



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
Faculdade de Artes e Letras  
Departamento de Comunicação e Artes

## **O Cognitivismo no Cinema**

**Jorge Pelarigo dos Santos**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Doutora Manuela Penafria

**Covilhã, Outubro de 2011**



# **Dedicatória**

Dedico esta dissertação à minha família.



## Resumo

Este trabalho tem como objectivo a exposição e clarificação do conceito de Cognitivismo no Cinema. A abordagem cognitivista é uma abordagem relevante na produção de investigação cinematográfica, enquadrada no âmbito dos Estudos Fílmicos contemporâneos, uma vez que tenta colmatar alguns problemas que as abordagens anteriores não conseguiram resolver completa e satisfatoriamente. Esta dissertação apresenta uma série de argumentos e posições distintas que servem de base para a exposição da nossa perspectiva analítica e crítica em relação ao tema do trabalho.

No primeiro capítulo irão ser expostas as principais características da abordagem cognitivista ao Cinema, o contexto teórico dos Estudos Fílmicos em que esta forma de teorização cinematográfica surgiu e também serão apresentadas algumas das potenciais linhas de investigação que esta abordagem possibilita e propõe para o futuro. Serão transmitidas as principais razões para a necessidade de uma nova abordagem ao Cinema, e para justificar essa necessidade apresentar-se-ão as principais dificuldades da Teoria cinematográfica clássica que conduziram ao presente estado de estagnação em termos de evolução teórica. Perante tais dificuldades é apresentada a postura cognitivista como uma proposta para as ultrapassar e para promover a evolução da teorização cinematográfica.

No segundo capítulo abordaremos o primeiro estudo do Cinema em termos cognitivos, de que temos conhecimento, e faremos uma exposição sintetizada das ideias fundamentais que constam no livro de Hugo Münsterberg, "*The Photoplay - A Psychological Study*", editado em 1916. A primeira parte deste capítulo seguirá a estrutura do livro examinado e cingir-se-á à exposição das ideias de Münsterberg relativamente ao Cinema em termos psicológicos e estéticos. No final deste capítulo faremos uma análise e crítica a algumas dessas ideias, tendo como referência os argumentos de Noël Carroll sobre as analogias de Münsterberg entre

a mente e o cinema, argumentos que também irão ser examinados com o intuito de tentar estabelecer a pertinência do que foi exposto.

O terceiro capítulo diz respeito à abordagem cognitivista em termos práticos de produção teórica e consistirá na exposição de um artigo científico que assume uma perspectiva cognitivista relativamente ao estudo das emoções na recepção fílmica e que reflecte muitas das premissas que este novo tipo de abordagem teórica pressupõe. Esta exposição será conduzida de forma a exemplificar esta nova postura de teorização cinematográfica contemporânea e servirá para nos aproximarmos do objectivo final deste trabalho, o de tentar estabelecer o alcance do Cognitívismo enquanto abordagem ao Cinema que se propõe fazer avançar a área de Estudos Fílmicos do seu estado de inércia.

Perante tal estado de desenvolvimento da área dos Estudos Fílmicos, este trabalho é relevante na medida em que expõe e analisa uma abordagem alternativa à forma de teorização cinematográfica clássica, com o seu carácter tendencialmente psicanalítico, que tem sido pontuada por uma crescente permissividade, falta de método e tendências interpretativas que são nocivas à evolução da área de estudos em questão.

Este trabalho tentará fornecer uma orientação metodológica para a criação de teoria no Cinema, expondo as principais dificuldades teóricas convencionais e alguns dos principais erros de raciocínio lógico que deram origem à existência desses obstáculos. Para isto recorreremos às ideias e argumentos de dois dos principais defensores do Cognitívismo no Cinema, David Bordwell e Noël Carroll. Ao invés de criarmos uma dissertação que cita muitos autores de uma forma pouco aprofundada, entendemos que o objectivo deste trabalho seria melhor atingido se aprofundássemos bastante estes dois autores de referência que se assumem como extremamente relevantes para o tratamento da questão do Cognitívismo no Cinema.

## **Palavras-chave**

Cognitivismo; Cinema; Estudos Fílmicos; Teoria Cinematográfica.



## Abstract

This dissertation's main goal is to clarify and expose the concept of Cognitivism in Cinema. The cognitivist approach is a relevant approach in the production of film research in contemporary Film Studies, as it tries to address some problems that the prior approaches have failed to solve. This work presents a series of arguments and distinct positions that form the basis of our analytic and critic perspective about this theme.

In the first chapter we will present the main features of the cognitivist approach in Cinema, the theoretical context in which this new way of film theory emerged amidst the discipline of Film Studies, and we will also present some of the potential research programs that this approach suggests for the future. We will also show the main reasons for the need of a new approach to Film Studies, and in order to justify that need we will present the main difficulties that the classic Film Theory encountered, which led to the present state of inertia in the course of evolution of Film Theory. The cognitivist approach is presented as a proposal to overcome such difficulties and to promote the development of Film Theory.

In the second chapter we will address the first cognitivist study that we know of, and we will make a condensed exposition of the fundamental ideas that exist in the book written by Hugo Munsterberg, "The Photoplay - A Psychological Study", edited in 1916. The first part of this chapter will follow the structure of the book and will consist in the exposition of Munsterberg's ideas about Film, psychologically and aesthetically. In the end of this chapter we will analyze and criticize some of these ideas, following Noël Carroll's arguments about Munsterberg's analogies between the human mind and film. These arguments will also be addressed in order to try to establish the relevance of what has been exposed.

The third chapter addresses the cognitivist approach in practical terms of theoretical production and will consist of an exposition of a scientific article that assumes a cognitivist perspective while addressing the study of emotions in spectators and in filmic reception. This article reflects many of the premises that

this new way of theorizing contains and this exposition will be led in a way that exemplifies this new stance of filmic theorizing and that will help us to come nearer to our main goal, trying to establish the range of Cognitivism as an approach to Cinema that wants to develop the present state of inertia in Film Studies.

In face of this state of development in the area of Film Studies, this work is relevant as it exposes and analyses an alternative approach to the classical film theory, with its fallacious tendency for psychoanalytical approaches, which have been marked by a growing lack of method and interpretative tendencies that are bad for the evolution of Film Studies.

This work will try to deliver a methodological orientation for the creation of film theory, exposing the main classical difficulties and some of the more relevant logical mistakes that led to the existence of such obstacles. In order to do that, we will use some ideas of two of the most notable defenders of Cognitivism in Cinema, David Bordwell and Noël Carroll. Instead of creating a dissertation that quotes many authors in a superficial way, we thought it would be better to quote only a couple of authors to a deeper extent, nevertheless the authors that are quoted are very relevant to the question at hand and will be adequate for what is intended with this dissertation.

## **Keywords**

Cognitivism; Film; Film Studies; Film Theory.



# Índice

I. O QUE É O COGNITIVISMO NO CINEMA	14
I.1. Principais características do Cognitivism no Cinema	14
I.2. Dificuldades da Teoria Cinematográfica convencional	30
I.3. O futuro dos Estudos Fílmicos com a abordagem cognitivista	49
II. A PRIMEIRA ABORDAGEM COGNITIVISTA AO CINEMA: MÜNSTERBERG	66
II.1. Hugo Münsterberg: Psicólogo, cinéfilo e defensor do Cinema enquanto Arte	67
II.2. Considerações sobre as propostas de Münsterberg	78
III. A ABORDAGEM COGNITIVISTA CONTEMPORÂNEA	88
III.1. Emoções, Cinema e Géneros Cinematográficos	92
CONCLUSÃO	98



## I. O QUE É O COGNITIVISMO NO CINEMA

Esta primeira parte concentra-se principalmente na tentativa de responder à seguinte questão: O que é o cognitivismo no Cinema? Para respondermos a esta pergunta devemos contextualizar o aparecimento do cognitivismo na área dos Estudos Fílmicos, dando conta das suas características específicas, delineando o quadro conceptual no qual se insere, as dificuldades que se propõe ultrapassar, e definindo as possibilidades de investigação futura que comporta.

### I.1. Principais características do Cognitivismo no Cinema

Para começarmos a definir as principais características do Cognitivismo no Cinema devemos recorrer a um artigo fundamental e originário desta nova abordagem teórica que surgiu na área de Estudos Fílmicos. David Bordwell foi um dos autores que mais se destacou na defesa da abordagem cognitivista para a investigação cinematográfica e fê-lo através do seu artigo "*A Case for Cognitivism*", onde começa por expor os conceitos que distinguem a abordagem cognitivista em geral e, em seguida, estabelece o modo como esses conceitos poderão vir a ser úteis para os Estudos Fílmicos. Esboça, desta forma, aquilo a que chama de *Teoria Cognitiva*, relacionando o que poderia ser chamado de "ciência cognitiva", mas com um âmbito de investigação mais alargado.

Uma das ideias fundamentais da postura cognitivista é o afastamento da hipótese de uma teoria unificadora que possa abranger toda a multiplicidade dos fenómenos cinematográficos e, portanto, Bordwell defende um tipo de pesquisa de médio alcance, ou de nível médio, que concentra esforços na tentativa de resolução de problemas específicos e bem delineados. Logo, na abordagem cognitivista não se parte do princípio que nos encontramos prestes a descobrir a solução para todos os problemas através de uma "Grande Teoria".

