendo em potência aquilo que era apenas possibilidade. O *movimento automático* faz nascer em nós um *autómato espiritual*, que reage, por sua vez, a ele mesmo.(...) Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, não podem escapar ao choque que provoca o pensador em vós. Um autómato subjectivo e colectivo para um movimento automático: a arte das «massas»« (Deleuze, 1985:203-204) <sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> O sublinhado a negro é nosso.

### 3. Dos efeitos espectatoriais: plasticidade da imagem e plasticidade cerebral

Onde procurar então a *impressão* das imagens sobre a mente, o *pensador cinematográfico*, ou seja, o espectador do cinema? As respostas são tantas, quantas as proveniências disciplinares de quem vem respondendo a essa questão<sup>81</sup>. A teoria do cinema especializou-se, ramificou-se em preocupações cada vez mais parcelares, aliando os discursos à observação das práticas, a teoria à história, reunindo os mais diversos materiais e documentos para investigar esses efeitos, tornando-se mesmo possível denominar uma área a que se chama de *efeitos espectatoriais*, com fins de arrumação teórica.

A via para o nosso estudo mais normalizada e previsível poderia ser, agora, a de recensear essas perspectivas, isolá-las, contextualizá-las. No entanto, interessa-nos mais pensar o *efeito espectatorial* no modo como ele é cavado no interior do recente pensamento sobre o cinema, entrecruzar grandes linhas que teçam um determinado modo de ver esses efeitos. Em termos simples e imediatos, diga-se desde já, que haverá uma perspectiva dita mais objectiva e naturalista, de proveniência anglo-saxónica, imediatamente identificada com o cognitivismo e outra subjectiva, francófona, filiada em Deleuze e Scheffer<sup>82</sup>. A um outro nível, poder-se-á ainda apontar outras abordagens

---

<sup>81</sup> O número 17 da revista *Iris*, publicada no Outono de 1994, exclusivamente dedicado aos "Espectadores e públicos de cinema", com estudos diversos e devedores a várias áreas disciplinares, parece-nos exemplar deste estado actual da teoria do cinema, sobretudo no que toca ao estudo do espectador, tanto considerado como entidade histórica, como alvo de "marketing", como sujeito no interior de um discurso psicanalítico.

<sup>82</sup> Em França, o investigador que mais recentemente se tem dedicado à área dos *efeitos espectatoriais* é Loig Le Bihan, colaborador assíduo de

exteriores à teoria do cinema, como por exemplo, da psicologia social ou da sociologia.

83

Detenhamo-nos na segunda perspectiva, vendo como Deleuze se situa, em certo sentido, nessa linhagem de *cinema total*, ou para usarmos noções que lhe são mais próximas, de **cinema enquanto totalidade aberta, enquanto matéria sinalética, órgão gerador de pensamento, algures nessa zona que a Filmologia mais reivindicou como específica do cinema: a da produção de uma afecção/afecção como resultado do poder de imersão sensorial do cinema, ao invés de uma fruição desimplicada.** Aponte-se desde logo que os pressupostos de Deleuze<sup>84</sup> quanto a essa sensorialidade e materialidade visuais e sonoras do cinema parecem muito paralelas ao conteúdo das prelecções de Cohen-Séat no antigo Instituto de Filmologia<sup>85</sup>.

A ideia semiológica do filme como texto baseia-se na prerrogativa que é dada à narrativa enquanto eixo organizativo do seu sentido, não só da sua produção e realização, como da recepção pelo espectador. Deleuze explica esse privilégio dado à narrativa pelo facto da análise histórica situar o acto fundador da especificidade do cinema, digamos assim, na construção de uma narrativa através dos códigos da linguagem cinematográfica<sup>86</sup>. Neste posicionamento da narrativa em relação à gestação do sentido e da fruição do filme, se vêem as diferenças entre as abordagens de Metz e de Deleuze: **enquanto para o primeiro a narração supõe indirectamente a montagem como código linguístico, para o segundo a narrativa subordina-se à montagem das**

---

revistas como *Vertigo* e *Cinergon* (por exemplo, coordenou o número 7 da *Cinergon*, intitulado *Histoires de l'oeil*)

83 Sob uma perspectiva social dos efeitos dos filmes na formação das representações sociais, cfr. Vala, Jorge - *La production sociale de la violence - représentations et comportements*. Tese de doutoramento defendida na Université Catholique de Louvain, 1984.

**imagens. A narrativa deriva do modo como se compõem os blocos de imagem e não o contrário.**

Assim, podemos fazer um rebatimento da filosofia deleuziana das imagens sobre a de Cohen-Séat: a imagem como massa a-linguística não contida pela teoria textual explode em vários sentidos, reacções, tantas quanto as suas materialidades visuais e sonoras - actor, som, luz - e as suas *conceptualidades*, planos, enquadramentos, composição intraplano, de modo a como estão montadas criarem pensamentos, emoções, sentidos de espaço-tempo, comportamentos. Arrisquemo-nos então a olhar para um mesmo reduto, onde as inquietações da Filmologia se cruzam com as questões deleuzianas, para daí relevar a seguinte ideia: **a imagem é uma matéria sinalética de afecção**. Por isso, para estes autores, as baterias da teoria filmica devem ser apontadas para o lado mental, fisiológico mesmo.

Vejamos de que maneira tal é posto por Deleuze - «(...) Em suma: sobre que fundamento fazer uma avaliação dos filmes? - Creio que existe um critério particularmente importante: é da biologia do cérebro, uma micro-biologia. Ela está em plena mutação e acumula descobertas extraordinárias. Não é a psicanálise, nem a linguística, é a biologia do cérebro que fornecerá critérios, porque não possui o inconveniente das duas outras disciplinas de aplicar conceitos feitos. Consideremos o cérebro como matéria relativamente indiferenciada e questionemo-nos que circuitos, que

---

<sup>84</sup> Veja-se ponto 1.2 "A massa polimórfica do cinema: na confluência de Deleuze, Eisenstein e Kracauer", parte I

<sup>85</sup> Veja-se ponto 5.2 "A imagem-enformação", parte II

<sup>86</sup> A este propósito, Deleuze filia a teoria de Metz na obra de MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1956

tipo de circuitos a imagem-movimento ou a imagem-tempo traçam, inventam, porque os circuitos não preexistem»( Deleuze, 1990: 85)

Em termos quase visionários, Deleuze põe a possibilidade de olharmos para o modo como as imagens funcionam no interior do nosso cérebro e como o vão constituindo. Seria de algum modo ambicioso chegar a este ponto de conhecimento – **é curioso como se entrevê aqui a grande finalidade da Filmologia em alcançar a imanência da imagem, do corpo e da mente num mapa absoluto** - e nem sabemos se o problema se poderá pôr de um modo tão directo. No entanto, as afirmações de Deleuze não são assim tão visionárias se tivermos em conta que hoje se chegou à conclusão de que o cérebro possui uma certa plasticidade, ou seja, uma capacidade de construção e regeneração que era até há pouco tempo desconhecida.<sup>87</sup> Pode-se agora dizer com propriedade que as imagens em movimento moldam o cérebro.

Um novo e desafiante território se abre diante dos nossos olhos, paralelo aquele que é possibilitado pela fina captura de imagens da própria constituição do cérebro (as modernas técnicas de imagiologia médica tem possibilitado *ver* o nosso cérebro como se fossem camadas visuais). As declarações do filósofo Deleuze que apontam para uma aventura de uma outra área do conhecimento, a neurologia, têm a virtude de nos sugerir

---

<sup>87</sup> Num artigo intitulado "Bebés melómanos" publicado na revista *Visão*, em 1 de Abril de 1999, sobre a educação musical de bebés, faz-se a defesa de uma educação musical o mais precoce possível: "A razão é, antes de mais neurológica. «Há neurónios que poderiam ser utilizados para desenvolver sinapses associadas com a sensibilidade auditiva para a música, mas que, se não receberem estímulo, acabarão por se demitir da sua função», defende Helena Rodrigues [coordenadora da orientação musical para bebés no Acarte]. «É como se o cérebro fosse um escultor que acrescenta material e depois vai cinzelando aquilo que não quer», compara Harry Chugani, pediatra neurologista norte-americano, citado pela revista *Time*. Não é difícil transpôr este mesmo tipo de discussão sobre música para a composição das imagens e para a educação e cultura cinematográfica.

sobre que linha trabalha. Logo na entrada do segundo volume da sua obra dedicada ao cinema, *L'Image-temps*, Deleuze faz bem notar o caminho radicalmente diferente daquele que é perfilhado por certo ensaísmo, crítica e teoria do cinema. **Não, para si o neo-realismo não foi uma corrente que fez entrar mais realidade no cinema, através do plano geral ou do plano-sequência.** «Mas as duas teses têm em comum o facto de colocarem o problema ao nível da realidade: o neo-realismo produziu um «suplemento de realidade», formal ou materialmente. Não estamos seguros que o problema se ponha assim ao nível do real, forma ou conteúdo. Não é mais ao nível do «mental», em termos de pensamento?» (Deleuze, 1985:8) **A realidade que se abriu foi no nosso cérebro. Ou seja, digamos que o neo-realismo criou novos circuitos cerebrais ao fazer pensar/sentir as imagens de diferente maneira, fazendo com que os sentidos se abrissem para os ambientes, os espaços, os objectos, uma certa forma de relação entre tudo isto, em vez de se subordinarem apenas a conjuntos de acções que conduzem a outras acções, como seria próprio do cinema da escola soviética ou da americana, incluídas no regime da imagem-acção.** E continua: «Se o conjunto de imagens-movimento, percepções, acções e afecções sofreram tal transformação, não foi porque um novo elemento irrompeu, impedindo a percepção de se prolongar em acção para colocá-la em relação com o pensamento, e, a pouco e pouco, indo subordinar a imagem às exigências de novos signos que a trariam para além do movimento?» (Deleuze, 1985:8)

Deleuze traça dois grandes regimes da imagem-movimento: de um lado, a imagem-acção, onde coloca sob o mesmo chapéu o cinema soviético e americano, o impressionismo francês e o expressionismo alemão e, do outro, a imagem-tempo que recobre, por exemplo, o neo-realismo e a *Nouvelle Vague*. No primeiro, as relações, os conflitos, rupturas e resoluções organizam-se segundo um esquema acção/reacção

(configurando aquilo a que se pode chamar de *situações sensório-motoras*). No segundo, as *ligações sensório-motoras* que costuravam (*suturavam*) as acções são desapertadas, para fazer ver o espaço, o objecto, para fazer entrar na composição da imagem outras categorias que não a acção. Por outras palavras, no cinema da imagem-acção o tempo subordina-se ao movimento; a montagem mais não faz do que gerir segmentações do movimento por unidade de tempo, cria uma duração segundo as acções – por exemplo, a personagem A dirige-se à casa de B e o plano dura o mesmo tempo da concretização da acção. O espectador é enviado de uma acção à outra, como que se articulando (projectando-se/identificando-se) nas *ligações sensório-motoras* das personagens.

Dir-se-á que este cinema fará apelo a uma espécie de esquema de estímulo-resposta já inscrito no pensamento do espectador? Deleuze nunca o terá dito desta maneira, mas a nós parece-nos que é neste interessante vaivém entre a constituição e composição das imagens e o modo como se *aninham, distendem* na mente do espectador que se pode situar um modo fascinante de perceber o *movimento mental* das imagens-movimento. Detenhamo-nos então na imagem-tempo, onde a reacção deixa de ser justificável por uma acção e assim sucessivamente, fazendo irromper aquilo a que Deleuze denomina de situações puramente ópticas ou sonoras. A personagem é deixada ao mero acto de ver, não reage, torna-se espectador que devolve ao outro espectador que a vê, situações puramente ópticas e sonoras, imagens subjectivas, sonhos de infância, fantasmas e já não situações sensório-motoras. Os objectos, os espaços deixam de funcionar enquanto mero *décor* para adquirirem autonomia. *O Eclipse*, de Antonioni é, a este propósito, apontado como paradigmático.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> "E a arte de Antonioni não cessará de se desenvolver em duas direcções: uma espantosa exploração dos tempos mortos da banalidade quotidiana; depois, a partir de *O Eclipse*, um tratamento das situações-

Sigamos a leitura de David Rodowick sobre o processo de passagem da imagem-acção à imagem-tempo: «As acções lineares dissolvem-se em deambulações aleatórias. Os acontecimentos ocorrem sem que seja possível actuar ou reagir; situações de dor ou beleza que são intoleráveis ou insuportáveis; ocorrências que são incompreensíveis ou irresolúveis. Como resultado, o esquema acção/reacção das imagens-movimento começa a quebrar-se, produzindo uma mudança de natureza da percepção e afecção.» No regime da imagem-tempo, é toda uma nova relação com o tempo que se engendra: o tempo deixa de derivar das acções e passa a subordinar o movimento. Deleuze não se cansa de dizer que com o advento da imagem-tempo torna-se possível ter já uma imagem directa do tempo e não uma sua imagem indirecta. Porque o tempo já não sustenta uma acção, mas torna-se dado independente, torna o movimento aberrante, abre fissuras entre as coisas e pessoas.