Outro ponto de partida utilizado para defender o Cognitivismo no Cinema consiste na argumentação de que esta abordagem se constitui, no mínimo, tão

apropriada para a criação de teoria cinematográfica quanto a abordagem teórica convencional, que tem pautado o ritmo evolutivo dos Estudos Fílmicos com a pretensão de atingir uma tal "Verdade Suprema", uma abordagem que tem sido tendencialmente psicanalítica.

Uma das características distintivas do Cognitivismo em relação à psicanálise é que a abordagem cognitiva foca-se nos aspectos racionais e perceptivos dos processos fílmicos, e a abordagem psicanalítica debruça-se em processos irracionais e inconscientes. O quadro conceptual do Cognitivismo relaciona-se com a actividade mental humana, que é perspectivada como fundamental para a compreensão da acção social humana.

Sendo uma perspectiva que se concentra nos aspectos racionais do funcionamento da mente humana, a perspectiva cognitivista dá importância a dados empíricos resultantes de investigações relativas aos sentidos e à percepção, assim como às propriedades biológicas do cérebro. Bordwell afirma que o Cognitivismo assume que a ciência empírica pode ser útil para resolver problemas filosóficos tradicionais.

Em termos gerais, a Teoria Cognitiva procura compreender o funcionamento dos processos mentais que estão envolvidos nos fenómenos cinematográficos, tais como "o reconhecimento, a inferência de decisões, a interpretação, os juízos, a memória e a imaginação" (Bordwell, 1989: 13). Para isso os investigadores propõem e testam as suas teorias, tendo em atenção os preceitos da investigação científica e filosófica.

De acordo com a Teoria Cognitiva, continua Bordwell, o plano da actividade mental é fundamental para a tentativa de compreensão da acção humana social e, como tal, a descrição behaviorista da acção humana não é aceite, uma vez que esta defende que podemos compreender a actividade humana sem recorrermos a ocorrências mentais. Quando falamos em ocorrências mentais, as teorias cognitivistas defendem que as devemos postular como "percepções, pensamentos, crenças, desejos, intenções, planos, capacidades e sentimentos" (Bordwell, 1989: 13).

Bordwell refere que para compreendermos a acção social humana, deve-se entender a actividade mental que ocorre entre a acção humana intencional e racional, e os processos fisiológicos que a executam. A questão principal para o cognitivismo, neste sentido, é a de saber "como a actividade mental pode ser considerada representacional, e logo, significativa. Ou seja, como pode possuir intencionalidade" (Bordwell, 1989: 14).

A perspectiva cognitivista também recorre à epistemologia para guarnecer o seu potencial enquanto abordagem ao Cinema. Bordwell antecipa críticas a este recurso à ciência e aponta três considerações que considera justificarem tal recurso: (1) As ciências físicas e naturais não pretendem chegar à verdade suprema e absoluta, pretendem apenas atingir uma crescente aproximação à realidade dos fenómenos que estudam; (2) Enquanto possibilidade, o Cognitivismo é tão passível de obter um estatuto científico quanto, por exemplo, a psicanálise; (3) Tem sido recorrente ao longo da história, por parte dos teóricos do Cinema, aliar a disciplina estudada a alguma versão de ciência.

"...os Estudos Fílmicos só poderão renunciar a qualquer noção de ciência se encararem como meras ficções intrigantes a semiótica de Saussure, a psicanálise Freudiana e Lacaniana, a antropologia de Lévi-Strauss, a linguística Jakobsoniana e as teorias sociais Althusserianas e pós-Althusserianas. Isto não é provável que aconteça em breve"(Bordwell, 1989: 16 -17).

Pode afirmar-se que existe uma tendência para naturalizar os processos mentais, tendência essa que teve o seu início pelo menos desde o advento da subjectividade Kantiana. A psicanálise Freudiana e a "epistemologia genética" de Piaget são apenas dois dos muitos exemplos possíveis que ilustram esta tendência e o cognitivismo também se insere nela perseguindo o pressuposto de que, sendo o cérebro um sistema de transformação de energias, existe a possibilidade de explicar o pensamento com base no "modo como a energia electro-química é transmitida através das células cerebrais" (Bordwell, 1989: 15).

Bordwell faz referência às investigações relativas à inteligência artificial como uma inspiração para a ciência cognitiva, mas ressalva que é um assunto

muito contestado no seio da teorização cognitiva e que, apesar da popularidade de teorias como o funcionalismo, a analogia entre os processos cerebrais e computacionais está longe de ser consensual. Conclui que "o projecto da "boa naturalização"... está no centro de muitas teorias que os estudiosos do cinema ainda aceitam" (Bordwell, 1989: 16).

Mais adiante, Bordwell estabelece uma relação importante entre os Estudos Fílmicos e a abordagem cognitivista em geral, na medida em que partilham "o compromisso de dar explicações construtivistas em termos de representações mentais que operam num contexto de acção social" (Bordwell, 1989: 17).

Uma característica que Bordwell considera ser específica dos Estudos Fílmicos é a sua natureza tendencialmente interpretativa, na grande maioria dos seus aspectos. Esta tendência propicia e potencia a abordagem psicanalítica dos filmes, assim como é favorável à projecção de teorias preferidas pelos intérpretes, na forma como os filmes são interpretados. O Cognitívismo, adianta Bordwell, consegue evitar esta tendência falaciosa ao se concentrar nas propriedades do fenómeno e na forma como essas propriedades surgem.

O facto dos Estudos Fílmicos serem, em muitos aspectos, uma disciplina hermenêutica, é o que tem permitido aos estudiosos do Cinema ignorarem as posições estruturalistas e pós-estruturalistas. Devido a este facto as teorias tendem a ser minadas pelo seu carácter significativo. "A curva hermenêutica dos Estudos Fílmicos conduz à prática de textos descritivos numa metalinguagem informal que deriva de uma doutrina teórica" (Bordwell, 1989: 17).

Outra característica específica do Cognitívismo é a sua relação com a noção de construtívismo. "A actividade perceptiva e cognitiva vai sempre "além da informação dada" (Bruner, 1973)" (Bordwell, 1989:18). Bordwell aponta para a existência de uma ligação importante entre os processos perceptivos e cognitivos nas teorias cognitivistas e distingue os processos retirados da psicologia "New Look" dos finais dos anos 1950, que ilustram a relação entre percepção e cognição: (1) Os processos "bottom-up" dizem respeito às actividades rápidas e obrigatórias, que são predominantemente sensoriais e orientadas para os dados. (2) Os processos "top-down" são orientados para os conceitos, consistem na

aplicação das capacidades relacionadas com a vontade e com a reflexão, tais como a resolução de problemas e a formação de juízos abstractos.

Ambos os processos são construtivos e a simples percepção de algo envolve processos construtivos que estariam normalmente associados a actividades mais elaboradas, como a acção descritiva, a resolução de problemas e a criação de inferências. "A percepção não é uma gravação passiva de estimulação sensorial; a entrada sensorial é filtrada, transformada, preenchida e comparada com outras entradas de modo a construir inferencialmente um mundo estável e consistente" (Bordwell, 1989: 18).

Segundo Bordwell, o pressuposto fundamental é que ambos os processos revelam a criação de inferências, e ambos extrapolam a informação dada de uma determinada maneira. Por um lado os processos "top-down" podem influenciar a actividade dos processos "bottom-up" e, por outro lado, a actividade perceptiva mais básica assemelha-se à actividade cognitiva mais elevada. Bordwell exemplifica isto referindo o estudo da visão elaborado por Irwin Rock no seu livro: *A Lógica da Percepção* (1983), no qual é defendida a tese de que os sentidos procuram naturalmente a criação de significado a partir do que percebem.

"A matiz cognitivista desta consideração advém, em grande parte, da insistência de Rock em que o acto perceptivo envolve a descrição, a resolução de problemas e a inferência - processos construtivos que associaríamos normalmente com actividades de nível superior" (Bordwell, 1989: 18). Antecipando uma possível objecção a esta teoria como sendo ideológica, pelo facto de não considerar, por exemplo, a presença do ambiente ou do corpo humano, Bordwell defende que, enquanto considerações construtivistas, as explicações cognitivas assumem a existência de uma reciprocidade entre o agente que percebe e o meio ambiente que fornece os dados das percepções.

Devido à interacção entre os dois processos que relacionam a percepção e a cognição, e ao reconhecimento da tendência natural para a criação de significado por parte dos sentidos, a maior parte dos cognitivistas viram-se forçados a encarar as implicações da analogia construtivista.

"Não se pode construir algo sem (1) um objectivo ou finalidade, (2) princípios de construção e (3) materiais de construção. Os três aspectos desta analogia apontam directamente para a existência de componentes prévios, sejam conceptuais ou físicos, que operam em todos os estados do processo. Este é o corolário da analogia construtivista que a teoria fílmica contemporânea tem provado não estar disposta a encarar" (Bordwell, 1989: 19).

A partir deste ponto aplica-se o raciocínio anterior e as conclusões que daí resultaram ao caso específico da teoria cinematográfica, procurando demonstrar que todo o trabalho teórico contemporâneo desenvolvido ao nível do cinema tem sido tão vincadamente construtivista quanto convencional, pelo que Bordwell aponta para a existência de um problema de fundo na forma de fazer teoria cinematográfica que a Teoria Cognitiva pode ajudar a resolver.

São apresentadas três considerações, por Bordwell, para demonstrar a falha teórica que mistura o construtivismo e o convencionalismo, em primeiro lugar a perspectiva do espectador enquanto sujeito é auto-contraditória no sentido em que as suas expectativas e os seus desejos minam, em parte, a submissão que o filme requer para poder exercer os seus efeitos. Em segundo lugar, a noção de que a imagem fílmica da mulher ou o seu retrato em termos de relações sociais é "construído", tanto pelos cineastas como pelos processos psíquicos do espectador. Por fim, o significado é tido como algo que é construído com base no que está convencionalizado.

Estas três considerações pressupõem algo que, segundo o raciocínio que as precede, não permite a aplicação do termo "construção" no seu sentido metafórico, uma vez que não existem componentes prévios para além dos processos simbólicos da sociedade. "A construção não pode ocorrer sem finalidade, princípios e materiais" (Bordwell, 1989: 19). Esta linha de pensamento conduz-nos a uma de duas possibilidades, ou à necessidade do reconhecimento da existência de factores *a priori*, ou à mudança da metáfora para uma de criação *ex nihilo*, por exemplo.

Em termos teóricos, Bordwell diz que existe um dilema à volta da existência de factores *a priori*. Por um lado, a noção de construtivismo está dependente da existência de uma finalidade ou objectivo, de princípios e de materiais de

construção. Por outro lado, a aceitação da existência de factores *a priori*, especialmente os que possam ser biologicamente inatos, já conduziu a "teorias de determinismo biológico e a programas políticos repressivos" (Bordwell, 1989: 20). Este dilema é apresentado de uma forma mais distinta, pensa Bordwell, através do tratamento da aprendizagem por parte da teoria fílmica contemporânea, que fica em silêncio perante a questão: como é que o processo de socialização ocorre através da aprendizagem?

Devido à existência deste dilema é que Bordwell considera que a teoria contemporânea, tanto nas suas abordagens psicanalíticas como pós-modernistas, tem sido fortemente construtivista e, ao mesmo tempo, convencionalista. No que diz respeito ao tratamento da problemática da aprendizagem, enquanto exemplo para este dilema, Bordwell conclui que é necessária uma investigação e explicação das capacidades mentais que permitem o desenvolvimento da aprendizagem, partindo do princípio que, para que se aprenda algo, é necessário que exista já uma capacidade de aprendizagem, e portanto, a pressuposição de que existirão alguns factores *a priori*.

Desta forma, a menos que a teoria cinematográfica proponha uma nova teoria de aquisição de conceitos, devemos ceder perante o argumento de que o construtivismo é a opção menos imperfeita que possuímos e que devemos fazer algumas concessões perante a existência de alguns factores *a priori* para que a teorização possa avançar.

"A abordagem behaviorista do condicionamento defende os reflexos incondicionados como a base a partir dos quais comportamentos mais elaborados se desenvolvem. O construtivismo de Piaget defende que as capacidades sensoriais e motoras se vão transformando ao longo da sua interacção contínua com o mundo. E as teorias cognitivas postulam uma rica estrutura mental inata que forma a base para testar hipóteses e fazer revisões no decorrer da experimentação. O construtivismo, de uma forma ou doutra, fornece-nos as únicas teorias de aprendizagem viáveis que possuímos" (Bordwell, 1989: 20,21).

Posto isto, Bordwell conclui que:

"... se a teoria do Cinema assume que as convenções discursivas, sendo histórica e culturalmente contingentes, devem ser aprendidas, então a teoria deve, ou conceber uma nova teoria de aquisição de conceitos, ou

recorrer a alguma versão do construtivismo, o que por sua vez requer alguns compromissos a factores *a priori*" (Bordwell, 1989: 21).

Bordwell continua a sua defesa da abordagem construtivista, alegando que "para além de dar conta do problema da aprendizagem, também possui a vantagem de englobar os processos físicos, fisiológicos, psíquicos e sociais" (Bordwell, 1989). Fazendo referência a um estudo realizado em 1988 por George Lakoff acerca do problema da cor, Bordwell defende que um tipo de construtivismo auto-consciente poderia ser um movimento fundamental para a investigação em diversas áreas dos Estudos Fílmicos.

"Se estivermos empenhados numa consideração naturalística da forma como os filmes funcionam e em como funcionam em nós, seria uma estratégia de pesquisa útil fazer a distinção, como Lakoff faz, entre os processos neurofisiológicos (i.e. o movimento aparente, a percepção das formas), processos cognitivos universais (i.e. a identificação de agentes humanos no campo visual, a análise da métrica musical e do ritmo), e os processos cognitivos variáveis culturalmente (i.e. as estratégias variáveis historicamente da construção de narrativas). São todos eles processos construtivos e a maior parte deles requererá um certo nível de aprendizagem.(Bordwell, 1989: 22)"

Concluindo o capítulo do seu artigo dedicado ao construtivismo, Bordwell aponta como uma vantagem para os Estudos Fílmicos a adopção de uma abordagem explicitamente construtivista pois tornará relevantes uma grande variedade de especialidades para o trabalho de investigação. Depreende-se daqui que este é um movimento de abertura para a criação de pesquisa e para o desenvolvimento da teoria cinematográfica, contrastando com o movimento de afunilamento que se encontra patente na maior parte das teorias contemporâneas que almejam atingir uma resposta geral que englobe todas as questões de um fenómeno tão variado quanto o do Cinema.

Se existem, por um lado, as possibilidades de investigação resultantes de uma abordagem naturalística de como os filmes funcionam e nos influenciam, por outro lado existe também uma grande variedade de investigação empírica em várias áreas do conhecimento que se torna relevante para o Cinema ao adoptarmos uma abordagem construtivista.

"O cerne da questão é que não devemos deixar que uma resistência justificável à Biologia nos bloqueie e impeça de atingir uma explicação rica e compreensiva da forma como a criação cinematográfica e a sua recepção, assim como outras actividades culturais, são construídas sobre habilidades adquiridas e capacidades inatas" (Bordwell, 1989: 23).

Para além da naturalização e construtivismo característicos à teoria cognitiva, existe também um papel determinante para as representações mentais no que diz respeito à organização e execução da acção. São referidos vários estudos e autores para demonstrar que tem existido um grande debate acerca da natureza da representação mental, mas independentemente das diferenças entre as várias perspectivas, os investigadores cognitivos examinam, em geral, três aspectos da representação mental: (1) o conteúdo semântico da representação, (2) a estrutura da representação e (3) o processamento das representações mentais.

Dando um exemplo do que é um estudo cognitivista, Bordwell apresenta uma investigação conduzida por Marr relativamente à visão. Concentra-se nas propriedades anatómicas e fisiológicas da percepção visual e considera que existe uma tendência natural para que a percepção procure o significado, o que faz com que a sua pesquisa tenha, portanto, um carácter naturalista; Por outro lado, é uma investigação construtivista no sentido em que existem materiais *a priori*, estágios de transformação dos dados percebidos e é uma pesquisa que parte do princípio que o sistema visual tem a finalidade de perceber objectos em três dimensões num determinado ambiente; Por fim, é uma investigação que se preocupa em demonstrar que "os aspectos estruturais e de processamento das representações mentais podem ser estudados um tanto independentemente do seu conteúdo" (Bordwell, 1989: 25).

Bordwell dá ainda outro exemplo ilustrativo do que é uma investigação cognitivista e diz que, para entendermos melhor o exemplo da teoria da compreensão de histórias de Mandler, precisamos de abordar primeiro o conceito de esquema.

"Um esquema é uma estrutura característica do conhecimento de um conceito ou categoria... A maior parte das vezes o conceito não é definido pelo esquema em termos de condições suficientes e necessárias, apresenta-se antes como um conjunto de condições padrão... Para além disso, os esquemas encontram-se incorporados em protótipos... Na base do esquema, enquanto incorporado num protótipo, as pessoas podem aplicar a estrutura essencial a uma variedade de situações diferentes"(Bordwell, 1989: 26).

Ou seja, uma vez que um esquema tem um carácter estrutural, não define um objecto em termos conceptuais, é antes um conjunto de condições padrão. A noção de protótipos pode incorporar esquemas que permitem a utilização de uma estrutura comum para um conjunto de situações diferentes.

Em termos narrativos, existe uma estrutura comum a partir da qual se podem utilizar os mais variados conceitos, personagens, peripécias, conflitos, etc. Isto é, existem esquemas possíveis de serem inseridos em protótipos que estruturam as narrativas em termos essenciais, configurando um conjunto de situações possíveis para a relação entre os vários componentes de uma história. Do ponto de vista do espectador ou ouvinte das histórias, estes esquemas ajudam a facilitar a compreensão e a memória das histórias, segmentando-as em partes essenciais que nos são familiares. Bordwell refere ainda que os filmes narrativos, para além de recorrerem à utilização de representações mentais, recorrem também a convenções que foram sendo desenvolvidas ao longo de tempo que envolvem esquemas e acção interpretativa.

Mandler questiona-se acerca do que existirá no indivíduo que lê ou ouve uma simples história, e o que lhe permite compreender e lembrar-se dela. Uma vez que a resposta não estará, obviamente, apenas nos processos "bottom-up", o processamento "top-down" estará, provavelmente, "a extrair o que é essencial em termos estruturais a partir do texto, de acordo com padrões familiares. A pesquisa experimental de Mandler indica que os esquemas desempenham um papel crucial neste processo" (Bordwell, 1989: 26).