Um dos conceitos chave para compreender o que sucedeu para tal redimensionamento do tempo é o *intervalo*. Siga-se a concisa explicação de intervalo por Rodowick como «espaço ou divisão entre fotogramas, planos e sequências», cuja reorganização enformou uma outra «representação espacial do tempo no cinema». (Rodowick, 1997:4).<sup>89</sup> **O intervalo perde a sua função de ligação de acções e**

---

limite que os impelem para paisagens desumanizadas, espaços vazios dos quais diremos que absorveram as personagens e acções, para delas reter apenas uma descrição geofísica, um inventário abstracto." Vejamos também como em Fellini se podem discernir situações puramente ópticas e sonoras: "Quanto a Fellini, desde os seus primeiros filmes, não é apenas o espectáculo que tende a transbordar o real, é o quotidiano que não cessa de se organizar em espectáculo ambulante, e os encadeamentos sensório-motores que dão lugar a uma sucessão de variedades submetidas às suas próprias leis de passagem." (Deleuze, 1985:12)

<sup>89</sup> O conceito de intervalo é importado das teorias do realizador soviético Dziga Vertov: "A compreensão de como é que a organização dos intervalos serve uma figuração (*imaging*) espacial do tempo torna claras as tentativas de Deleuze em formalizar uma lógica de encadeamento enquanto uma espécie de geometria do cinema." (Rodowick, 1997:4)

reacções, para adquirir autonomia, tornar-se num valor que faz suspender o espectador na incertitude, na imponderabilidade, às vezes, no intolerável.<sup>90</sup>

Porque temos vindo a insistir sobre a teoria de Deleuze? Porque apesar de se ligar imediatamente Deleuze à vontade de formalização de uma lógica ou geometria do cinema, o facto é que se pode ver na sua teoria o modo como recebemos/pensamos as imagens, como é que o espectador é incluído no jogo. Tanto se percebe através dos seus conceitos de imagem-acção, imagem-percepção, imagem-afecção ou imagem-tempo, como é que podemos pensar as imagens, como se pode especular a **forma com que as imagens nos pensam, como funcionam em nós**. E tudo se situa aí no modo como a imagem constrói ligações de tempo, não objectiváveis na percepção natural, pois para Deleuze «o cinema produz concretamente uma imagem correspondente ao pensamento, uma representação visual e acústica do pensamento em relação com o tempo e o movimento.» (Rodowick, 1997:2). Neste sentido, **dir-se-á que o modo como as imagens estão compostas como que nos sugam para o interior do tempo** – «um tempo que não seria mais o tempo extrínseco e indirecto da consciência representativa, mas do tempo intensivo e afectivo do pensamento.» (Bensmaia, 1994:23)

Como tal, dir-se-á que Deleuze coloca o efeito espectral no centro de todo o processo filmico, não o vê apenas no lado do espectador. Aliás, abole essa distinção entre filme/espectador, ideia/matéria,<sup>91</sup> sujeito/objecto, para trabalhar tudo num mesmo plano.

---

<sup>90</sup> Se o intervalo faz perder a ligação de acções, torna-se impossível predizer o curso da "narrativa". Entende-se, portanto, qual o estigma aliado a certo cinema de autor: quando se espera que o intervalo leve o espectador a uma outra acção, ou seja, a uma evolução segura no interior da narrativa, surge a ruptura, como se lhe fosse tirado o tapete. Ou seja, o quadro de sentido em que o espectador supunha estar a funcionar é subvertido.

<sup>91</sup> Esta questão insere-se num debate mais geral da obra de Deleuze: a oposição consciência/matéria, matéria/imagem e a forma como a conceptualização da imagem-movimento superou tal relação. Durante

Nessa direcção, e isto é de suma importância, Deleuze arma uma rede elucidativa, operativa, onde situa os modos de pensar, modos de invenção/produção filmicas e - acrescentamos nós - modos de ser: **quando Deleuze define o intervalo na imagem-tempo, está também a introduzi-lo no jogo da imagem com o pensamento, ou seja, na nossa mente.**

**A nossa maneira de perceber, de nos afectarmos e pensarmos vai mudando nos interstícios da construção das imagens. Mudamos a construção das imagens em relações de espaço e tempo e as imagens mudam-nos a nós, nas nossas relações com o espaço e o tempo. «A imagem do tempo produzida pelo cinema moderno não há dúvida que deriva de um sentido cultural de desordem e imprevisibilidade. Mas, ao mesmo tempo, dota a nossa percepção do tempo para uma receptividade ao múltiplo, ao diverso, ao não-idêntico» (Rodowick, 1997:8). O cinema é pois um laboratório mental de conceitos, imagens, pensamentos, afecções, porque torna visível aquilo que não é relacionado objectivamente pela percepção natural. Poder-se-á assim contrapor um regime de *crença* da imagem-acção ao da imagem-tempo. Enquanto o primeiro, em que as acções se encadeiam dentro de um universo determinístico, seguindo um *continuum* cronológico, *acredita* na identidade, na unidade e**

---

muito tempo, a maneira para onde pendia um dos pólos alimentou a discussão filosófica. O Idealismo resolveu esse equilíbrio, reconstituindo a ordem da consciência a partir de puras imagens a ela referenciadas. Por outro lado, o materialismo, remeteu-a a puros movimentos materiais, no espaço. Ora, a teorização de Bergson de que "toda a consciência é alguma coisa" supera o campo da dualidade idealista e materialista entre consciência e matéria, entre imagem e movimento (Deleuze, 1983:84). É verdade que essa superação tinha sido encetada pela fenomenologia, nomeadamente em Husserl quando este formula que "toda a consciência é consciência de alguma coisa". Mas, nem Husserl, nem Merleau-Ponty tinham acolhido aí todas as questões que emergiam da experiência moderna do cinema. Já Bergson delas se tinha aproximado, rasando, segundo Deleuze, a noção do cinema como nova matriz perceptiva e novo órgão do pensar, ao definir consciência e matéria no mesmo plano: a imagem é consciência e esta é imanente à matéria.

totalidade; o segundo, lançando o espectador no abismo do intervalo perceptivo, *acredita* na desordem, na instabilidade, na diversidade e imprevisibilidade.

Em suma, Deleuze pensa os *efeitos espectatoriais* com claros paralelismos na Filmologia, mas no exterior de um esquema determinista tipicamente filmológico, olhando para a composição das imagens e para a sua história, não teleológica, mas enquanto uma espécie de arquivo de modos de uso da imagem. Trata-se de um arquivo conectado com a história, em sentido geral (a imagem-tempo só surge depois da segunda guerra) e com a nossa história interior. Por outras palavras, **é possível ver os efeitos espectatoriais nas próprias imagens, nas suas maneiras de se encadearem, sem ter que partir do próprio espectador, dele colhendo registos para uma posterior dedução universal.**

## 4. Para um mapa do mental: a abordagem cognitiva

Fundando-se nos mais recentes conhecimentos fornecidos pelas ciências computacionais, pela neurobiologia e psicolinguística, a teoria do cinema de inspiração cognitivista tem tentado explicar o filme e o espectador colocando toda a ênfase sobre os processos mentais. O movimento teve um impulso a partir dos Estados Unidos, como contracorrente às teorias de importação francesa de inspiração psicanalítica ou marxista. Dudley Andrew estabelece as grandes diferenças de interesse entre as duas abordagens: «Enquanto os teóricos referidos à psicanálise e às ideologias preocupam-se com as dimensões ocultas do comportamento textual, os cognitivistas tendem a seguir Munsterberg, focalizando-se primeiro sobre o que está presente no écran, embora não vão tão longe quanto este na negação pura e simples da existência do inconsciente. A sua esperança é explicar como é que os espectadores estabelecem o sentido do filme, com recurso o menos possível a assumções teóricas. Mais ainda, o fenómeno que procuram explicar são os efeitos da experiência observáveis (presumivelmente testáveis), e não os efeitos escondidos nomeados como psicanalíticos ou ideológicos.» (Andrew, 1983:2-3)<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Estas afirmações incluem-se num editorial subscrito por Dudley Andrew no importante número 9 da revista *Iris*, publicado em 1989 e exclusivamente dedicado ao tema do "Cinema e psicologia cognitiva". Vale a pena retermos as irónicas palavras de Andrew, onde está implícita essa dicotomia entre teorias de importação francesa e uma teoria forjada nos centros cerebrais americanos: "As ciências cognitivas trazem um estilo prático de investigação que provocarão orgulho entre os americanos. Tal radica no senso comum e na experiência quanto ao modo de resolver os problemas, que as teorias continentais trataram através de brilhantes metáforas e leituras esclarecidas. Finalmente, a América parece trazer algo de seu à teoria do cinema, algo sólido para frutificar. Significativamente, esse "algo" foi lançado no tradicional centro de prestígio académico americano - Cambridge, Massachusetts - uma cidade que foi pouco hospitaleira para a teoria do cinema continental, uma cidade que alberga as cidadelas

Em traços largos, a psicologia cognitiva tenta então compreender um conjunto de processos mentais como a compreensão, a inferência, o juízo, a memória e a imaginação, que, segundo Bordwell, têm sido desvalorizados como constitutivos da acção e da vida social: «Como algumas zonas da teoria do cinema, a teoria cognitiva rejeita uma abordagem comportamentalista da acção humana. O comportamentalismo clássico insiste sobre o facto de que a actividade humana pode ser compreendida sem apelo aos eventos mentais «privados». Em contraste, as teorias cognitivas preconizam que para compreender a acção humana, deveremos postular entidades como percepções, pensamentos, crenças, desejos, intenções, planos, competências e sentimentos. Ou seja, existe um hiato entre a acção humana inteligível e intencional e os mecanismos fisiológicos que as executam. De acordo com a tradição cognitivista, esta lacuna pode ser preenchida pela *qualidade do mental* (mentation).» (Bordwell, 1989:13-14)

Os processos mentais na medida em que são intencionais<sup>93</sup>, podem ser considerados enquanto representações mentais e, nesse sentido, são significativos. É enquanto tal que possuem um papel determinante na condução das acções. Para o cognitivismo, trata-se então de perceber a sua representabilidade e a sua funcionalidade. É por isso que, metodologicamente, o caminho do raciocínio pode ser invertido: como se pode atribuir intencionalidade às acções é possível, a partir delas, *regredir* teoricamente aos estados mentais.<sup>94</sup>

---

cognitivistas do M.I.T (Shank, Fodor, Chomsky) e Harvard (Howard Gardner). Harvard, devemos lembrá-lo foi a instituição que acolheu Hugo Munsterberg." (Andrew, 1989:2)

<sup>93</sup> Intencionalidade é aqui aplicada no sentido husserliano: "estados intencionais são dirigidos a objectos, eventos e estados de realização no mundo; estados intencionais que, portanto, possuem um «sobre» referencial, no sentido em que quando se afirma «a lasagna está fria» está-se a referir à lasagna." (Bordwell, 1989:14)

Estamos então no reino daquilo que David Bordwell denominou de construtivismo, ou seja, o modo como as estruturas mentais interagem na busca de informação e como a processam<sup>95</sup>, operações explicáveis a partir da observação de acções concretas. O cognitivismo «não conta histórias», afirma Bordwell, no que é uma crítica implícita à teoria do cinema francesa (Bordwell, 1989:14); não é uma grelha de interpretação, não é «alegoria». Visa *naturalizar* o conhecimento. É neste sentido que a psicologia cognitiva justifica o recurso a novos dados fornecidos pela neurologia, por exemplo. Considerando-se que o cérebro é um sistema transformador de energia, para explicar os processos mentais há então que ter em conta a transmissão electroquímica entre as células. <sup>96</sup>

«O écran é o cérebro», dizia Deleuze (Deleuze:1986). Façamos um intervalo nesta breve introdução à ideia cognitivista para uma avaliação do caminho percorrido. Apesar das distintas proveniências dos pensamentos e conhecimentos com que temos vindo a lidar, é arriscado e simultaneamente desafiante encontrar linhas de intersecção entre diferentes pontos de vista e contextos que as constituem. Mas, foi isso que, no início

---

<sup>94</sup> Da acção concreta para a representação mental: afinal, nesta zona situava-se também a convicção da Filmologia de que era possível conhecer a essência humana, a partir das acções projectadas no filme, pela mente humana.

<sup>95</sup> Este processo é interactivo, nos termos de um jogo entre percepção e cognição que melhor é entendido através dos seguintes conceitos, e que não traduziremos, arriscando-nos a falsear a especificidade de uma cultura e jargão técnicos: "From the «New Look» psychology of the late 1950s (the first effective opponent of behaviorism) have come key concepts for articulating the relation of the two processes. «Bottom-up» processing refers to those fast, mandatory activities, usually sensory ones, that are «data-driven». «Top-down» processes are concept-driven; they are more deliberative, volitional activities like problem-solving and abstract judgment" (Bordwell, 1989:18)

<sup>96</sup> Outra área objectiva do conhecimento, a inteligência artificial, fornece, relativamente ao estudo da execução dos raciocínios informáticos, importantes analogias para a elaboração mental humana.

deste estudo, nos levou justamente à vontade de estabelecer uma determinada linhagem de um cinema total/mental/sináptico/imersor, com o intuito também de contribuir para pensar a própria reconfiguração da experiência cinematográfica – porque vemos cinema? O que queremos do cinema? Como sentimos o cinema?