Bordwell conclui que os esquemas apresentam-se, portanto, como uma peça fundamental para a compreensão das histórias, na medida em que por um lado, tornam possível o reconhecimento dos acontecimentos que a constituem , e

que, por outro lado, segmentam as histórias em episódios. Para além disso, "o que é mais surpreendente é que Mandler e os seus colegas chegam mesmo a propor tipos de esquemas inseridos em protótipos que são característicos das narrativas" (Bordwell, 1989: 26). Estes tipos de esquemas não só agem como um conjunto de pressupostos estruturais a serem preenchidos pelo texto, como facilitam a compreensão e recordação de um grande número de histórias. "Mandler encara a história canónica como sendo uma representação mental estruturada que é essencial à compreensão de textos narrativos. Ela parece assumir que tais esquemas funcionam de um modo heurístico"(Bordwell, 1989: 27).

Podemos afirmar que os filmes narrativos também recorrem a convenções que foram desenvolvidas ao longo da história e que envolvem esquemas e heurística. Assim como podemos aplicar a teoria desenvolvida por Mandler à noção da narrativa fílmica clássica, na medida em que existe uma causalidade entre os vários segmentos da história e uma estrutura base que coordena a forma como esses vários segmentos se interligam, também podemos afirmar que um outro tipo de estrutura está patente na tradição narrativa mais artística do cinema, na qual a

"narração encoraja o espectador a perceber ambiguidades espaciais, temporais e de causalidade, para depois organizá-las em esquemas que permitam comentários autorais e de realismo "objectivo" e "subjectivo" (Bordwell 1985). A alegação é que, de modo a que os filmes sejam compostos da forma como são e que produzam os efeitos que produzem, a actividade espectral deve ser sustentada por tais representações mentais. (Ver também Branigan 1986; Colin 1987; e Younghouse 1985)" (Bordwell, 1989: 27).

Para além do carácter naturalístico, construtivista e utilizador de representações mentais da teorização cognitivista, existe também uma outra característica importante, segundo Bordwell, que consiste na noção de acção social. Bordwell explica que tem utilizado a expressão "perspectiva cognitiva" pois esta está relacionada com a fusão entre psicologia, linguística, filosofia e inteligência artificial, assim como a "ciência cognitiva", mas que, para além disso, também se relaciona com a antropologia e a teoria social. "A partir desta perspectiva os investigadores têm procurado explicações construtivistas e

naturalísticas acerca da forma como a acção social é mediada através de representações mentais" (Bordwell, 1989: 28). Chegamos, com esta citação, a um novo ponto em que se unem as várias noções fulcrais deste artigo - "A Case for Cognitivism" - (construtivismo, naturalização e representações mentais) e se aponta num sentido específico, o da acção social.

Neste sentido, Bordwell aponta três tendências para a forma como a acção social é mediada através de representações mentais. A primeira das três tendências apontadas consiste na possibilidade de estudar o modo como as representações mentais permitem a que grupos organizem a sua vida cultural, e está relacionada com a noção de intersubjectividade, uma noção que é pressuposta tanto pelo conceito de esquema como pelo conceito de processamento. Ou seja, pode-se estudar como as representações mentais permitem a organização da vida cultural "Na medida em que o conhecimento é um recurso social partilhado, é provável que os conhecedores adquiram, armazenem e utilizem esse conhecimento através de formas estruturadas similarmente"(Bordwell, 1989: 28).

Referentemente à noção de conhecimento cultural, o autor apresenta vários exemplos que se "organizam em esquemas, guiões ou "modelos mentais" (Johnson-Laird, 1983) intersubjectivos " (Bordwell, 1989: 28), como a proposta do antropólogo Robin Horton, em 1982, que salienta a centralidade de "modelos culturais", ou seja, de esquemas que servem como referências para a compreensão de determinadas situações. Também menciona a pesquisa de Eleanor Rosch e dos seus colegas, que "sugerem que várias culturas representam categorias com formas estruturadas similarmente" (Bordwell, 1989: 28).

Para Bordwell, é provável que tanto os cineastas como os espectadores estejam inseridos no mesmo contexto esquemático e que possuam tendências interpretativas similares. Apesar da recepção fílmica ser influenciada por diversos factores como o género, a educação e classe social dos espectadores, a pesquisa de esquemas partilhados por cineastas e espectadores é uma forma útil de estudar o fenómeno cinematográfico e a forma como lhe é atribuído sentido e significado.

A nosso ver, estes esquemas partilhados poderão possuir ramificações que se auto-perpetuam tanto a nível institucional como ao nível do ensino da teoria, da história e da crítica cinematográfica, passando também pela fase criativa, pela produção, pela distribuição e pela recepção fílmica, sendo que em todas estas áreas existe a possibilidade de empreender investigações que ajudem a desvendar as formas como esses esquemas e tendências interpretativas são criados, transmitidos e perpetuados. Se essas investigações forem abordadas na perspectiva cognitivista, poder-se-á chegar a algumas conclusões importantes relativas à dimensão social desses padrões esquemáticos e heurísticos.

Bordwell é mais modesto neste sentido e lança a hipótese de que até os próprios Estudos Fílmicos se poderão ter baseado em modelos mentais que são elaborados por membros da instituição. O conjunto de esquemas e heurísticas nos quais a interpretação fílmica se baseia é bastante reduzida e frequentemente utilizada por críticos, tanto experientes quanto inexperientes. Seria possível, portanto, a produção de investigação da história da teoria fílmica contemporânea enquanto uma revisão de esquemas previamente estabelecidos. "Se "a história do pensamento é a história dos seus modelos" (Jameson, 1972, p. v), a perspectiva cognitiva fornece algumas formas de tentarmos compreender a dimensão social desses modelos" (Bordwell, 1989: 30)

A segunda tendência para a forma como a acção social é mediada através de representações mentais consiste no estudo da cognição em termos sociais, ou seja, na verificação da influência da existência de esquemas e heurísticas sobre o desempenho de tarefas altamente qualificadas. Bordwell faz notar que os requisitos de certas tarefas condicionam as categorias que são criadas nesses âmbitos de acção e direccionam as interpretações que lhes são empregues. Ou seja, observa-se repetidamente que a função para a qual as tarefas são desempenhadas molda as categorias que são utilizadas durante a acção e as heurísticas que são empregues. Em termos cinematográficos, Bordwell sugere que seria útil estudar a tomada de decisões por parte dos "argumentistas, cenógrafos, operadores de câmara, artistas, realizadores, editores e outros trabalhadores do cinema" (Bordwell, 1989: 30), tendo em conta as estruturas de

conhecimento e as suas heurísticas, de forma a analisar como estas determinam o seu trabalho.

Bordwell aponta ainda uma terceira tendência dentro do próprio estudo da cognição em termos sociais. Ao considerarmos que as "acções executadas por agentes intencionais são minimamente racionais" (Bordwell, 1989: 31), encontramos uma relação entre os objectivos de um agente e as acções empreendidas no sentido de atingir esses objectivos. Se pensarmos acerca das acções de alguém, estas são baseadas nas suas crenças e executadas de modo a tentar atingir os objectivos desse indivíduo, é o que se pode chamar de "silogismo prático". Bordwell sugere ainda que, se transpusermos este raciocínio acerca dos indivíduos para as instituições, com algumas alterações, poderemos chegar à conclusão de que "o pressuposto regulativo de que os meios compreendidos são ajustados aos objectivos desejados está na base de qualquer teoria coerente de acção social" (Bordwell, 1989: 31).

Outra forma de abordar esta questão é através do conceito de "racionalidade mínima, que pode ser encarada como um conjunto de expectativas regulativas através das quais indivíduos, ou grupos, tiram conclusões acerca da acção social (Cherniak, 1986)" (Bordwell, 1989:31). A teoria social que se baseia no agente racional presta mais atenção à forma como os processos ocorrem ao nível da acção social do que propriamente com o teor das ocorrências. Este tipo de teoria social pode servir de ponto de partida para muitos estudos em termos de teoria cinematográfica.

"O silogismo prático daria a impressão de ser um esquema básico que os espectadores utilizam ao darem sentido ao comportamento dos personagens (Carroll, 1988: 210-211). Também é possível tratar os cineastas como agentes intencionais da maneira que Elster e outros sugerem (Bordwell, 1988), lembrando-nos sempre que este é um princípio regulativo e que qualquer teoria social pressupõe que existam consequências não intencionais a partir de actos intencionais. Para além disto, considerarmos os próprios estudiosos do cinema enquanto agentes racionais poderá clarificar a forma como certas tradições interpretativas têm sido geradas e perpetuadas (Bordwell in press)" (Bordwell, 1989: 32).

Podemos verificar, portanto, a forma como os argumentos apresentados neste capítulo se relacionam com a acção social, ou seja, a intersubjectividade existente, o silogismo prático, a intencionalidade dos actos e a forma de interpretar dados, poderão vir a ser aplicados no estudo do cinema de uma forma mais específica. Desde o comportamento dos personagens, passando pela criação cinematográfica por parte dos cineastas até à elaboração crítica e teórica por parte dos estudiosos do cinema, todos estes são exemplos das possibilidades que a abordagem cognitiva apresenta para a criação de novas linhas de investigação no âmbito dos Estudos Fílmicos contemporâneos.