As preocupações cognitivistas remetem-nos para essa antiga propensão de ligar o cinema primordialmente ao espaço mental, o que já era visível nas primeiras análises do fenómeno filmico, nomeadamente na escola soviética. Nalguns dos discursos dos primeiros teóricos paira essa utopia, esse projecto ou essa constatação de um *cinema total*. Como se historicamente se tivesse tornado exequível uma arte que se dirigisse ao mesmo tempo a vários sentidos, às várias áreas cerebrais, com vista ao estabelecimento de complexas e novas relações, nunca antes concretizáveis. A *electricidade fisiológica* do acto filmico foi algo a que Eisenstein fez apelo. Isto dimanava de um horizonte: o do automatismo da imagem em movimento – que, como vimos, não dependendo de um objecto que a executa, ou de um espírito que a reconstitui, «produz um choque sobre o pensamento, comunica vibrações ao córtex, toca directamente o sistema nervoso e cerebral». (Deleuze, 1985:203) **Como se o cinema para Eisenstein, induzindo um choque que força a pensar - potenciado pelo próprio movimento das coisas e pelo acto da montagem - pudesse adormecer posições psicológicas, sociais e culturais anteriores, sedimentadas pelos hábitos**<sup>97</sup>. Não deixa de ser curioso que no seu tempo, Eisenstein tenha intuído um certo modo de colocar o problema tal como se põe na actualidade, usando uma nomenclatura especificamente física – é recorrente no seu

---

<sup>97</sup> Como vimos, era também essa a grande esperança de Kracauer: que o automatismo das imagens em movimento quebrassem a rotina das percepções repetidas no quotidiano.

discurso o uso de expressões como fisiologia e cérebro<sup>98</sup> - para chegar à extensão psicofisiológica do efeito espectacular.

Veja-se então o alcance do projecto eisensteiniano que seria o de *electrificar, aquecer* o pensamento para dele fazer nascer novas associações, que nos remete para as mais recentes investigações em torno do sistema nervoso. Ou seja, para uma biologização das emoções, que postula que implicada nas emoções está a produção de segregações químicas. Não é, portanto, algo meramente espiritual ou apenas mental, mas físico.<sup>99</sup> A partir do panorama descrito pela neurologia, poder-se-ia então dizer que os novos estímulos eléctricos fornecidos pelo filme, transformar-se-iam em respostas químicas e, logo, em respostas emocionais. Nessa onda de choque seria possível não dizer apenas «eu vejo uma imagem», «eu entendo a imagem», mas também «eu sinto a imagem», «sensação totalmente fisiológica.» (Deleuze, 1985:206)

A plasticidade da nova consciência política para Eisenstein é uma plasticidade cerebral. Ora, se ao programa científico da Filologia, cujos objectivos passavam por dilucidar, identificar e categorizar essa *electrificação* e essa *plasticidade*, faltavam vários instrumentos e conceitos, parece ser a psicologia cognitiva a mais directa herdeira dessa ambição e a mais competente para prosseguir essa tarefa.

---

<sup>98</sup> Referindo-se ao teatro Kabuki japonês que oferecia grandes correspondências ao tipo de cinema que Eisenstein desejava realizar, veja-se as suas afirmações: "É claro que os japoneses, na sua prática instintiva, atingem todos os sentidos com o seu teatro, exactamente como eu, então, tinha em mente. Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos, eles constroem uma soma, visando uma grandiosa provocação total do cérebro humano, sem prestar atenção a qual dos caminhos estão a seguir." (Eisenstein 1990:29)

<sup>99</sup> Cfr. DAMÁSIO, António - *O erro de Descartes*, Publ. Europa-América, 1995

#### 4.1 O espectador e o prazer:

##### Entre o prazer da descoberta e o prazer da repetição

Toda a análise do espectador e dos efeitos espectatoriais sob a perspectiva cognitivista começa, sobretudo, pela elaboração mental do filme. O movimento é inverso: não se vai do filme para o espectador, mas parte-se do espectador para o filme. Como se o filme pudesse ser teoricamente reconstruído a partir da mente de quem se senta na plateia, enquanto imenso projecção visual de um mapa de relações e operações, imbrincado numa espécie de mapa interior ao espectador, fornecido pela evolução do indivíduo e da espécie - e exterior, o próprio mundo físico, onde no *continuum* diário temos de nos orientar e efectuar as mesmas operações que fazemos quando assistimos a um filme.

No cognitivismo, a ideia de automatismo e apreensão psicofisiológica da imagem em movimento constitui um horizonte quase indiscutível. Não se trata de maneira nenhuma de debater mediações textuais, ou seja, como é possível que os filmes elaborem implicitamente determinadas figuras. Por exemplo - muito ao gosto dos chamados *cultural studies* - representações culturais do feminismo ou de minorias. O que está em causa é afinar os instrumentos para ir ao núcleo da experiência cinematográfica: aí, nos interstícios onde a imagem faz o seu trabalho mental, no modo como é tratada e processada.

A busca de inspiração em determinadas correntes científicas objectivistas e empiricistas tem, contudo, lançado a polémica entre os cognitivistas. Apesar, de à primeira vista, o cognitivismo poder ser arrumado num caminho muito linear, o facto é que existem diferentes pontos de vista dentro da mesma área. Assim, conforme a colagem se faz mais ou menos às áreas da inteligência artificial, linguística, neurobiologia ou

ecologia, assim também vão surgindo críticas de maior ou menor determinismo (Bordwell, 1989:24). O que é curioso é que, apesar de algum esquematismo e da frieza das abordagens e metodologias aplicadas, seja esse lado quente da recepção filmica, precisamente as emoções e a sua natureza de realidade, que mais têm despertado a curiosidade entre os cognitivistas. Vejamos o caso de Joseph Anderson<sup>100</sup> que fez derivar a sua teoria de uma abordagem ecológica do comportamento humano.

Anderson, baseando-se no postulado evolucionista de que a mente se equipou, ao longo de milhões de anos, de um conjunto de competências sempre em interacção com o meio, retira daí conclusões para aquilo que é a percepção e a experiência filmicas. A experiência filmica não é mais do que um sucedâneo da experiência quotidiana, mas devidamente enquadrada numa *situação filmica* (para usar a terminologia filmológica), não tendo o espectador suspenso a descrença própria dos comportamentos no dia-a-dia. «O espectador entra voluntariamente no mundo diegético do filme devido a uma capacidade para jogar de que é geneticamente dotado.» (Anderson, 1996:162) Ora, é este o tom naturalizante da análise de Anderson, que apesar de atribuir um carácter sucedâneo à experiência cinematográfica, não deixa, no entanto, de ter em conta a sua eficácia sobre o espectador. Uma das suas questões - «é possível interagir com um substituto ou sucedâneo, algo tido como *menos* que a coisa real, e ainda assim derivar da interacção

---

<sup>100</sup> Joseph Anderson é o caso típico de investigador que prossegue certo modelo de investigação empiricista aplicada ao estudo do cinema, nos Estados Unidos. No momento da publicação do seu livro *The reality of illusion: an ecological approach to Cognitive Film Theory* era director do Institute for Cognitive Studies in Film and Video, na Universidade do Kansas. Antes, tinha coordenado pesquisa laboratorial sobre a percepção visual na Universidade de Wisconsin. Curiosamente, antes de se ter dedicado inteiramente a uma carreira académica, trabalhou 12 anos na indústria cinematográfica. O que parece nele pressupor a vontade de traduzir academicamente um conjunto de procedimentos que teria apreendido na indústria dos filmes.

uma experiência real?» (Anderson:165) – tem uma interessante e muito significativa resposta baseada numa experiência de laboratório realizada por Harry Harlow, na Universidade de Wisconsin. Harlow retirou um conjunto de mães-macaco de uma jaula, onde cuidavam das suas crias e substituiu-as por formas cilíndricas felpudas. Harlow verificou, de seguida, que as crias respondiam com comportamentos e emoções reais a essas formas, substitutas das suas verdadeiras mães. Anderson transpôs este resultados para a forma como o espectador lida com o sucedâneo da realidade na situação filmica, dando uma explicação ecológica para aquilo que sempre intrigara os investigadores da Filmologia, ou seja, o carácter de realidade das projecções cinematográficas. Segundo a perspectiva ecológica do cinema, o espectador possui uma propensão natural para uma espécie de **jogo filmico: apesar de saber que está diante de uma simulação do mundo real, responde com emoções e comportamentos reais ao que se passa sobre o écran.**

As emoções e a afectividade, a forma como se processam e funcionam é então um dos campos cimeiros a partir do qual se deve investigar a recepção filmica. A este respeito, o prazer do espectador foi objecto de um estudo paradigmático de Carl Plantinga: «Movie pleasures and the spectator's experience: toward a cognitive approach». O autor reivindica a abordagem cognitivista em contraposição à teoria do aparato ideológico que dominou o estudo do cinema nos anos 70 e 80. No seu entender, estes pensadores, entre os quais destaca Jean-Louis Baudry, «descreviam o cinema clássico como uma máquina poderosa e unívoca com um propósito específico – encorajar estados psicológicos regressivos que subjugariam o espectador à ideologia dominante.» (Plantinga, 1994:2). Ora, Plantinga contrapõe àquilo que sustenta como modo de uniformizar a experiência do espectador num esquema a-histórico - ele próprio uma ideologia - uma análise plurifacetada, ao mesmo tempo parcelar, radicando no cognitivismo, mas recusando este como modelo geral de emprego nos estudos filmicos.

Em traços largos, Plantinga apresenta «cinco fontes» de prazer para o espectador: **orientação e descoberta; experiência visceral; empatia e identificação com a personagem, estrutura narrativa e, finalmente, crítica reflexiva e apreciação.** Desde logo, o filme satisfaz as nossas necessidades cognitivas de resolução de «puzzles» ou participação em jogos. É uma forma de exercitar competências e operações que nos são solicitadas pelo ambiente. Fazendo recurso de uma metáfora já aqui usada, dir-se-á que o **filme funciona à semelhança de um laboratório para o espectador experimentar e apurar as suas capacidades de relacionamento com o meio e os outros seres.**<sup>101</sup> Como se, por um lado, o isolamento *fictício* e a escuridão proporcionadas pela sala de cinema e, por outro, um conjunto muito grande de informações e operações fossem a **câmara ideal para, o espectador entrar em identificações, mimetizações e comparações entre o que decorre no écran e o que se passa na sua vida.**

Os filmes de Hitchcock fornecem, quanto a isso, jogos intelectuais, articulados em momentos de *suspense* e de descoberta que nos fazem deleitar no prazer narcísico da nossa própria capacidade de resolução de problemas, extensível ao nosso dia-a-dia.

Ora, este prazer espectral nem sempre provém do sentido de orientação na narrativa. Deriva também do som e da imagem, enquanto meios privilegiados de contacto e orientação no mundo e na narrativa. Plantinga usa, a título de ilustração deste desejo primário de som e imagem, a situação espectral e, ao mesmo tempo, voyeurística, em

---

<sup>101</sup> Neste ponto, Plantinga aponta a sua solidariedade de pontos de vista com David Bordwell e Edward Branigan, que se debruçaram mais sobre os processos cognitivos de compreensão de uma determinada narrativa: "a compreensão é tida implicitamente como a primeira motivação do espectador" (Plantinga, 1994:4) Cf. Bordwell, David - *Narration in the fiction film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985. Bordwell, David e Noël Carroll, eds. - *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996. E ainda, Branigan, Edward - *Narrative Comprehension and film*, Nova Iorque, Routledge, 1992.

que se encontra o protagonista de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock. O que é mais curioso nas teses de Plantinga acaba por ser a associação do prazer filmico a um prazer natural, o que induz a uma legitimação ecológica do comportamento filmico: «Os sentidos são meios primeiros através dos quais apreendemos informação do nosso ambiente, e, mais uma vez, exercitar esses sentidos nos ambientes pouco familiares oferecidos pelos filmes é recompensador: a banda sonora em *Janela Indiscreta* é um caso exemplar, pois através da mistura subtil de ambientes sonoros – traços de conversas entre estranhos e notas musicais quase indistintas no ar – orienta-nos e cria uma atmosfera intrigante.» (Plantinga, 1994:5)

Fazendo entrar uma vertente mais orgânica e física na sua análise, Plantinga nomeia também como fonte de prazer espectral a *experiência visceral* do filme. Pode-se responder em «sobressalto» físico às imagens – «por exemplo, o choque automático, horror e repulsa que eu sinto quando o «alien» rebenta o estômago de um dos elementos da tripulação em *Alien* é uma experiência visceral». (Plantinga, 1994:7). Nem sempre esta resposta é despoletada por imagens ou situações, em sentido estrito. Um «puzzle» narrativo por resolver pode ser fisiologicamente perturbador. Plantinga apoia-se no conceito de «montagem de atrações» estabelecido por Eisenstein, para reafirmar a intencionalidade construtiva da técnica cinematográfica enquanto geradora dessa experiência, ao fazer conflitar movimentos, ritmos, composições gráficas, que criam como que uma vertigem perceptiva e fisiológica. A manipulação do som, dos tempos, de elementos gráficos<sup>102</sup> podem criar aquilo a que Noël Burch designou de «estruturas de

---

102 Plantinga exemplifica essas construções emocionalmente estratégicas com o uso intencional da *banda visual* de *Os Pássaros* de Hitchcock, mais precisamente na cena em que Jessica descobre o cadáver do camponês. Quando chega à quinta, as rodas da viatura não levantam nenhum pó, mas quando a abandona a camioneta deixa um rasto de poeira e vê-se fumo a sair de uma chaminé. Estratégias de "mise-en-scène" que configuravam

agressão», como meios formais usados pelo realizador no intuito de provocar reacções no espectador.

Estas fontes de prazer ligam-se a outras como a empatia pelos personagens. Empatia/antipatia: a reacção orgânica também pode nascer de reacções negativas a determinadas personagens ou atitudes antagonistas. Mas, ainda assim falamos de empatia. O que não significa que ao «participarmos» das graças e desgraças das personagens estejamos a ter sensações realmente desagradáveis. Mais uma vez, Plantinga refere o reenquadramento operado pela situação filmica relativamente à situação quotidiana. Além disso, mesmo que dela derive algum mal-estar, existe sempre presente no espectador o conhecimento de uma convenção filmica psicologicamente recompensadora: o «happy-end».

No produção da resposta emocional, quando se dá uma identificação com a personagem não intervêm apenas factores fisiológicos. Isso depende igualmente da avaliação cognitiva da situação em que se encontra a personagem. E se o actor que a interpreta é ou não reconhecido do grande público: quanto mais o espectador possuir hábitos de empatia com determinado actor, «mais fácil se torna investir emocionalmente na situação narrativa». (Plantinga, 1994:13)

É verdade que Plantinga atribui neste seu exame do funcionamento dos efeitos espectatoriais lugar central às emoções, mas acaba por ser a fonte narrativa que em todo o processo adquire preponderância. «A estrutura narrativa determina os processos temporais de orientação e descoberta, experiência visceral e empatia. É óbvio que a *Janela Indiscreta*, por exemplo, direcciona a actividade mental dos espectadores segundo uma determinada ordem». (Plantinga, 1994:16) Ou seja, o tempo filmico é composto, modulado, de modo a fazer entrar o espectador na cadência emocional desejada. Ora

---

aquilo a que Hitchcock chamava de "emotional truck", expressão com a qual podíamos fazer um jogo de palavras: "emotional track".

somos apresentados às personagens, ora empatizamos com um dos seus momentos críticos, ora descobrimos uma resolução de um problema em que está envolvida, ora chegamos ao «happy-end». E Plantinga estabelece implicitamente um paralelo entre processo filmico e processo emocional. Tal como o filme as emoções tem uma estrutura, são processos ocorrendo num dado fluxo temporal: «os filósofos da linguagem e psicólogos descrevem usualmente a estrutura da emoção de uma maneira muito próxima daquela que é usada pelos argumentistas quando falam da estrutura narrativa.» (Plantinga, 1994:17)

**É pertinente desde já compreender as concepções de Plantinga num contexto que ele não renega: o de dar conta do *processamento* mental de um certo cinema *mainstream*.** Embora Plantinga aponte como fonte de prazer do espectador - a última na sua descrição - a possibilidade de exercer o sentido crítico e reflexivo, porventura mais referida ao chamado cinema de autor, acaba por ser um certo cinema «*mainstream*» e o seu espectador os que mais se prestam a entrar neste molde plantinguiano. Apesar de tudo, a sua conclusão geral é a de que «pode não existir uma essência definitiva quanto aos prazeres do espectador «*mainstream*». Os prazeres cinemáticos podem ser múltiplos e divergentes, dependendo do filme, género, espectador e contexto histórico e cultural.» (Plantinga, 1994:20). O que Plantinga enfatiza é que a sua posição é muito mais flexível e dá uma imagem não unívoca do efeito espectral, relativamente ao cinema clássico de Hollywood, em antítese com a teoria do aparato ideológico que o reduziu muito a um mesmo esquema de *sutura*.

Pegando nas pistas deixadas por Plantinga evoque-se então um caso particular, um sub-género do cinema de Hollywood: o da produção das sequelas. Um muito bem

informado estudo de Luciano Benvenuto<sup>103</sup> demonstra como a sequela não deixa de se basear num esquema essencial de previsão do prazer do espectador. A lógica da sequela visa tirar o máximo capital possível de um produto que se mostrou eficaz relativamente à recepção do público – como as séries de *007*, *Indiana Jones*, *Rocky*, *Aliens*, *The Godfather*, ou *Starwars*<sup>104</sup>. Cada um dos novos *episódios* da série deverá continuar a explorar algumas pistas do argumento anterior, usando um mesmo núcleo de actores que permita a identificação imediata com personagens anteriores, por vezes, sob a direcção do mesmo realizador. No entender de Benvenuto, **o efeito-sequela produz uma espécie de dependência espectacular.** «A lei das sequelas gera um «efeito-série» sobre o público cinematográfico. Este «efeito-série» exerce-se por uma força de atracção psicológica irresistível que programa o espectador para uma estrutura positiva de receptividade por antecipação. As sequelas alimentam o desejo espectacular de reencontrar efeitos similares aqueles que foram sentidos nas projecções precedentes da série.» (Benvenuto, 1994:61) **O prazer espectacular no qual se baseia a lógica da sequela, vive e alimenta-se então da repetição de uma sensação agradável tida anteriormente, traduzida comercialmente na grande procura que o filme obteve. Esse prazer é previsto pela indústria que o deseja ver reproduzido, visando criar um efeito**

---

103 «Le cinéma post-hollywoodien et les "séries filmées"», de Luciano Benvenuto é um caso paradigmático de estudos parcelares, combinando história e dados mais actuais que constituem contribuições muito precisas para entender determinados fenómenos, como a da formação de públicos. Esta abordagem pragmática acaba por ser, muitas vezes, mais produtiva que a fabricação de conceitos, apenas com o intuito de desenvolver uma argumentação lógica e operativa, para explicar uma figura abstracta como a do "espectador".

104 Aquando da publicação do artigo em 94, Benvenuto considerava que "este modo de exploração «serializada» de filmes constitui uma forte tendência entre a indústria pós-hollywoodiana. A título de exemplo, entre os 32 melhores sucessos comerciais no período 1976-1985, 21 (mais de dois terços) inscrevem-se no conceito da sequela." (Benvenuto, 1994:56)

cumulativo, não só através da adequada arquitectura interior do próximo filme, digamos assim, mas também através de toda a arquitectura geral da *situação filmica*.

Usando e alargando aqui o conceito filmológico de *situação filmica*, que radica na ideia de relações que se estabelecem no acto de ver o filme - que são também relações entre o espectador e o espaço *absorvente* da sala, para além do visionamento do filme, *stricto sensu* - diremos que a *situação filmica* é, desde logo, criada pela campanha de publicidade e toda a panóplia de *merchandizing* que antecede o visionamento do novo episódio da série. Pode-se, neste sentido, falar de uma **programação espectacular**: o espectador é preparado e orientado para que responda de dada forma, segundo as previsões fundadas de uma inteligência filmica e económica (a do *superespectador* de que falava Adam Smith?). E essa preparação baseia-se na evidência do que já deixou marcas na experiência do espectador.

Poderemos neste ponto da nossa reflexão ir mais além e questionarmo-nos, no contexto do cognitivismo e do seu *naturalismo*, o que é que faz com que determinados filmes imprimam marcas psicológicas no espectador de um modo mais recorrente e padronizável, como é o caso das sequelas. Ou seja, existe alguma explicação de tipo *naturalista* para este fenómeno? Mandler<sup>105</sup>, examinando o modo como um leitor ou ouvinte compreende ou reconta uma determinada história, desenvolveu um pesquisa experimental, da qual fez derivar um conjunto de esquemas-protótipos<sup>106</sup> que podem ser vistos como característicos ao processamento interior da narrativa. Estes

---

105 Cfr. MANDLER, J. M., *Stories, scripts, and scenes: aspects of Schema theory*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1984

106 Para uma compreensão mais profunda da importância do conceito de esquema na psicologia cognitiva ver FISKE, Susan e Taylor Shelley - *Social Cognition*, McGraw-Hill, Inc., 1991

esquemas mentais actuam enquanto um sistema de expectativas, através dos quais é processada toda a nova informação, ou seja, toda a nova narrativa lida ou ouvida. Por outras palavras, funcionam como redes pré-estruturadas que fazem com que cada nova história seja mais ou menos entendida dentro desses quadros, seja *dobrada* segundo essas expectativas: «estas «histórias canónicas» são compostas por um conjunto de elementos colocados numa ordem *standardizada*: uma descrição inicial de tempo e espaço, um episódio-esboço que é desenvolvido depois, um desenvolvimento que consiste tanto em reacções simples que desencadeiam acções imediatas, como reacções complexas de personagens que se dirigem a um objectivo geral; e outros componentes.» (Bordwell, 1989:26)

Nesta sequência, Mandler afirma que toda a nova narrativa a que faltem algumas relações causais entre episódios é de mais difícil recordação. Para mais, quando é pedido ao ouvinte ou leitor que recontе uma história que leu ou ouviu, ele terá tendência a perverter o original, aproximando-a dos esquemas canónicos já apreendidos. Estaremos pois diante de um esquema mental pré-estabelecido, a partir do qual são seleccionadas figuras para processarem as novas informações. Figuras essas que funcionam como uma espécie de *sondas heurísticas* que isolam determinadas unidades de sentido. O que Mandler se esforçou por demonstrar, depois, foi que estes esquemas possuíam uma certa transculturalidade. A partir destas conclusões, poder-se-á avançar com a enunciação de uma espécie de tendência *natural* para apreender mais facilmente certas histórias, visto que correspondem mais adequadamente a tais esquemas inatos? Seria o modelo do cinema clássico americano uma forma de responder a essa *naturalidade* mental?

A questão é posta mais ou menos nestes termos a Raymond Bellour, que à época em que respondia à entrevista da revista *CinémaAction* se debruçava sobre o estudo da

relação cinema/hipnose.<sup>107</sup> «Kermabon - Isso significa que o cinema dominante clássico, tal como se desenvolveu, corresponde a uma necessidade quase biológica e que não teria sido possível tomar outro caminho? Isso não se opõe às concepções dos investigadores que, debruçando-se sobre o cinema primitivo, puseram a hipótese de vários cinemas possíveis, ocultos em benefício de um só por razões que consideram mais ou menos ideológicas?

Bellour- Não há necessidade biológica. Há simplesmente uma história, que se desenrolou de uma maneira ou outra, seja qual for o desejo de a reconstruir, por razões utópicas ou ideológicas (por exemplo, um desejo propriamente moderno de atribuir ao cinema primitivo um outro desenvolvimento)» (Bellour, 1988:71)

O estudo de Mandler, as afirmações de Bellour colocam-nos diante de uma encruzilhada, da velha encruzilhada que traz para o debate a dicotomia inato/aprendido, natureza/cultura, *natural*/ideológico precisamente o espaço de fundo onde se tem alimentado muito da discussão sobre a produção e consumo dos bens culturais. Por outras palavras, onde se situa a fabricação de protótipos, nomeadamente de filmes – veja-se o caso das sequelas - que alimentam uma cultura cinematográfica *mainstream* e, já agora, uma experiência cinematográfica *mainstream*. Onde começa e acaba a *naturalização* dos esquemas canónicos propostos por Mandler? Onde começa e acaba o papel da aprendizagem cultural que alimenta e faz perdurar estes esquemas? Por esta via, iríamos cair na troca de argumentos infundável que, por vezes, perde de vista o seu objecto.

---

<sup>107</sup> Cfr. a entrevista conduzida por Jacques Kermabon "La machine è hypnose", em que Bellour applica a metáfora da hipnose à recepção fílmica, no campo da articulação entre a história do cinema e da psicanálise: "se o filme, como continuidade de imagens e sons, parece mais próximo do sonho, nós estamos, no cinema, mais próximos da situação hipnótica, na medida em que há num caso como no outro, a intervenção de um elemento exterior. O cinema, o filme, é assim como um sonho sob hipnose." (Bellour, 1988:70). As suas considerações não estão longe daquilo que a Filmologia quis evidenciar.

Apesar de reducionistas à primeira vista, as conclusões de Mandler acabam por nos ajudar a enquadrar uma série de direcções deixadas ao longo da nossa investigação. Seja em que contexto for, o do cinema clássico ou outro, o que se poderá desde já dizer, recorrendo a Mandler, é que existe uma homologia entre processos filmicos e processos mentais e, nessa medida, pode-se falar de processos de constituição e sedimentação dos fenómenos mentais, diremos mesmo cerebrais, de apreensão filmica. Ou seja, na tensão entre o biológico e cultural, voltamos ao que Deleuze apontava a partir da sua observação dos conceitos de formação de imagens-acção e imagens-tempo: a constituição de dados circuitos cerebrais que acabam por funcionar em solidariedade com alguns modelos, não só filmicos, mas acrescentamos nós, de *situação filmica*. «O pensamento é molecular, existem velocidades moleculares que compõem os seres lentos que somos. As palavras de Michaux: «O homem é um ser lento, que não é possível senão graças a velocidades fantásticas». **Os circuitos e encadeamentos cerebrais não preexistem aos estímulos, corpúsculos ou grãos que os traçam. O cinema não é um espectáculo teatral, ele compõe os corpos com grãos. Os encadeamentos são muitas vezes paradoxais, e extravasam as simples associações de imagens. O cinema, precisamente porque coloca a imagem em movimento, ou, mais, dota a imagem de um auto-movimento, não cessa de re-traçar os circuitos cerebrais. Tanto para o pior como para o melhor. O écran, (ou seja, nós mesmos), tanto pode ser um cerebello deficiente de um idiota como um cérebro criativo.» (Deleuze, 1986:26)<sup>108</sup> Por exemplo, para Deleuze os *videoclips* que, prometeram, logo no início, novos encadeamentos, velocidades, recriações de conceitos e de emoções, acabaram por se estandardizar em tiques, fixando circuitos lineares. Poderíamos apontar justificações para isso: a massificação da produção dos próprios *videoclips* para responder a uma maior industrialização e consumo das**

---

<sup>108</sup> O sublinhado é nosso.

audiências. A mediar todo este processo esteve a criação de estações dedicadas a determinados segmentos de público, como é o caso da *MTV*. Em suma, só poderemos separar o *naturalismo mental* daquilo que é ideológico, social e industrial por razões de estudo. A verdade é que na experiência são solidários, imanentes. O que a teoria do cinema de inspiração althusseriana ou lacaniana criticada por alguns cognitivistas, denunciou foi justamente essa *naturalidade* com que o cinema clássico e *mainstream* sempre se apresentou, como se fosse aquele o único modo de representar a realidade, apagando as suas marcas de enunciação, da sua produção *estandardizada* e industrial.