### **Conclusão**

Segundo Bordwell, a sua investigação continua a deixar muito a desejar para que pudesse ser entendida como minimamente satisfatória. Esta humildade fica sempre bem a um investigador sério, mesmo quando se trata de um artigo de referência como o que foi exposto, que teve um impacto profundo na exposição da Teoria Cognitiva em relação ao Cinema. Por outro lado, não nos parece que esta afirmação seja de todo falsa, dada a vasta bibliografia que foi abordada, a existência de alguns temas que não foram sequer referenciados, como o papel das emoções na cognição e, claro está, o facto de se tratar de um artigo científico, com todas as suas limitações. Apesar de tudo, o que Bordwell tentou expressar ao longo deste artigo foi a "unidade desta perspectiva e os seus vários níveis e direcções de investigação" (Bordwell, 1989: 33).

Bordwell defende que a avassaladora maioria das investigações em relação ao Cinema são conduzidas com a pretensão de colmatarem as falhas que as investigações antecedentes deixaram por resolver, e partem do princípio que estamos constantemente à beira da descoberta da Grande Teoria de Tudo. O Cognitivismo, apesar das possíveis aparências, não é uma tal Grande Teoria nem o pretende ser. Muito pelo contrário, a sua intenção enquanto postura de investigação é a de promover um movimento de abertura nos campos de pesquisa possíveis de forma a que, através do método científico que consiste na

experimentação e no erro, se consiga fazer a Teoria Cinematográfica avançar, nem que seja só um pouco, e sair do impasse em que se encontra.

Bordwell conclui este seu artigo com uma atitude muito inteligente, que atribui à sua proposta uma validade inequívoca, isto é, reconhece a possibilidade de que tudo o que defendeu possa estar completamente errado e não tenha qualquer tipo de validade. A partir deste argumento diz que, mesmo que isso se venha a verificar e que esta não seja uma das teorias com sorte, daquelas que se aproximam um pouco mais do objectivo de estarem certas e de se demonstrarem um pouco úteis, o esforço não terá sido em vão pois teremos pensado arduamente sobre assuntos importantes e intrigantes.

Já delineámos quatro das principais características da abordagem cognitivista ao Cinema: a naturalização, o construtivismo, o recurso a representações mentais e a acção social. Vimos como estas características se interligam e formam um esquema de investigação que pode ser aplicado ao estudo do fenómeno cinematográfico. Delineámos o alcance que tais investigações podem ter, podendo estudar aprofundadamente qualquer característica relacionada com o Cinema, sem pretensões de alcançar Grandes Teorias. Concluimos também que existe uma grande variedade de áreas do conhecimento que podem ser relevantes para estes empreendimentos de pesquisa e que existe a necessidade de testar a abordagem cognitivista no Cinema, de modo a que se possa analisar a sua pertinência e validade em termos de teorização cinematográfica

Seguimos agora para um novo ponto deste trabalho, onde são expostos alguns argumentos que nos ajudarão a entender ainda melhor a razão pela qual a Teoria Cognitiva é tida como uma abordagem que supera as dificuldades da Grande Teoria. O capítulo seguinte não só expõe quais são essas maiores dificuldades, como também serve para continuar a clarificar o que é a Teoria Cognitiva e qual a sua função nos Estudos Fílmicos contemporâneos.

## **I.2. Dificuldades da Teoria Cinematográfica convencional**

Nesta parte do trabalho iremos tentar descrever o que caracteriza, em termos gerais, a forma convencional de teorizar sobre o Cinema, os seus objectivos, os métodos de abordagem mais frequentes, as principais influências da teoria convencional, o seu estado de desenvolvimento e as dificuldades que teve de enfrentar ao longo do tempo.

Com a seguinte exposição propomos fornecer uma imagem geral do desenvolvimento dos Estudos Fílmicos no contexto da Academia dos Estados Unidos da América, desde os anos 60 até ao ano 1996. Segundo Bordwell, existiram duas tendências principais de pensamento a orientar a evolução deste período, a teoria do posicionamento do sujeito e o culturalismo. Ambas são "Grandes Teorias", no sentido que procuram explicar ou descrever muitas das múltiplas características sociais, históricas, linguísticas e psíquicas que estão relacionadas com o Cinema, perspectivas estas que possuem enquadramentos diferentes mas que ambicionam o mesmo, o estabelecimento de uma doutrina para a teoria cinematográfica. Bordwell refere ainda a existência de uma terceira tendência, mais comedida na sua ambição, que é denominada de investigação de nível médio e que será abordada no final desta secção.

Antes de dar início à sua linha de raciocínio no artigo "Estudos Fílmicos Contemporâneos e as Vicissitudes da Grande Teoria", Bordwell ressalva que, apesar de não fazer a distinção padrão entre as várias escolas de pensamento que foram existindo, (os anos 1970 como um período em que a teoria cinematográfica se baseava principalmente em semiótica, psicanálise, análise textual e feminismo, os finais dos anos 1980 como tendencialmente pós-modernistas, pós-estruturalistas, multiculturalistas e de "políticas de identidade", como os estudos gay), diz que, apesar da sua abordagem ser mais geral e, ao definir tudo em três grandes tendências intelectuais, isso poder significar alguma perda de especificidade, essa perda é compensada pela hipótese disso vir a realçar as afinidades conceptuais e as relações históricas existentes entre essas tendências.

Bordwell começa por afirmar que eram escassos os livros existentes nos E.U.A. nos anos 1970 acerca de Estudos Fílmicos, uma área pouco reconhecida nessa altura. A vertente histórica do Cinema, por um lado, debruçava-se principalmente no conceito de "linguagem cinematográfica"; a vertente crítica, por outro lado, baseava-se na atribuição de juízos de valor mediante a sua forte tendência interpretativa, que dava primazia a elementos como o enredo, os personagens e o tema dos filmes. Por fim, a vertente teórica do Cinema era ainda subsidiária dos teóricos "clássicos".

A noção de autor estava na ordem do dia e, assim como a teoria soviética da Montagem já o tinha feito, também a teoria do autor alterou a forma de encarar a teoria, a crítica e a história cinematográfica. De uma forma mais abrangente, continua Bordwell, a teoria do autor ilustrava uma ruptura com duas linhas de pensamento que tinham estado profundamente enraizadas na forma de encarar o Cinema: "enquanto uma nova arte, e como uma força política e cultural característica da sociedade moderna de massas" (Bordwell, 1996: 4). Por volta de 1970 a versão humanista da teoria do autor começou a ser posta em causa devido, em grande parte, ao aparecimento do Estruturalismo Francês e ao surgimento dos Estudos Fílmicos. Tanto o antropologista Lévi-Strauss como o semiólogo Christian Metz são dois dos exemplos desta nova força que influenciou o percurso da Teoria do Cinema.

Uma vez que os Estudos Fílmicos faziam parte de uma área de estudo recente e parasitária de outras disciplinas, e devido ao facto do Cinema sempre ter atraído o interesse de muitas pessoas, existiu uma forte adesão à Teoria por parte de "jovens com um gosto por ideias abstractas" (Bordwell; 1996: 5). Por outro lado, Bordwell refere também que o Estruturalismo, devido à sua reputação enquanto movimento intelectual, era uma mais valia para a área dos Estudos Fílmicos, uma área que ainda procurava ganhar validade e reconhecimento ao nível académico.

Em termos gerais, esta nova forma de encarar e de fazer teoria em termos estruturais, para além de permitir à nova geração distinguir-se da dos seus antecessores, retirava a sua validade não tanto a partir da criação de teoria

propriamente dita, mas antes a partir da sua aplicação a grupos específicos de filmes. Bordwell afirma que o modelo interpretativo estruturalista mais duradouro talvez tenha sido o que encarava o Cinema como sendo semelhante ao mito e ao ritual.

"De acordo com Lévi-Strauss, o mito funciona de forma a traduzir uma contradição na vida social, tal como a que existe entre a vida e a morte, em termos simbólicos - digamos, a agricultura e a guerra. O mito resolve estas oposições ao encontrar um termo que serve de mediador entre eles - no meu exemplo, caça será um campo intermédio entre a agricultura e a guerra. A noção de que um filme oferece uma resolução imaginária às alternativas binárias tornou-se numa marca do criticismo académico" (Bordwell, 1996: 5-6).

### **Teoria de posicionamento do sujeito**

A partir da segunda metade dos anos 1970, sendo que o Estruturalismo no seu estado mais puro tinha passado um tanto despercebido nos E.U.A., foi através de revistas e de publicações relacionadas com o Cinema que as ideias relativas ao Marxismo Althusseriano, à Semiótica de Metz, e à análise textual começaram a surgir entre os estudiosos de língua inglesa. Para além disso, Bordwell refere também que alguns teóricos Franceses começaram a dar cursos internacionais e formaram "missionários" das novas ideias, ao mesmo tempo que as propostas de Barthes, de Lacan, de Derrida e de Foucault, entre outros, se tornavam cada vez mais influentes.

Ao referir-se à época entre 1975 e 1995, Bordwell começa por afirmar que o que preocupava os teóricos do Cinema era determinar as funções psíquicas e sociais do Cinema. Para isso recorriam a noções relacionadas com a actividade mental e organização social o que, por sua vez, conduzia os teóricos do Cinema até às várias concepções de "sujeito" existentes na linguagem e na actividade social. Neste sentido, os teóricos socorriam-se dos conhecimentos que já possuíam acerca da sociedade e da psique para tentarem encontrar respostas a estas questões.