## 5. Hipóteses para a construção de uma linhagem

Chegados a este ponto, é preciso avançar na sistematização de algumas questões. Ao mesmo tempo que daremos algum fechamento a problemas que levantámos ao longo da nossa investigação, não recearemos levantar mais dúvidas e abrir a porta a outras vias. Assim que se fecham etapas no nosso percurso, outras se vão abrindo.

### 5.1 Uma linhagem entre a ciência e a filosofia

Deslindar o programa histórico da Filmologia ocupou grande parte do nosso estudo. Vimos como algumas das figuras e problemáticas que levantou - por exemplo, os efeitos espectatoriais que são um domínio visível na actual delimitação dos estudos cinematográficos - se prestam ainda hoje a uma interpelação. Neste aspecto, vimos como a Filmologia relevou, em ruptura epistemológica com o que até aí se tinha dito sobre o fenómeno filmico, apontando para o complexo envolvimento mental (e corporal) a que o cinema faz apelo, destituindo-o da imagem formada pela opinião comum de uma grande força de entretenimento ou de um objecto artístico dando-se à fruição estética.

Cruzámos este objecto mais imediatamente identificado com a ciência, com a psicologia, com a trajectória de um filósofo, Deleuze, cujo trabalho foi o de mostrar como as imagens no seu automatismo imediato e, por isso, compressor, podem ser conceitos de pensamento. **Quando Deleuze fala da criação de circuitos cerebrais pelas imagem, faz rebater sobre o nosso cérebro o modo como as imagens são encadeadas, como são temporalizadas ou espacializadas. O que nos remete para a ideia de hábitos de percepção e de sedimentação de determinados esquemas de pensamento.**

Vimos precisamente como é que o cognitivismo trabalhou essa ideia de esquema, aplicado ao modo como recebemos e processamos as narrativas. Vimos como o cinema, no contexto do cognitivismo, é sobretudo tornado efeito espectral, ou seja, é visto do lado da mente do espectador, como grande mapa de operações cognitivas ou uma partitura de gestão de emoções e sentimentos. Este mapa é arquitectado pelas próprias técnicas e matérias cinematográficas, a montagem, a narrativa, a composição gráfica dos planos, o som, a cor. Poder-se-á retomar aqui uma ideia e uma imagem mitológica que referimos relativamente à natureza do cinema, tal como subentendida pelos filmólogos: **a de que aquele se constitui enquanto máquina de afectos, uma tecnologia no sentido de tornar repetíveis (atravessando várias classes sociais e culturas), reproduzíveis (em várias temporalidades) e calculáveis (os «crescendos», os climaxes) as afecções.**

Enfim, uma das marcas identificatórias desta linhagem que coloca o acento sobre o movimento da imagem e não uma espécie de superfície textual é a de que a mente, o cérebro, acaba por se instituir como a grande fronteira de questionamento do fenómeno filmico, tanto nalguns dos primeiros discursos, como em Deleuze e no cognitivismo. Já não é possível falar da *situação filmica* a partir de um lugar de contemplação estética, como mais uma arte - a sétima - sem a atribuição de um campo relacional mais vasto. Também é redutor vê-lo apenas na acepção de uma matriz meramente cultural, que forma representações sobre a sociedade, as minorias, a feminilidade ou a masculinidade, sem nos interrogarmos sobre o modo como isso é produzido a um nível muito profundo: a representação não é apenas estruturalmente textual, é sensorial e emocional. A fisiologia, a biologia, a neurologia entram aqui como áreas a partir das quais se projecta passar a inquirir o fenómeno filmico, obviamente em articulação com outras áreas do saber cultural e social. **A electricidade cerebral, para a qual nos remetem as teorias de Eisenstein sobre o choque, é uma electricidade social**

e cultural<sup>109</sup>. As ligações neuronais entre filme e espectador não são apenas metáforas para dar conta da forma como as imagens em movimento passaram a estabelecer relações entre os indivíduos e as comunidades, no seio da experiência moderna. Podem ser evocadas para explicarem a forma como uma imagem em movimento marca efectivamente a experiência moderna do espectador. O que não é apenas uma questão teórica a investigar, mas também uma **questão política: a da gestão das «tecnologias dos afectos»**<sup>110</sup>.

Neste panorama, nesta linhagem, o cognitivismo afigura-se com o mais forte herdeiro de uma vertente cientificista e experimentalista da Filmologia. O cognitivismo movido por uma forte vontade programática de se situar na contra-corrente da teoria contemporânea do cinema, inspirada em Lacan, Althusser ou Barthes, anuncia-se enquanto uma metodologia de estudo parcelar e não um modelo geral de abordagem do fenómeno filmico. Mas, o facto é que tendo presentemente nos Estados Unidos um papel de destaque na condução e conceptualização dos estudos filmicos, surge, muitas vezes, como um modelo que não se cruza com outros.

É, por isso, importante que tenhamos consciência da matriz de onde deriva o cognitivismo e do modo como deseja elucidar a experiência espectral *mainstream*. Com a actual divulgação que possui nas *universidades* americanas, principalmente no

---

<sup>109</sup> Sklovski relacionou a teoria de Eisenstein com a filosofia do grupo teatral FEKS (Fábrica de Actores Excêntricos). É interessante determos nessa fonte de inspiração eisensteiniana, para perceber até que ponto a experiência cinematográfica sempre foi referenciada a uma certa ideia de experiência moderna. Nas suas criações, a Fábrica lutava contra a rotina e o acomodamento da percepção, para lhe contrapor o ritmo trepidante da vida moderna. A FEKS propunha "electrificar" (termo muito usual no seu discurso) o espectador. No ponto 1 do seu programa definia-se "espectáculo" como "golpes rítmicos nos nervos". (Sánchez-Biosca, 1996:94)

<sup>110</sup> Cfr. ponto 2.2 "O cinema como tecnologia dos afectos", da parte II.

interior dos chamados *film studies*, para nós o **cognitivismo só terá pertinência se entendido em conjunto com as próprias práticas de produção e experimentação do cinema e das imagens**. É que, se fizermos uma leitura mais alargada da expansão do **cognitivismo nos *film studies***, não poderemos deixar de nele reconhecer um modo de fornecer modos de apreensão teórica da experiência cinematográfica e da sua própria *produção* – por exemplo, legitimando na academia, através dos seus estudos sobre as «histórias canónicas» um modo de escrever (fazer) uma história e logo um argumentista. Acaba, portanto, por reconfigurar a própria experiência cinematográfica. Situa-se na fronteira da explicação e da projecção dessa experiência. Ou seja, a elaboração de esquemas filmicos por algumas abordagens cognitivistas (aliás, a recepção espectral das sequelas faz-se dentro dentro desse quadro esquemático de expectativas) não deixará de alimentar o esquematismo de certo cinema *mainstream*.

Neste sentido, quando vamos ao cinema para ver um filme chamado de *mainstream* não estamos à espera de encontrar um *cinema da atracção* tal como Tom Gunning<sup>111</sup> descreveu relativamente à experiência vivida na recepção do cinema primitivo, mas entre várias razões, para um momento de imersão total, para confirmarmos expectativas, ou para nos deixarmos embalar em modelos de narrativa que são recompensadores e socialmente performativos, que como preconiza Plantinga nos ensinam como nos relacionarmos no ambiente exterior, no quotidiano. Deleuze diria, a este propósito, que assim estamos a fazer prevalecer determinados circuitos cerebrais, a

---

<sup>111</sup> Tom Gunning traça, no quadro do chamado cinema primitivo, uma verdadeira experiência espectral atraccional, baseada na captação da atenção imediata e não num dispositivo narrativo clássico. Um *gag*, uma "curiosidade" em movimento lento ou acelerado constituíam atracções que sobreviviam na mente do espectador por si só, sem uma rede narrativa que lhes emprestasse umnexo causal. O que mais uma vez, nos conduz à perspectiva deleuziana de que a produção das imagens, os tipos de conceitos de imagens se imbricam em tantos outros tipos de experiência espectral dessas imagens.

alimentar uma determinada industrialização e circulação desses objectos e a projecção de um determinado espectador. Para não fazer prevalecer uma espécie de lassidão mental, (a narcose de que falava McLuhan) que existam então tantos outros cinemas e outros espectadores.

## 5.2 A fisicalidade do fenómeno filmico

«Os circuitos e encadeamentos cerebrais não preexistem aos estímulos, corpúsculos ou grãos que os traçam. O cinema não é um espectáculo teatral, ele compõe os corpos com grãos.» (Deleuze, 1986:26) Esta descrição sensitiva de Deleuze remete-nos para o modo como a linhagem que temos vindo a descrever sempre trabalhou o fenómeno filmico a partir da sua instantaneidade, da sua imediatez, dessa sensorialidade que não passa por nenhuma mediação. Afinal, esse choque perceptivo e físico que de uma maneira ou outra sempre serviram para qualificar a natureza moderna do cinema, (Walter Benjamim).

Poderemos agora dizer que essa ideia de choque é recorrente, de Eisenstein à Filmologia e ao cognitvismo que fala de uma experiência visceral (Plantinga) no confronto com o filme. **A fisicalidade da experiência cinematográfica acabou por se tornar numa das condições para postular o carácter do cinema como obra de arte total.** Mas, como falar de fisicalidade ou de ultrasensorialidade do fenómeno filmico, quando o que parece que é absorventemente solicitado pelo cinema é apenas e só a visão? Vimos como a Filmologia tentou formular uma visão que permeava todo o corpo do espectador. Ou seja, a percepção filmica faz-se com a razão e com o coração, envolvendo camadas profundas da sensibilidade humana. É implícito tanto na Filmologia, como em toda a linhagem que temos vindo a focar, essa ligação entre razão e afecção produzida pelo fenómeno filmico. Examinamos como Epstein defendia a inteligência do cinema,

mas uma inteligência sensível que abria domínios do conhecimento - o cinema situar-se-ia algures entre a arte e a ciência, num novo terreno, assemelhando-se tanto a um microscópio como a um macroscópio, tanto das coisas como dos seres.

Não temos então como separar razão e afecção<sup>112</sup>, assim como é difícil separar os sentidos na experiência cinematográfica. A visão é tactilizada, no sentido em que a construção de escalas de plano, os enquadramentos, produzem a sensação táctil de orientação no espaço, de vertigem, de proximidade. Sobre isso, as qualidades tácteis e afectivas do grande plano tem sido grandemente exploradas. Vai nesse sentido a concepção deleuziana de grande plano enquanto imagem-afecção. O que importa, no seu entender, não é a escala técnica do plano ou o desempenho de uma função de intermeio narrativo. O que é fundamental é o modo como se oferece a uma apreensão afectiva, emocional, ou se quisermos, **tocante**, ao espectador, para o inserir numa cadeia visual e sensorial.<sup>113</sup> Para essa ultrasensorialidade que sempre pareceu estar à flor da pele dos discursos sobre a especificidade do cinema, contribuiu também a espaciliazação do som. A intenção, nas salas de cinema com os mais sofisticados equipamentos sonoros é a de surpreender o espectador, através da multidireccionalidade do som. A proveniência

---

<sup>112</sup> Aquilo que Teresa Cruz escreveu recentemente, em relação às novas realidades cibernéticas, estava já em perspectiva na *racionalidade afectiva* do cinema: "No seu estado actual de evolução, a técnica, a tecno-ciência, e as suas máquinas não fazem mais do que revelar uma condição da própria racionalidade: a de que inteligibilidade e sensibilidade não são realmente separáveis. Ou ainda, se quisermos, uma condição propriamente mundana da razão: a de que mesmo simbolicamente ou imaginariamente, ela sempre teve «pele», mesmo quando para o bem ou para o mal, lhe é permitido esquecer que tem corpo. Neste sentido, a «pele» tecnológica não cumprirá funções muito diferentes das que já conhecíamos bem, funcionando como uma superfície disponível para afecção, que simultaneamente dispõe dos corpos e os protege. Será possivelmente mais plástica e transitiva, podendo migrar de corpo para corpo e dos corpos para as coisas." (Cruz, 2000:7)

<sup>113</sup> Cfr. o ponto 5 "A rosticização das coisas: o grande plano" da parte I.

frontal ou lateral do som faz-se de modo a criar fundos e primeiros planos, o que texturiza o espaço sonoro e físico. Neste sentido, o espectador é o centro de um espaço visual e sonoro, que já não é espaço meramente físico – o da sala de cinema – mas, um espaço ficcional, virtual. Daí, que se encaixe aqui a expressão de Crary de que o espectáculo, neste caso cinematográfico, é uma **arquitectura, não só com a carga política que Crary lhe atribui, mas também, sensitiva e afectiva**. Nós acrescentaríamos, que mais interessante do que ver o filme enquanto um plano para contar uma história ou narrativa eficazmente, **é vê-lo enquanto coreografia do olhar e da audição**. O que se abre aqui é a então a possibilidade de explorar no futuro conceitos que aqui temos vindo a usar, de uma forma mais inquiridora e rica, como a noção de mapa, partitura, coreografia para dar essa vertente multidimensional da experiência cinematográfica. Mas, se se afigura útil fazer importações de linguagem partindo de outros campos, não deixará de ser ainda mais interessante recorrer a um operador que está mesmo à mão, no interior do cinema: o da montagem.

## 6. Uma proposta: a montagem como mapa ou partitura

Mais uma vez, a referência de Deleuze à química cinematográfica– «o cinema não é um espectáculo teatral, ele compõe os corpos com grãos», (Deleuze, 1986:26) como se os grãos cinemáticos tivessem uma maior capacidade de penetração no cérebro humano, situação química gerada pela projecção da película cinematográfica, por comparação com o teatro - remetem-nos para a **ideia de impressão, de moldagem, ou de montagem, não apenas de imagens, mas de seres**. Bem se vê que aqui o que propomos não é uma concepção de montagem no sentido técnico e estrito de uma operação que visa a composição de imagens, segundo uma determinada intencionalidade. Tomaremos de empréstimo a crítica que Vicente Sánchez-Biosca faz à noção de montagem ao inseri-la num campo mais vasto - o do pensamento, das artes e da experiência modernas – para depois alargá-la mais, fazendo recobrir a própria ideia de *situação filmica*.

Biosca começa por demarcar-se de uma visão tecnicista da montagem. Não a confunde com uma mera operação técnica que consiste em devolver continuidade aos fragmentos roubados à realidade descontínua. A esse respeito, critica essa percepção unívoca da montagem, vinculada nomeadamente pelos autores de manuais de ensino técnico e por um certo historicismo de cariz teleológico. Denuncia-os como uma elisão da complexidade e abrangência da noção de montagem, das suas várias possibilidades de criação de universos, para além da construção de uma mera continuidade espaciotemporal.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Normalmente, é implícito nestes manuais a identificação do nascimento de uma especificidade e linguagem cinematográficas com um certo modo de fazer montagem, a montagem da continuidade. O saber técnico aí vinculado ajuda assim a atribuir uma certa ordem natural e teleológica à história e práticas do cinema, que marginalizaria todas

Assim, a montagem cinematográfica tanto pode ser colocada, num sentido mais geral, como **índice da modernidade, no movimento constitutivo de descontinuidade, pulverização, desincorporação, que paradoxalmente o cinema clássico tentou controlar** - «em suma, o cinema, incorporando a montagem no seu dispositivo, apresenta-se como uma forma ideal, mas não única, de dar conta do conflito que inquieta a modernidade. E, não obstante, por surpreendente que seja, o cinema produziu uma estranha recomposição, uma contraditória sutura com o espírito de ruptura dos tempos que corriam, sob a forma que conhecemos como cinema clássico.» (Biosca, 1996:20) – **como pode ser entendida enquanto processo transversal a toda a realização do filme, não circunscrito à fase de pós-produção do filme.**

Nesta ordem de ideias, a montagem é tanto **pós-produção**, como **pré-concepção**. Começa logo enquanto processo circular na mente do realizador ou da estrutura que monta o filme.<sup>115</sup> Dizemos processo circular (pois engloba a previsão das expectativas do espectador), pensando numa figura que pode muito bem ser convocada para aqui, de novo: a do realizador (ou do produtor, conforme uma ou outra entidade tenha peso na fabricação do filme) enquanto *superespectador*, tal como formulada por Adam Smith.

**A montagem é então o estabelecimento de uma rede de relações intra e extra-filme e acaba por nos remeter para aquilo que estava no horizonte da Filmologia: é preciso ver o cinema enquanto gerador de uma situação fílmica, em vez de vê-lo apenas na sua aceção mais restritiva de filme. Deve ser visto enquanto uma**

---

as outras possibilidades, como por exemplo, o cinema da descontinuidade, disruptivo, que Deleuze *fechou* em torno da noção de imagem-tempo. Entre nós, ver como o estabelecimento dessa ordem evolucionista é criticada por João Mário Grilo (Grilo:1987).

<sup>115</sup> Curiosamente, no jargão da produção cinematográfica encontramos a expressão "montagem financeira", que se refere aos diversos tipos de suporte financeiro que confluirão para a sua produção.

montagem de relações, de operações, uma troca sensorial, uma troca de expectativas. O filme será apenas uma unidade, um momento de algo mais global. Da sala de cinema, ao modo como o filme é anunciado, mercantilizado, passando pela maneira como se concebe o filme tendo em vista um destinatário. Noutros termos, da partitura, até ao modo como esta é *executada* na sala pelo público e depois (lembre-se o papel da crítica cinematográfica) aquilo que fica do filme na memória, na imaginação, tudo se engendra numa série de relações. Relações que possuem mais ou menos coerência dentro de sistemas mais vastos, a partir das quais se poderá formular alguns *regimes de imagem*. Regimes que tais como a montagem filmica marcam ritmos: ritmos de entrada no filme – aponte-se o caso das salas de cinema de alguns centros comerciais que são verdadeiras encenações de entrada no mundo imaginário do cinema<sup>116</sup> – ritmos de montagem interior do próprio filme, sensoriais, narrativos, etc.

Poder-se-á dizer então que o espectador «entra» ou experimenta *grosso modo* um cinema de continuidade, um cinema clássico, ou comercial, ou um cinema da descontinuidade e aí gera e gere as suas expectativas, disponibiliza a sua fisiologia, segundo as suas expectativas, respondendo ou resistindo às solicitações postas pelo próprio filme. E depois existe uma espécie de resíduos que ficam, consoante esses ritmos, esses regimes: Jean Louis Scheffer diz que vamos ao cinema para aniquilar progressivamente o filme, de maneira a reter os sentimentos que experimentamos na sua percepção<sup>117</sup>. A memória filmica reescreve assim a experiência da vida interior.

---

<sup>116</sup> Tratar-se-ão de verdadeiras instalações, grandiosas instalações, onde o filme é apenas um dos "écrans" que as constituem.

<sup>117</sup> "Tout cela ne désigne pas l'amorce ou l'ancrage de sentiments dans le film. Le film n'est peut-être qu'une espèce de plan de miroir qui nous apparaît tel au a seul moment où nous sommes rejetés hors de lui par les sentiments ou les affects qu'il fait naître en nous; il ne les fait naître qu'en les simulant sur des personnages, des «bouts

Extrema ambição a de Eisenstein que desejava não apenas potenciar um novo cinema baseado na montagem de atracções, como também *remontar* a consciência dos espectadores. A sua ideia de montagem era parte de um projecto mais vasto: *remontar, modular a própria vida*.<sup>118</sup> E é neste jogo de constituição do humano, através de uma tecnologia das afecções, que se põem as questões da liberdade.

---

d'hommes» qui doivent donc mourir pour assurer cette pérennité hors d'eux-mêmes." (Scheffer, 1997:12-13)

118 O grande princípio construtor que engrena o filme de Eisenstein *Outubro* numa obra de arte total é a montagem: em sentido lato, montagem de recursos materiais e humanos não obedecendo, em primeira instância, a um padrão de reprodução industrial de cinema, mas implicado num projecto utópico de construção orgânica, montagem da natureza e do humano, montagem da ideia e da matéria e só em sentido estrito, montagem de formas fílmicas. Sem montagem não há provocação total ao cérebro e sem essa provocação não há montagem social, dos corpos sociais. À capacidade de modulação da montagem cinematográfica corresponde a modulação da própria colectividade.

## 7. Uma questão política: a programação do prazer do espectador

Com o cognitivismo chegamos finalmente à utopia que presidia ao projecto de conhecimento da Filmologia, ou seja, à descoberta do funcionamento mais profundo do nosso corpo e mente em confluência com as imagens em movimento? Ora, o que é interessante é que esta questão é contemporânea de uma outra: é possível, assentando nesse lado totalizante da imagem em movimento, passarmos a regimes totalitários de imagem em movimento?

Estamos a entrar nesse outro lado fantasmagórico e político da imagem enquanto entidade compressora, devidamente integrada numa arquitectura psicológica e social de previsão e orientação espectral: o da possibilidade de cálculo do prazer e, de nesse sentido, recriar protótipos de espectadores? Onde é que começa e acaba o perigo de uma programação do espectador? Não faz parte da estrutura do prazer filmico criar junto do espectador as expectativas de uma certa programação para depois confirmá-las ou defraudá-las, conforme se trate do filme, do seu género? Para tantas questões precisaríamos de um conjunto de tantas outras respostas que radicassem em estudos parcelares, que vão para além do âmbito desta tese. As vozes não deixam, no entanto, de se levantar para ver nos meios de comunicação de massas a gestão do individual, de que o cinema foi uma primeira matriz.<sup>119</sup> Não cabe aqui estendermo-nos nesta problemática.

---

<sup>119</sup> Crary analisou os dispositivos tecnológicos sob o ponto de vista do controlo mais vasto do individual e não apenas enquanto produtores de entretenimento: "É neste sentido que a gestão da atenção, seja através das mais precoces formas de cultura de massas no final do séc. XIX ou através da televisão ou do computador, têm pouco a ver com os conteúdos visuais desses écrans e mais com uma vasta estratégia do individual." Para Crary o espectáculo, na experiência moderna, é uma arquitectura que constrói condições de individuação, de isolamento, de

Queremos apenas demonstrar a solidariedade das questões que aqui levantamos. É evidente que existe uma tensão incontrolável entre o que é concebido para o espectador-protótipo e o modo como irá recebê-lo. É evidente que não é possível estabelecer grelhas muito rígidas do grau de afecção das imagens sobre o espectador.<sup>120</sup> A liberdade reside nessa tensão, na execução da partitura. Mas, o que nesta linhagem se foi desenhando foi essa possibilidade da plasticidade do facto filmico engrenar uma maior plasticidade mental, permitir uma moldagem mais eficaz relativamente a outras situações da experiência humana, em que a técnica e o imaginário e os afectos não se interligam de forma tão solidária. Ora, isto é igual ou tanto mais efectivo nas novas realidades cibernéticas. Foi, no entanto, no âmbito do cinema, ou seja, da imagem em movimento, que estas questões primeiramente se puseram e é o cinema ainda a grande plataforma histórica para interrogar a imagem em movimento.

---

celularização. Configura assim formas não coercivas de poder. (Crary, 1999:74)

<sup>120</sup> Por exemplo, os estudos sobre os efeitos das imagens do cinema e da televisão na formação de padrões de violência demonstram a interactividade de factores, que vão muito para além duma leitura de influência directa desses meios e englobam factores sociais e psicológicos: "Os resultados obtidos pela nossa investigação sugerem que, de facto, os valores e as normas da cultura de pertença dos indivíduos que nela participaram, modelaram a representação que construíram a partir de diferentes elementos intervenientes na situação experimental, contribuindo essa representação, por conseguinte, para modelar as suas estratégias de resposta." Crf. VALE, Jorge - *La production sociale de la violence - représentations et comportements*. Tese de doutoramento defendida na Université Catholique de Louvain, 1984, pp. 351

## 8. Conclusões ou o corpo cinematografado

O que nos esforçamos por sinalizar neste nosso percurso (que agora termina, para originar outros planos de viagem) foram algumas linhas de um discurso sobre o cinema enquanto fenómeno preensor, complexo, polimorfo, plurisensorial e totalizante, tendo como ponto de referência histórico e teórico a Filmologia. Por outras palavras, erigimos uma espécie de imagem fantasmática do cinema que, sob formas inquietantes, surge logo nos primeiros discursos teóricos sobre o que era a nova máquina do imaginário, no início do século. Essa imagem projecta o cinema numa nova dimensão da experiência humana, nem racional, nem irracional, mas enquanto desestruturadora dos cânones da cultura verbal, da organização que a Palavra impunha à percepção.

Neste contexto, a câmara é apresentada como um forte dispositivo de subversão da visão, quebrando os seus códigos habituais. Ora, as primeiras teorias conduziram inevitavelmente a implicar o cinema num novo modo de pensar e sentir as coisas: existe, nem que seja subliminarmente ou em potência, um desejo vanguardista de tornar o cinema uma espécie de nova máquina do pensamento. O cérebro, a mente são chamados a ser interlocutores nesta inquirição. O cinema, sobretudo em Munsterberg, mas reconditamente também em Eisenstein, é uma espécie de metáfora da mente. Ou seja, o cinema faz-nos ver como é que nós funcionamos mentalmente, ao projectar sobre o écran as ligações que fazemos sobre as coisas, ou por outras palavras, as «montagens» mentais. É verdade que também a pintura, ou a literatura, só que não com a junção de materiais tão diferentes, solicitando de modo voraz a presença da atenção corporal e de vários sentidos. O que torna distinguível a imagem cinematográfica, como muito bem apontou Deleuze, é essa capacidade de apresentar-se enquanto movimento automático, atingindo imediatamente os centros nervosos, que nos torna *autómatos espirituais* – obrigando-nos a ir na sua corrente, no seu próprio modo de se encadear, na sua montagem *imagística e ideética*. Nessa medida, abre fendas sobre o pensamento, ou

seja, ao tornar visível novas relações sobre o mundo, ao pôr em contacto seres e coisas antes inconciliáveis, mostra a diferenciação e a complexidade de pontos de vista, de *vidas e mundos* interiores e exteriores, em paralelo ou em conflito.