"De acordo com a maior parte dessa teorização, o sujeito não é nem a pessoa individual nem um sentido imediato de identidade ou "eu". É antes uma categoria do conhecimento definida pela sua relação com os objectos

e com outros sujeitos. A subjectividade não é a personalidade ou a identidade de um ser humano; é inevitavelmente social. Não é uma consciência pré-adquirida; é adquirida. A subjectividade é construída através de sistemas representacionais.

Neste quadro de referência, o indivíduo biológico torna-se num sujeito em virtude de ter as suas necessidades inerentes organizadas, gratificadas, e reprimidas pelos processos de representação. As vontades do indivíduo são reconfiguradas como representações mentais (desejos) e então reprimidas ou canalizadas em padrões aceites socialmente. O sujeito é, portanto, dividido." (Bordwell, 1996: 6-7).

Desde as considerações de Lacan, passando pelas de Althusser e até às de Freud, entre muitas outras, a problemática da subjectividade é debatida com os instrumentos que se possuem e é a partir deste conjunto de ideias sobre a noção de sujeito que a maior parte das teorias existentes nos anos 1970. e grande parte dos anos 1980, se baseia. O Cinema é tido como um sistema semiótico que representa o mundo através de códigos que foram convencionados pela sociedade que retrata e na qual se insere. "Enquanto um sistema semiótico, o Cinema podia ser considerado como algo que compromete o espectador enquanto um sujeito dividido, dando início a um processo no qual o consciente e o inconsciente interagem" (Bordwell, 1996: 7).

Para além das muitas abordagens ao Cinema que foram empreendidas à luz de áreas tão distintas quanto a Sociologia, a Antropologia, a Psicanálise, a Semiótica e a Linguística, entre outras, torna-se claro que não existia um consenso em relação à especificidade do Cinema em termos teóricos. De qualquer forma, algo que fica bem patente em relação a esta época da teoria cinematográfica é que a teorização se debatia principalmente com a problemática do sujeito e da noção de subjectividade, recorrendo a disciplinas que podiam ser úteis em tais empreendimentos.

"Nestas várias formas, o cinema dominante - Hollywood e as suas contrapartes - era visto como gratificando o desejo de oferecer satisfações aceites socialmente através de códigos cinematográficos e práticas enunciativas. A maior parte dos teóricos acreditava que o processo satisfazia objectivos ideológicos. Através da tecnologia cinematográfica, através da estrutura narrativa, através de processos "enunciativos", e através de tipos particulares de representações (por exemplo, a das mulheres), o cinema construía o posicionamento do sujeito como era definido pela ideologia e formação social" (Bordwell, 1996: 7-8).

Bordwell define a teoria de posicionamento do sujeito dos anos 1970 como o resultado desta perspectiva de interacção entre o consciente e inconsciente, que era explicada de várias formas e por vários autores, como por exemplo Metz e Mulvey. Como a citação acima indica, a maior parte dos teóricos relacionava este processo com objectivos ideológicos e defendiam que os recursos cinematográficos que eram utilizados no Cinema dominante de Hollywood serviam para construir posicionamentos de sujeitos que eram socialmente aceites através de códigos cinematográficos e de práticas enunciativas. Bordwell exemplifica isso mencionando os exemplos da utilização das narrativas e da representação das mulheres no Cinema.

Ou seja, caracteriza-se assim, de um modo grosseiro, o que Bordwell entende como sendo a teoria de posicionamento do sujeito dos anos 1970. Recorrendo à utilização de convenções aceites socialmente, são estabelecidas as linhas de actuação do Cinema dominante, de acordo com o que faz parte da ideologia da época. Utilizam-se os conhecimentos adquiridos e desenvolvidos acerca das noções de sujeito e tenta-se direccionar o espectador num sentido unitário. Deste ponto de vista, o cinema alternativo opõe-se à ideologia e às convenções aceites socialmente, tentando desconstruir os pressupostos do Cinema dominante e sugerir identificações alternativas ao espectador.

Bordwell menciona ainda que esta teoria foi bastante contrariada e debatida, mas ainda assim verificou-se uma grande aplicação deste quadro teórico ao nível crítico, por parte dos académicos do Cinema, a filmes de várias épocas e de vários países durante os anos 1970 e 1980. Bordwell conclui que, em termos gerais, a maior parte dos teóricos agem como se esta perspectiva relativa ao posicionamento do sujeito tivesse acabado durante os anos 1980, face ao surgimento de novas tendências.

Existiram várias críticas a esta teoria, refere Bordwell, desde as críticas feitas pelos teóricos do Cinema relativamente às noções do "Eu" e às suas implicações lógicas e filosóficas; às questões levantadas pelo feminismo e esquerdismo em relação à ideologia e aos factores sociais; até aos pós-

modernistas que criticavam a possibilidade de unificação do indivíduo através dos recursos do Cinema. Para além disso, a teoria também foi acusada de não possuir história uma vez que, antes de 1970, não existiam praticamente nenhuns trabalhos acerca da história do Cinema. Isto implicava que esta área não podia fazer frente, em termos históricos, aos padrões definidos pelos historiadores de outras áreas, o que lhe retirava validade.

## **Culturalismo**

O resultado mais relevante de todo este criticismo, ainda segundo Bordwell, foi o surgimento da tendência do culturalismo. O termo "cultura" começou a ser utilizado pelos teóricos para substituir os termos "ideologia" e "sociedade" e acabou mesmo por se estender a quase todas as áreas de actividade social. Apesar das vertentes culturais do Cinema já terem sido alvo de investigação anterior por parte de vários autores, apenas com o advento do culturalismo nos Estudos Fílmicos contemporâneos é que essa investigação ganhou um cariz mais profundamente teórico e auto-consciente, contrastando com o método da teoria de posicionamento do sujeito, esta perspectiva defende que os mecanismos culturais infiltram-se e determinam as funções sociais e psíquicas do cinema.

Bordwell distingue três vertentes principais da teoria do culturalismo: (1) o culturalismo da Escola de Frankfurt, que defende que o pensamento iluminado e a sociedade industrial moldaram a vida pública e privada dos últimos dois séculos; (2) o pós-modernismo, que parte do princípio que a vida contemporânea é o resultado do domínio do capitalismo multinacional e da correspondente fragmentação da experiência; (3) e os Estudos Culturais, provavelmente a mais influente das três vertentes, que encara a cultura como um espaço de confronto entre diferentes grupos e "uma rede de instituições, representações e práticas que produzem diferenças entre raças, heranças étnicas, classes, géneros/preferências sexuais, e afins. Estas diferenças estão envolvidas directamente com a produção de significado" (Bordwell, 1996: 10).

As três vertentes opõem-se à teoria de posicionamento do sujeito e propõem abordagens igualmente fundamentalistas acerca do conhecimento e da acção. Bordwell refere que uma das diferenças existentes, relativamente à teoria de posicionamento do sujeito, é que os agentes possuem uma maior mobilidade na sua subjectividade e o facto desta não ser encarada como sendo totalmente constituída por representação. Para além disso também sugerem que as práticas sociais apenas podem ser compreendidas em termos históricos, na forma de pequenas porções de tempo que determinam as posições e discursos dos agentes. Ou seja, em determinados momentos e não ao longo de grandes períodos de tempo.

A tendência do culturalismo distingue-se também pelo seu pragmatismo em termos da percepção textual, ou seja, preocupa-se mais com as utilizações do texto do que com o texto em si enquanto objecto de estudo. Daqui resulta que os culturalistas das três vertentes promoverem os estudos da recepção, nos quais as audiências são muitas vezes vistas como adequadas aos filmes pelas suas intenções culturais. "Ao invés de localizar diversos significados nos textos, o culturalista pode localizá-los nas audiências" (Bordwell, 1996: 10).

O bom desempenho da teoria relativa ao posicionamento do sujeito já tinha ambientado os académicos do Cinema em relação à (suposta) necessidade de uma Grande Teoria e, uma vez que o culturalismo oferecia várias hipóteses plausíveis, esta tendência foi rapidamente assimilada. Outro factor que ajudou à sua rápida assimilação foi a sua simplicidade face à teoria anterior, a sua compreensão era mais acessível e a sua complexidade filosófica era menos exigente para os estudiosos que lhe queriam aceder. No entanto, ambas as teorias se apresentam enquanto doutrinas que, de uma forma crítica, propõem expor a manipulação existente nos meios de comunicação social acerca das relações de poder, e que alegam fornecer as ferramentas para acabar com a injustiça existente nos sistemas sociais.

Outra das razões apresentadas por Bordwell que justifica a crescente adesão ao culturalismo está relacionada com a exaustão da teoria anterior através da repetição, e de oferecer um conjunto reduzido de causas ou funções: a

conversão do Imaginário em Simbólico através do meio audiovisual e a postulação do indivíduo enquanto um sujeito desejante e conhecedor. Daí que a abertura do culturalismo a variados outros tipos de abordagens tenha contribuído para o seu sucesso. Bordwell termina referindo ainda que este movimento de abertura forneceu aos críticos, teóricos e historiadores do Cinema uma grande variedade de materiais para produzirem estudos de caso.