É então um detonador de novas experiências mentais e sensoriais (Eisenstein), pelo modo como desconfigura/configura os materiais cinematográficos: quando a câmara amplia o rosto através do grande plano, não é simplesmente o rosto que vemos mais proximamente, mas a qualidade de rusticidade que nos faz entrar debaixo de uma outra pele dos seres e das coisas (Epstein). Por outro lado, ao fazer conflituar grafismos, volumes e escalas, opera à semelhança do bisturi (quase mecânico) de uma nova percepção. Porque ao desarticular relações e hábitos a um nível sensorial, mas também mental, está a tocar uma dimensão até aí intangível: um espaço do ser onde emoção e razão se cruzam, de que as categorias filosóficas tradicionais já não dão conta.

Por outras palavras, ao mesmo tempo que está a desocultar os corpos está também a vulnerabilizá-los para uma representação/ recepção mais efectiva - é este, aliás, o grande axioma das teses e das práticas do cinema de choque de Eisenstein. Ora, a imagem cinematográfica visa tanto os corpos que são vistos no écran - *cortados, distorcidos, ampliados, diminuídos* pelo enquadramento e pela composição do plano, misturados com a natureza e com as coisas em relações de proximidade e paralelismo nunca antes conseguidas, como visa os próprios corpos dos espectadores *isolados e espectorizados*, agindo sobre eles de forma especular - para assim lhes implantar novas qualidades. Uma delas, que convém sublinhar é a criação de uma nova cultura visual numa nova comunidade moderna, que revolucionaria toda a percepção. Ou seja, aquilo que se designaria de *imageracia* (que corresponderia à literacia se nos referissemos à cultura verbal).

Foi na linha deste horizonte do cinema, enquanto máquina desestruturadora e sequestradora de todos os nossos sentidos, e não apenas da visão implicada na tarefa espiritual da contemplação - estados e conceitos próprios do romantismo do século XIX - que prefiguramos a Filmologia.

Concebemos a Filmologia tanto como discurso contra um perigo eminente, provocado por uma nova técnica, cujos efeitos são ainda imprevisíveis, como discurso utópico. Vimos como possui uma dimensão negativa e positiva: - negativa, porque a máquina (a técnica) nunca esteve tão perto do coração e longe do controlo da razão. Positiva, porque para a nova ciência, essa mesma máquina têm certos requisitos de funcionamento universalizante, que poderão atingir uma espécie de psicologia profunda e universal dos seres humanos. Qualquer coisa que passa pelo não dito.

Logo à partida, a nossa intenção foi arrancar a Filmologia ao *continuum* histórico onde é colocada habitualmente pela teoria do cinema, ou seja, apenas enquanto tentativa positivista de compreensão do fenómeno cinematográfico, para, ao invés, torná-la operadora de um conjunto de abordagens disciplinares, sobre um fundo onde repousa a ideia de cinema enquanto discurso subterrâneo, conjunto de estímulos, pólo de relações. Desde logo, a Filmologia enfatizou que o cinema coloca o espectador diante de uma nova lógica de recepção da arte. Aliás, o filme antes que seja arte, institui uma forma de relação e de ser. O cinema é menos sétima arte, é mais enformação de pensamentos, comportamentos: faz-nos ver com todo o corpo. Ou seja, a Filmologia tornou mentira a ideia de uma visão desligada do corpo, transparente e inócua. E colocou essa visão no interior transformador da máquina. A visão, ou melhor, o corpo do espectador, não está no exterior do cinema, ele vai moldando-se no seu interior, na vertigem das imagens. As imagens possuem um poder psicofisiológico: aceleram o coração do espectador, geram segregações, ao mesmo tempo que relançam memórias, ligam e religam aquilo que somos, dos sonhos às emoções e comportamentos. Ou seja, não há imagem cinematográfica inocente, nem transparente, trata-se de uma entidade autónoma relativamente ao seu objecto. Não há exterioridade.

A constituição da Filmologia e da figura do espectador são indissociáveis. Por outras palavras, a Filmologia programou-se e consignou-se enquanto ciência, ao mesmo tempo que nomeou e fez experiências sobre um corpo a partir do qual é

possível inquirir, recolher registos, tirar conclusões e formar parâmetros de confronto com o filme, lançando assim a ideia de um espectador que funciona na reverberação das imagens.

Assim, na terceira parte tentamos demonstrar como é que, na sequência do terreno que a Filmologia já havia preparado, a entidade espectador deixou de ser transparente, um lugar a partir do qual nada se questiona para se tornar um corpo à imagem das imagens cinematográficas, pólo de circulação de sentido dessas imagens, um mundo em produção conjuntamente com o mundo de produção das imagens. Um filme é, como dirá Adam Smith uma «relação entre dois processos, duas produções do mundo» (Smith, 1983:61), tanto que se poderá falar do realizador como *superespectador*, remetendo-nos precisamente para essa circularidade.

Deleuze explica essa produção de sentido do cinema através do modo como as imagens são trabalhadas enquanto formas de pensamento ou lógica. Ou seja, assim como as imagens são encadeadas em novas ligações espacio-temporais, assim se vão criando mundos, regimes identificáveis pela maneira como interpelam e fazem funcionar a mente. Pode-se explicar então o cinema a partir da mente, como se o écran fosse a visualização dos processos mentais.

Esta é, aliás, a premissa do cognitivismo, uma área de estudos aplicada à teoria do cinema e que tenta explicar a experiência cinematográfica, muitas vezes, a partir de uma perspectiva ecológica do comportamento humano. Neste sentido, o cinema é uma espécie de antecâmara onde experimentamos de uma forma especial todas as nossas capacidades emocionais e cognitivas, que na *situação fílmica* mais são afinadas para nos relacionarmos com o meio ambiente. Esta abordagem privilegiou, muitas vezes, a análise do cinema *mainstream* americano, encontrando paralelismo entre a forma como a narrativa fílmica é construída e o prazer de sermos orientados num jogo de desconhecimento/conhecimento, que acaba por mimar os processos de orientação no ambiente que nos circunda.

O que tal vertente do cognitivismo tende muitas vezes a demonstrar é que esse cinema corresponde a solicitações naturais e profundas dos processos mentais. Daí, que o espectador se deixe *hipnotizar* pelo filme: quem o constrói conhece um conjunto de técnicas sensoriais de composição e fabricação de emoções e sentimentos. Estamos no domínio daquilo que a Filmologia tentou demonstrar recorrendo aos estudos de Pavlov. Só que o cognitivismo preconiza que este é um jogo que o espectador aceita jogar conscientemente. Até que ponto é que um dos pólos desse jogo, aquele que se coloca no lugar cimeiro da gestão desses estímulos, não adquire um papel determinístico, é um dos problemas que tem sido posto relativamente ao poder do cinema, da televisão e, mais geralmente, das novas tecnologias multimédia. Ora, para nós esta é uma politização (ou ideologização) que deve ser feita ao lado de uma abordagem cognivista. Só assim esta não será mais uma teoria redutora e uma legitimação académica do modo funcionamento de certos regimes de produção de imagens (por exemplo, o regime institucionalizado de Hollywood) que atravessam fronteiras físicas e culturais, com a eficácia de uma máquina que acredita na *universalidade mental* do espectador.

Inerentes à *situação fílmica*, existem mil e uma tensões entre os processos, entre as duas produções de mundo (a do filme e a do espectador) de que falava Adam Smith. Por isso, pode-se falar de *grandes regimes de imagem*, que são a seu modo *grandes montagens arquitectónicas de situações fílmicas*. Ou seja, ver um filme é menos um acto puramente visual para ser um acto corporal e complexo, que inclui não só a entrada num espaço arquitectonicamente determinado para a disponibilização e concentração dos sentidos, como também toda uma *panóplia* de esquemas de pré-produção, como a crítica ou o “marketing”. Daí que tenhamos

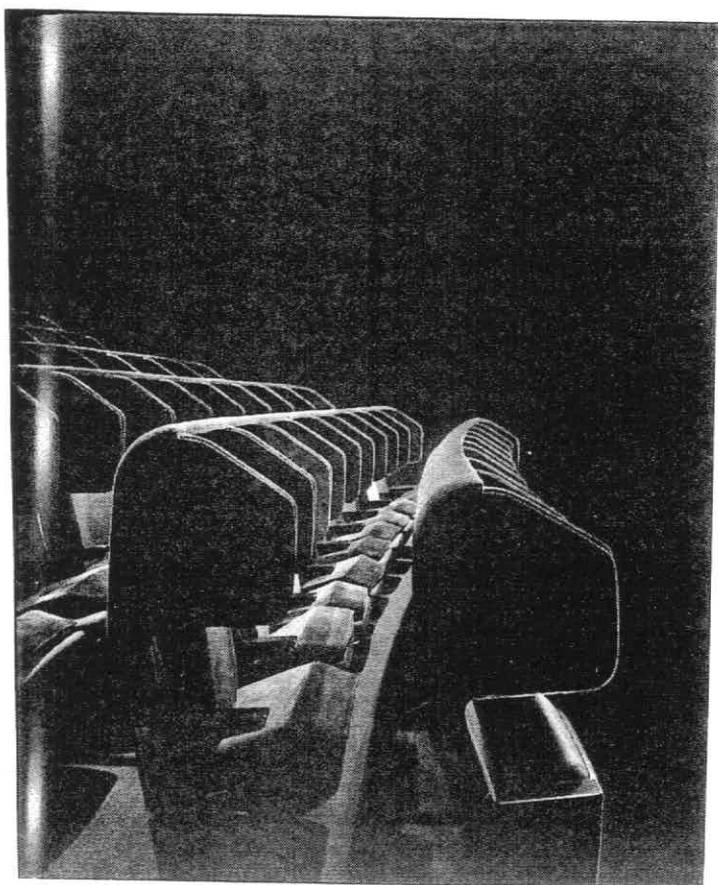
usado a expressão *montagem* para designar esse modo de conceber a *situação filmica*: o filme é um plano entre outros planos de solicitação do espectador.

Para explorar estes fenómenos parece-nos muito mais curial a linhagem que temos vindo a apontar ao longo desta exposição, do que o simples aparato semiológico. Parece-nos que é assim um outro domínio que se abre para a investigação das imagens em movimento: é, ao mesmo tempo, um espaço de interrogação, balizado por novas áreas do saber, como o cognitivismo que estuda, por exemplo, esse domínio microscópico da recepção filmica como a emoção, mas onde poderão entrar as perspectivas filosóficas, sociais, culturais e poderemos até dizer quase poéticas (caso de Jean-Louis Scheffer), para dar conta da multiplicidade e sensorialidade das várias matérias de que se compõe a *relação filmica*.

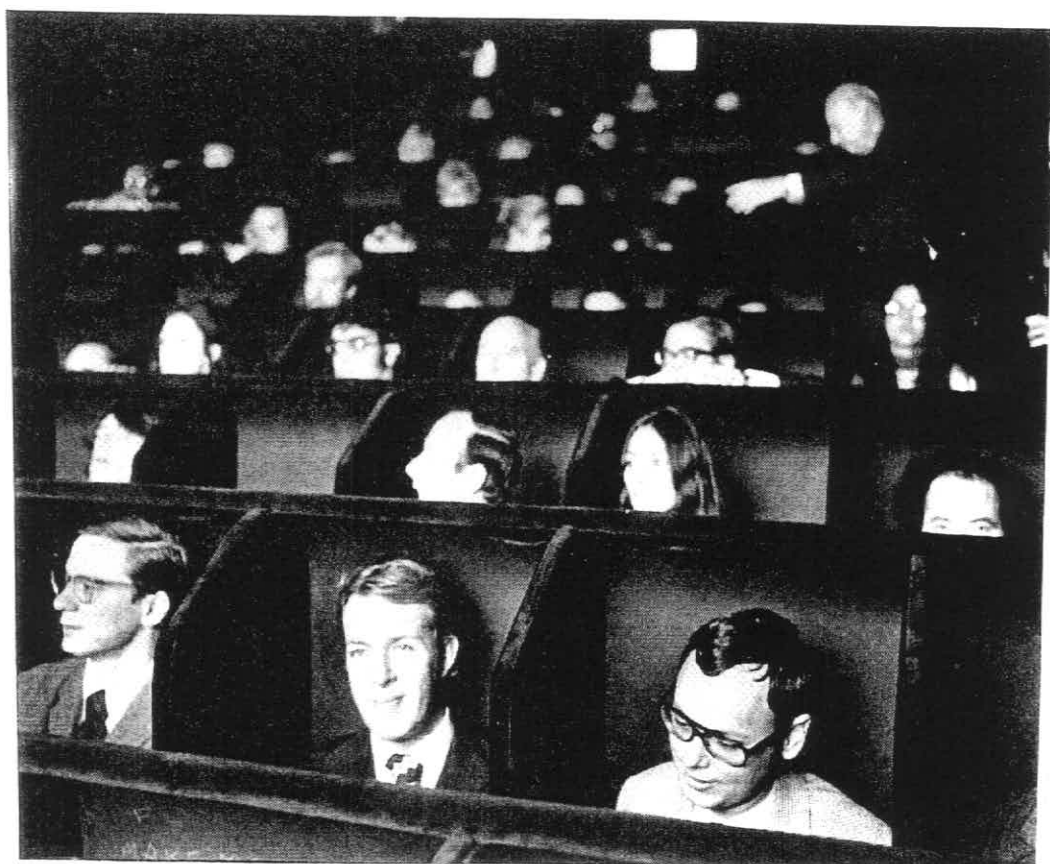
Que haja lugar para uma poética da imagem em movimento, que a teoria a alimente, essa parece-nos a aventura mais interessante. Que haja cruzamento de campos do conhecimento para a exploração dos sentidos para onde correm as imagens, essa parece-nos a via mais sensata e aliciante. Contanto que todos estes caminhos nos situem e nos tornem conscientes do demasiado *barulho* que a imagem produz actualmente. Barulho, a palavra que refere o sentido da audição é aqui deliberadamente associada ao conceito de imagem. No fim de contas, a imagem deve deixar de ser concebida enquanto entidade bidimensional colada aos ecrans (da sala de cinema, do televisor ou do computador). “O cinema mudou o mundo, quiz fazê-lo e conseguiu? Foi uma «força revolucionária»? O problema passou de moda. Transformou as modalidades de representação do mundo da comunicação? Na actualidade, este debate centra-se sobre os «novos média». Na realidade, estas questões estão mais profundamente ligadas do que à primeira vista hoje nós parece. Desde 1895, mesmo antes, os «espectáculos ópticos» transformaram os modos de

pensar e de representar, o espaço do saber. Em 1900 a reflexão sobre o média atinge o seu pleno: o cinema não se reduz a uma função distrativa; é o vector de conhecimentos, faz comunicar todo o planeta simultaneamente, arquiva, projecta, vence a morte, cria uma nova realidade, multiplica-a. Os profetas do virtual e do digital espantar-se-iam, se folhassem a *Ciné-Phono-Gazette* da altura, por ali encontrarem os seus argumentos espalhados ao longo de várias páginas.” (Albera, 2000: 44)

Há muito que o cinema tomou conta do nosso espaço mais físico, das relações entre seres e objectos: há que lhes lançar um novo olhar táctil. Re-olhá-las, Re-tocá-las. Ideia que nunca esteve longe da história do cinema e da inventividade sincrónica que ainda o alimenta. Retomando François Albera, diremos que o cinema é matriz diacrónica e sincrónica para o que de novo aí vai surgindo na televisão, video-arte, ou cibernética: os “os novos-velhos médias”.