### **"Promiscuidades" entre Grandes Teorias**

A passagem de uma Grande Teoria para outra, por parte dos académicos do Cinema, deu-se de uma forma peculiar. Por um lado o culturalismo defendia pontos totalmente opostos à teoria de posicionamento do sujeito, por outro lado continuava o empreendimento que esta tinha iniciado e partilhava o seu carácter doutrinal. "Qualquer tendência intelectual que deseja ganhar aderentes irá apelar a campos comuns - pressuposições partilhadas e práticas habituais" (Bordwell, 1996: 13). Esta parte do trabalho concentra-se na exposição das principais continuidades em termos doutrinários que Bordwell acredita terem existido entre as duas teorias.

A primeira destas continuidades: "*as práticas humanas e das instituições, em todos os aspectos significativos, são construídas socialmente*" (Bordwell, 1996: 13). Por um lado, a teoria de posicionamento do sujeito defende que os sujeitos são influenciados em termos sociais pelas categorias que vão sendo definidas historicamente, ou seja, existe uma "construção" do sujeito no seio da sociedade. Por outro lado, o culturalismo também defende que a vida social e os agentes que fazem parte dela são produtos de uma "construção" de alguma forma, apesar das suas ramificações causais serem difíceis de discernir: "A cultura é uma construção social por parte dos seus agentes, os processos sociais constroem a cultura; e os sujeitos sociais são, eles próprios, construções da cultura" (Bordwell, 1996: 13). Ou seja, existe um intercâmbio entre os agentes, a sociedade e a cultura que resulta numa reciprocidade construtiva entre os três, isto é, ao mesmo tempo que

constroem algo estão também a ser construídos por esse mesmo algo que constroem.

No entanto, Bordwell menciona, de um modo perspicaz, que a premissa construtiva acaba por se refutar a ela própria uma vez que, se os sistemas em que o pensamento humano se insere são construídos culturalmente, o culturalismo faz parte do pensamento humano inserido nesses mesmos sistemas e, portanto, também a própria teoria de construção cultural é construída culturalmente. Deste modo, não poderá invocar para si um maior grau de validade do que qualquer outra teoria. Até agora, pelo que sabemos, este tipo de auto-contradição ainda não foi resolvido.

A segunda continuidade doutrinal: "*A compreensão do modo como os espectadores interagem com os filmes requer uma teoria da subjectividade*" (Bordwell, 1996: 14). Como vimos anteriormente, a ideia de que o indivíduo é construído enquanto sujeito, tanto socialmente quanto epistemologicamente, é um ponto central da teoria de posicionamento do sujeito. Bordwell refere novamente algumas noções de sujeito inspirando-se em Descartes, Lacan, Freud e Althusser, tentando esboçar um percurso da problemática da subjectividade. A nosso ver, estes autores possuem abordagens demasiado elaboradas e abrangentes para serem reduzidas a um ou dois parágrafos de um modo satisfatório e justo. De qualquer forma, a sua simples referência denota a complexidade do tema que está a ser debatido e dá conta da divisão que importa saber para o seguimento do raciocínio que está a ser conduzido por Bordwell.

Bordwell comenta que é curiosa a forma como o culturalismo se foi deixar embrenhar por uma fusão de perspectivas tão díspares quanto as referidas acima e refere que, a seu ver, isso deve-se à junção de duas variantes distintas, a saber, as noções de indivíduo e de sujeito. "O sujeito é a base que torna possível a criação de significado, a capacidade de diferenciação e a obtenção de prazer. O indivíduo, por outro lado, é uma entidade capaz de entrar na condição da subjectividade" (Bordwell, 1996: 15). Ao longo de toda a teoria de posicionamento do sujeito é possível encontrar este equívoco entre o sujeito que é visto enquanto

uma base filosófica/psicanalítica/ideológica de conhecimento ou experiência, e o sujeito que é encarado enquanto alguém que conhece ou experiencia.

Apesar da complexidade, o que nos parece relevante é que o leitor fique com a noção clara de que o culturalismo também partiu do princípio que é necessária uma teoria da subjectividade e que isso poderá estar relacionado com a confluência de duas noções separadas, a noção de sujeito e a noção de indivíduo. Esta poderá ser uma boa altura para lembrarmos que a intenção deste trabalho não é a de entrar demasiado em problemas de origem filosófica, psicológica ou psicanalítica. Iremos manter-nos à superfície dessas águas profundas tanto quanto nos for possível mas sem deixarmos, obviamente, de mergulharmos na medida do mínimo indispensável, de modo a que o leitor possa investigar mais aprofundadamente estes temas por sua própria conta, se assim o entender. A nossa preocupação é em fornecermos o suficiente e necessário para a compreensão do que é fundamental para este trabalho: o Cognitivism no Cinema.

Passamos, então, à terceira continuidade entre as duas teorias: "*A resposta do espectador em relação ao Cinema depende da identificação*" (Bordwell, 1996: 15). De acordo com a perspectiva de posicionamento do sujeito, qualquer tipo de comunicação, sendo uma interação entre o sujeito e algo mais, pressupõe algo como a identificação para que ocorra, tanto ao nível da percepção como ao nível da linguagem. Para que o sujeito se aperceba do seu meio ambiente, por exemplo, para além de o perceber tem de conseguir identificar o que percebe. Outro exemplo possível é o da comunicação verbal e não verbal entre sujeitos. Como é sabido, a comunicação depende da existência de um emissor, do meio ambiente em que a mensagem se propaga, e de um receptor. A comunicação ocorre quando existe reciprocidade, ou feedback, entre o emissor e o receptor através do meio ambiente, e isso depende, em grande parte, da capacidade de percepção da mensagem e da sua identificação por parte dos intervenientes.

Apesar da possível validade destes nossos dois exemplos apresentados, Bordwell segue por outra via. Começa por referir o conceito de identificação

Lacaniano, em que a identificação é a base da subjectividade, uma vez que o "Eu" só é apreensível a partir da consciência do "outro". Neste sentido, refere o estágio do espelho, no qual a criança forma uma primeira versão do ego ao ver a sua reflexão num espelho, é esta primeira versão que virá a possibilitar a sua identificação com base no "outro". A teoria cinematográfica de 1975, seguindo esta linha de raciocínio, defendia que o Simbólico reforçava e governava a identificação do Imaginário. Continuando a explorar a abordagem psicanalítica aplicada ao Cinema, Bordwell chega à conclusão de que, no limite da teoria de posicionamento do sujeito, e tendo em conta a concepção fílmica de Metz baseada na "enunciação", poderíamos chegar ao extremo de pensar que é o espectador, através da identificação, que cria as imagens que vê no ecrã, quando vai ao Cinema.

Bordwell considera esta perspectiva como sendo altamente improvável e parte para a exposição da ideia de identificação segundo os Estudos Culturais. Aqui, este conceito pode ser considerado de outra forma. O espectador identifica-se com as figuras que vê no ecrã de acordo com características culturais como género, classe, raça, ou de acordo com outras fidelidades em termos culturais que possua em comum com o que vê no ecrã. Referindo uma proposta de John Fiske, Bordwell diz que o espectador acaba por ter mais poder sobre a atribuição de significados e com o que se escolhe identificar do que na teoria de posicionamento do sujeito, na qual é mais manipulado segundo a ideologia dominante. No entanto, a noção de identificação continua incerta tanto numa teoria como na outra.

Qualquer coisa serve para ser considerada como constituindo identificação por parte do espectador, desde a concordância com o ponto de vista de determinada personagem à partilha dos seus valores, juízos ou atitudes, etc. "Poderíamos argumentar, como Noël Carrol e Murray Smith fizeram, que ao tentar cobrir uma tal variedade de casos, o conceito é simplesmente demasiado vago e equívoco. Não existe razão para esperar que todas estas actividades espectatoriais tenham causas ou funções similares" (Bordwell, 1996: 17). Perante isto, chegamos à conclusão que continua a ser uma tarefa para os estudiosos do

fenómeno cinematográfico a clarificação do conceito de identificação e a razão pela qual este poderá contribuir para uma explicação dos efeitos do Cinema.

Chegamos agora à quarta e última continuidade das premissas doutrinárias entre as duas teorias apresentadas: "*A linguagem verbal fornece uma analogia apropriada e adequada para o Cinema*" (Bordwell, 1916: 17). A linguagem é, para a perspectiva de posicionamento do sujeito, a principal responsável do sistema representativo, ou seja, é a partir dela que se baseiam a maior parte, senão todos os sistemas simbólicos e, para além disso, a linguagem constitui-se como o principal meio para a estruturação da subjectividade. Os teóricos defensores deste ponto de vista dirigiam-se ao Cinema como sendo análogo à linguagem em termos dos seus efeitos e estrutura, o termo "enunciação" aplicado ao Cinema, por exemplo, adveio desta analogia entre o Cinema e a linguagem.

"A analogia da linguagem é atractiva porque permite aos críticos a aplicação de protocolos de interpretação literária, uma inspiração central tanto para a teoria de posicionamento do sujeito como para o culturalismo" (Bordwell, 1996: 18). Recorrendo a elementos já bem conhecidos através da tradição literária como a estrutura narrativa, o enredo, os personagens e as relações de causalidade, os críticos do Cinema sentem-se mais à vontade para analisar os filmes do que através das suas características especificamente cinematográficas em termos visuais e sonoros. A analogia entre a linguagem e o Cinema é, portanto, algo que poderá aparentar ser uma vantagem em termos de análise fílmica, mas que acaba por se revelar mais condicionante do que vantajosa. Não existe razão para que seja uma analogia plausível para além da sua aparente conveniência.