Two views of the  
Invisible Cinema.  
(Photos: Michael Chikiris.)



**Fotos do Invisible Cinema, uma experiência levada a cabo pela Anthology Film Archives nos anos 70.**

“The original ninety seat Cinema of Anthology Film Archives was designed by Peter Kubelka as *machine for film viewing*. The traditional movie house grew out of a dramatic and vaudeville stage without serious consideration for the aesthetics of film. The construction of Anthology’s Cinema is premised upon the idea that the cinematic experience should be at once communal and extremely concentrated on the filmic image and sound, without distractions. The viewer should not have any sense of the presence of walls or the size of the auditorium. He should have only the white screen, isolated in darkness as his guide to scale and distance. The art of the film depends upon machines. (...) The room in which one sees a film is another machine. Everything in Anthology’s Cinema is designed to concentrate the attention of the viewer on the screen, to make that screen his whole world, by eliminating all aural and visual impressions extraneous to the film. (...) Critical factors of hearing, posture and projection have been carefully planned in the construction of the room (...)

**Cinema total num isolamento total, não longe das sensações experimentadas pelo utilizador dos capacetes em experiências de realidade virtual: as imagens em movimento atravessadas desde sempre por um mesmo princípio cinemático de imersão total: a concretização do triunfo do espírito sobre a matéria, tal como Munstemberg via no cinema?**

## Bibliografia

AA VV

1996, - «O que é o cinema?»- *Revista de comunicação e linguagens*, 23

AA VV

(1947) - «Documents de l' Association pour la recherche filmologique», 1, 91-98

AA VV

(1949) - Inquérito internacional, *Revue Internationale de Filmologie*, 5, 3-11

AA VV

(1955) - Segundo Congresso Internacional de Filmologia, *Revue Internationale de Filmologie*, 23-34

AA VV

(1997) - *Le cinéma selon Deleuze*, Presses de la Sorbonne Nouvelle

ALBERA, François

(2000) - «Changer le monde?», *Cahiers du Cinéma, hors-série*, Novembro

ALEGRANZA, A.

(1961) - «Perspectives de la recherche biologique en filmologie», *Revue Internationale de Filmologie*, 39, 17-21

ANDERSON, Joseph

(1996) - *The reality of illusion: an ecological approach to Cognitive Film Theory*,  
Carbondale, Southern Illinois University Press

ANDREW, Dudley

(1989 a) - *As Principais Teorias do Cinema*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor

(1989 a) - «Cognitivism: Quests and questionings», *Iris*, 9, pp. 1-9

ANZIEU, Didier

(1947) - «Filmologie et biologie», *Revue Internationale de Filmologie*, 1, pp. 19-22

BALÁZS, Bela

(1978) - *Evolución y esencia de un arte nuevo* - Barcelona, Editorial Gustavo Gili

BELLOUR, Raymond

(1988) - «La machine à hipnose», *CinémAction*, 47

BENJAMIM, Walter

(1992) - *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água

BENVENUTO, Luciano

(1994) - «Le cinéma post-hollywoodien et les «séries filmées»: rentabilité et programmation spectatorielle», *Iris*, 17

BENSMAIA, Reda

(1994) - «Un philosophe au cinéma», *Magazine Littéraire*, 23, pp. 14-17

BORDWELL, David,

(1989) - «A case for cognitivism», *Iris*, 9, pp.11-40

CANUDO, Ricciotto

(1995) - *L'usine aus images*, Séguier et Arte Éditions,

CARROL, Noël

(1996) - *Theorizing the moving image*, Cambridge, Cambridge University Press

CASETTI, Francesco

(1983) - «Looking for the spectator», *Iris*, 2

(1994) - *Teorías del cine*, Madrid, Catedra

CAVEING, M.

(1947) - «Dialectique du concept du cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 1, ,  
71-78

COHEN-SÉAT, Gilbert,

(1946) – *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF

(1948) - «Filmologie et cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 3-4, pp. 237-247

(1949-50) - «Le discours filmique», *Revue Internationale de Filmologie*, 5, pp. 37-48

(1952) - «Travaux de l'Institut de Filmologie», *Revue Internationale de Filmologie* 11 ,  
211-232

- (1960a) - «Introduction à une étude expérimentale des procédés cinématographiques comme agents de conditionnement», *Revue Internationale de Filmologie*, 34, pp. 3-11
- (1960b) - «Retentissement du «fait filmique» sur les rythmes bioélectriques du cerveau», *Revue Internationale de Filmologie*, 34, , pp. 27-50

COHEN-SÉAT, Gilbert, GASTAUT, H., BERT, J.

- (1954) - «Modification de l'E.E.G. pendant la projection cinématographique», *Revue Internationale de Filmologie*, 16, , pp. 7-25

CRARY, Jonathan

- (1992) – *Techniques of the observer*, MIT Press
- (1999) – *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, MIT Press

CRUZ, Teresa

- (2000) – «Da nova sensibilidade artificial», [www.bocc.ubi. pt/pag/cruz-teresa-sensibilidade-artificial. Html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/cruz-teresa-sensibilidade-artificial.html)- 23-4-2000, pp. 1-8

DEPRUN, Jean,

- (1947) - «Le cinéma et l'identification», *Revue Internationale de Filmologie*, 1, , 36-38
- (1948) - «Cinéma et transfert», *Revue Internationale de Filmologie*, 2, , 171-173

DESOILLE, Robert

- (1947) - «Le rêve éveillé et la filmologie», *Revue Internationale de Filmologie*, 2, , pp. 197-203

DELEUZE, Gilles

- (1983) - *Cinéma 1 - L' image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit  
 (1985) - *Cinéma 2 - L' image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit  
 (1986) - «Le cerveau , c'est l'écran», *Cahiers du Cinéma* , 380, 24-32  
 (1990) - *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit  
 (1996) - *Dialogues*, Flammarion

EISENSTEIN, Serguei

- (1987)- *Memórias Imorais, uma autobiografia*, São Paulo Companhia das Letras (1990)-  
*A Forma do Filme* - Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor

EPSTEIN, Jean

- (1946) - *L' intelligence d'une machine* -Les Éditions Jacques Melot  
 (1964) - (org. de Pierre Leprohon) *Jean Epstein*, Paris, Éditions Seghers,

ESQUENAZI, Jean-Pierre

- (1994) - *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan

FRANCASTEL, Pierre

- (1949) - «Espace et illusion», *Revue Internationale de Filmologie*, 5, 63-74

GALIFRET, Y.,

- (1948) - «Cinéma et physiologie des sensations», *Revue Internationale de Filmologie*, 3-  
 4, 289-293

GAWRACK, Zbigniew

(1968) - «La filmologie: bilan des la naissance jusqu'a 1958», *Revue Internationale de Filmologie*, 65-66, pp. 111-118

GIL, José,

(1992) - «Dos sons e das cores», *Revista de Comunicação e Linguagens*, 17/18, pp. 61-74

GUNNING, Tom

(1994) - «Cinéma des attractions et modernité», *Cinémathèque*, 5, pp. 129-139

GRILO, João Mário

(1997) - *A ordem no cinema*, Lisboa, Relógio d'Água

(1987) - *A ordem do filmico, elementos para uma história menor do cinema*, Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa

HEIDEGGER, Martin

(1986) - *Essais et Conférences*, Tel, Paris, Gallimard

HEUYER, G., AMADO, G., et LEOVICI, S.

(1952) - «A propos d'une enquête filmologique chez les enfants et adolescents inadaptés», *Revue Internationale de Filmologie*, 9, , pp.57-65

INGARDEN, Roman,

(1947) - «Le temps, l'espace et le sentiment de réalité», *Revue Internationale de Filmologie*, 2, 127-141

KIRSH, Florence

(1951) - «Introduction à une filmologie de la filmologie», *Cahiers du cinéma*, 5, pp. 33-38

KRACAEUR, Siegfried

(1947) - *From Caligari to Hitler - a psychological history of the German film* - [trad. portuguesa, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988]

LEBOVICI, Serge,

(1949-50) - «Psychanalyse et cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 5, pp.49-55  
 (1953) - «Cinéma et criminalité», 14-15, 199-215

LOWRY, Edward – *The filmology movement and film study in France*, Umi Research Press, 1985

LYOTARD, Jean-Louis

(1989a) - *A condição pós-moderna*, Lisboa, Gradiva  
 (1989b) - *O inumano*, Lisboa, Ed. Estampa

MADISSON, John

(1948) - «Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs», *Revue Internationale de Filmologie*, 3-4, , 305-310

MAGNY, Joel

(1991) - «Premiers écrits: Canudo, Delluc, Epstein, Dulac», *CinémAction*, 60, pp 14-24

MINKOWSKA

(1948) - «Le test de Rorschach les dessis d'enfants et le cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 3-4, 281-287

MONTEIRO, Paulo Filipe

(1996) - *Os outros da arte*, Oeiras, Celta

MUNSTERBERG, Hugo

(1960) - *The Film: a psychological study*, Nova Iorque, Dover Publications,

MORIN, Edgar

(1953) - «Le problème des effets dangereux du cinéma», 14-15, pp 229-231

PARENTE, André

(2000) - *Narrativa e Modernidade, os cinemas não narrativos do pós-guerra*, Campinas, Papirus Ed.

PLANTINGA, Carl e Greg Smith, eds

(1999)- *Passionate Views, film, cognition and emotion*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press

(1994)- «Movie pleasures and the spectator's experience: toward a cognitive approach»  
*Film and Philosophy*, Vol. II

POYER, Georges

(1947) - «Psychologie différentielle et filmologie» *Revue Internationale de Filmologie*, 2, pp. 111-115

VIRILIO, Paul

(1984) - *Guerre et Cinéma I: logistique de la perception*, Paris. Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile

RINIERI, J.-J.,

(1947) - «Présentation de la filmologie», *Revue Internationale de Filmologie*, 1, pp. 87-91

RODOWICK, David

(1983) - «The political avant-garde: modernism and epistemology in post-68 film theory», *Iris*, 2, pp. 47-60

(1997) - *Gilles Deleuze's time machine*, Duke University Press

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente

(1996) *El montaje cinematográfico*, Paidós

SCHEFFER, Jean-Louis

(1997) - *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard

SEVE, Lucien,

(1947a) - «Cinéma et Méthode (I)», *Revue Internationale de Filmologie*, 1, , pp. 42-46

(1947b) - «Cinéma et Méthode (II)», *Revue Internationale de Filmologie*, 2, pp. 171-173

(1948) - «Cinéma et Méthode (III)», *Revue Internationale de Filmologie*, 3-4, , pp. 351-355

SMITH, Adam

(1983) - «Film as creatura», *Iris*, 2, pp. 61-74

SORIANO, Marc

(1947) - «État d'une science nouvelle», *Revue Internationale de Filmologie*, 1, 9- 11

(1948a) - «Lire, assister», *Revue Internationale de Filmologie*, 3-4, 299-304

(1948b) - «Problèmes de méthode posés par le cinéma considéré comme expérimentation psychologique nouvelle», *Revue Internationale de Filmologie*, 5, 117-125

VAN DEN BERCK, Michotte,

(1948) - «Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques», *Revue Internationale de Filmologie*, 3-4, , 249-261

(1953) - «La participation émotionnelle du spectateur a l'action représentée a l'écran»,  
*Revue Internationale de Filmologie*, 13, , 87-96

ZAZZO, René

(1949-50) - «Niveau mental et compréhension du cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 5, pp. 29-36

WALLON, Henri

(1947) - «De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 1, pp. 15-17

(1949-50) - «L'Enfant et le film», *Revue Internationale de Filmologie*, 5, pp.21-28

(1953) - «L'acte perceptif et le cinéma», *Revue Internationale de Filmologie*, 13, , 97-

110