### **Padrões de raciocínio comuns às Grandes Teorias**

Para além das premissas doutrinárias que acabámos de referir, existem também hábitos de pensamento, ou padrões de raciocínio, que são contínuos entre as duas principais teorias dos últimos 30 anos que temos estado a analisar.

1. *Investigação "top-down"*. A maior parte das pessoas que escrevem acerca do Cinema parecem acreditar que tanto a teoria como a crítica e a história cinematográfica devem ser orientadas de forma a tentar estabelecer os seus princípios fundamentais. Durante os anos 1970, os investigadores dedicados ao Cinema tomavam como garantida a premissa de que as suas teorias apenas seriam válidas se partissem de uma teoria explícita da sociedade e do sujeito. O culturalismo veio intensificar esse pressuposto ao expor posições teóricas, aplicando-as a filmes. Bordwell defende que, em vez disso, deveria ser formulada uma questão, apresentado um problema e discernir quais as hipóteses de resolução desse mesmo problema em relação a um filme intrigante.

Este movimento descendente é o que se entende como investigação "*top-down*", ou seja, partindo de uma teoria explícita e definida acerca de algum problema, tenta-se aplicar os pressupostos que a constituem a um filme, e verificar assim a sua aplicabilidade. Parte-se do princípio que, quanto mais aplicável for a teoria em questão, mais válida será. Este tipo de investigação "*top-down*" é caracterizada por este movimento do geral para o particular. Desde a antropologia à psicanálise, passando por praticamente todas as áreas que já foram utilizadas para servir de exemplo à abordagem do Cinema, este é um padrão de raciocínio constante, tanto na abordagem de posicionamento do sujeito como no culturalismo. Ironicamente, cada vez que uma teoria era refutada por alguém que alegava possuir uma outra teoria que se aplicava melhor ao(s) filme(s) em questão e que viria responder às questões que tinham ficado por satisfazer, isso era feito exactamente com o mesmo padrão de pensamento que tinha originado a teoria que se pretendia refutar.

Fazendo um pequeno aparte, poderíamos até arriscar afirmar que, para além da teoria, da crítica e da história cinematográfica, tanto a criação, a distribuição, como a própria recepção fílmica, em todas as suas vertentes, são influenciadas por padrões de raciocínio que acabam por determinar os padrões de comportamento em todas as áreas do Cinema. Isto é, existe uma circularidade viciosa que faz com que os padrões de raciocínio se perpetuem através da sua influência sobre os padrões de comportamento. Algo é criado de acordo com o

pensamento que o originou e o pensamento é originado a partir de algo criado que o despoletou. Esta circularidade apresenta ligeiras flutuações e alterações ao longo do tempo, mas assim como sucede aquando da ruptura de um paradigma e da sua substituição por um novo, o Cognitivismo poderá ser entendido como a proposta de um novo paradigma cinematográfico que pretende romper com esta circularidade.

Continuando, Bordwell menciona uma característica acerca dos Estudos Fílmicos que é interessante: Uma vez que os estudos produzidos fora dos E.U.A. demoram, normalmente, bastante tempo a serem traduzidos para a língua Inglesa e a chegarem ao seu país, existe um intervalo de tempo considerável entre o que está na moda na Europa e o que está a ser estudado nos E.U.A. Isto significa que grande parte da teorização fílmica está desfasada em termos mundiais e que os Estudos Fílmicos não podem ser chamados, de uma forma genuína, como sendo tendenciosos.

Esta característica está, em parte, relacionada com o próprio teor desta dissertação. Os artigos que estão a ser expostos foram editados em 1989 e em 1996. Um aluno que estude Cinema numa Universidade Portuguesa, nos dias que correm, recebe ainda bastante formação teórica, histórica e crítica baseada em investigação "*top-down*", por exemplo. Talvez fosse importante para a área dos Estudos Fílmicos, em termos mundiais, possivelmente através do recurso às novas possibilidades tecnológicas como a Internet, a criação de uma organização que traduzisse, organizasse e disponibilizasse as investigações mais relevantes em termos académicos, para que esta dificuldade linguística deixasse de ser um impedimento para a evolução da área e que este intervalo de tempo entre o momento da edição de uma obra e a sua tradução fosse reduzido consideravelmente.

## *2. Argumentação como Bricolage.*

Longe de se apresentar como um sistema de ideias coeso e coerente, a Grande Teoria resultante da teorização "*top-down*" é uma miscelânea de ideias

que são úteis para o propósito do sistema enquanto não forem postas em questão, aí são afastadas e postas de lado. Estas ideias provêm de tradições intelectuais muito diversas e dos mais variados autores, desde Hegel, Husserl, Heidegger, etc. Isto é, Bordwell defende que a Grande Teoria de posicionamento do sujeito era uma grande "manta de retalhos" composta por ideias de vários autores, que eram utilizadas de forma selectiva, de modo a inserir ideias que coincidissem com a doutrina defendida e, para além disso, retirando ideias que começassem a ser colocadas em questão ou que não coincidissem com o objectivo teórico.

Apesar do culturalismo reconhecer e criticar esta tendência na teoria de posicionamento do sujeito, o próprio culturalismo também vai beber à mesma fonte de inspiração e os manuais de Estudos Culturais são um bom exemplo disso. Bordwell refere ainda que ambas as teorias, para além de serem obras de remendos baseadas em múltiplas ideias, fazem uma escolha das ideias selectiva ao ponto de se tornar prejudicial pois, ao escolherem colocar apenas porções de certas teorias que se adequam à finalidade desejada, corre-se o risco de deixar de fora algumas partes que acabam por contradizer as partes integrantes de tais teorias.

### *3. Raciocínio Associativo*

Existem ideias que são expressas em termos da teoria cinematográfica que, devido a vários factores como por exemplo o facilitismo e a leveza de ânimo empregue na investigação académica, tornam certas discussões ininteligíveis devido à falta de relações lógicas entre as ideias que são apresentadas. Tanto a teoria de posicionamento do sujeito como o culturalismo possuem a tendência de se desviar do raciocínio dedutivo, indutivo e abduativo, afirma Bordwell. Existe o mau hábito de realizar associações de ideias de uma forma exagerada e com falta de limitações que distingam uma associação aceitável de uma associação absurda. Este tipo de associações não envolvem causalidade mas sim conotação, são feitas com base em gostos pessoais de quem as produz e não com fundamentos racionais claros e precisos. Esta ocorrência é facilitada pela

existência da argumentação como bricolage, que torna apelativa uma forma de teorização que vai contra as regras mais elementares da cientificidade.

#### 4. *O Impulso Hermenêutico*

Desde os anos 1960 que a hermenêutica tem sido uma noção fulcral dos Estudos Fílmicos em termos académicos e tanto o trabalho teórico como o trabalho histórico têm estado subordinados a ela. Ainda hoje em dia a maior parte desses estudos continuam a consistir em comentários críticos acerca de filmes individuais, assim como acontecia na época da teoria do autor e antes dela. Os teóricos do Cinema entendiam que a teoria de posicionamento do sujeito era invulnerável à objecção empírica e sempre a menosprezaram. "A teoria era, portanto, para ser escrita como uma bricolage de outras teorias, sem sair do círculo encantado das relações associativas e desenvolvimentos recentes" (Bordwell, 1996: 25). Era comum a escrita de resumos de forma contínua acerca de autores como Lacan, Metz, Mulvey e similares, de modo a reforçar a validade (ilusória) desta teoria.

A partir deste tipo de empreendimento nasceram uma enorme quantidade de abordagens interpretativas em relação a filmes individualmente considerados e, como já foi referido pelo autor anteriormente, havia a tendência para analisar, ou "ler" os filmes à luz das noções provenientes da interpretação literária. Assim sendo, "os teóricos defensores da perspectiva de posicionamento do sujeito fizeram da interpretação o substituto da dimensão empírica que haviam expulsado" (Bordwell, 1996: 26). Era através do aparecimento de novas maneiras de ler um filme que a teoria ganhava e sustentava a sua validade e, muito provavelmente, não teria ganho tantos adeptos se não tivesse demonstrado que era aplicável.

O culturalismo, por outro lado, também era nitidamente interpretativo, apesar de, na maior parte das vezes, isso não ser reconhecido. O que sucedia era que as interpretações tomavam uma outra direcção e eram elaboradas mais em relação aos leitores do que aos textos, ou então a determinados processos de

recepção textual. Coloca-se, então, a questão se será necessário provar a validade de uma determinada teoria através das interpretações que são produzidas relativamente a filmes considerados individualmente. "De facto, as interpretações funcionam muitas vezes como alegorias ou figurações da teoria a partir da qual se baseiam" (Bordwell, 1996: 26).

### **Um novo tipo de investigação**

"Tanto a teoria de posicionamento do sujeito como o culturalismo constituem Grandes Teorias. Cada uma apoia-se em várias premissas substanciais acerca da natureza da sociedade, da história, da mente e do significado" (Bordwell, 1996: 26). Houve uma terceira tendência que surgiu durante o percurso ascendente das duas teorias que já foram abordadas e que se concentrou num tipo de investigação mais aprofundada. Esta investigação de "nível médio" coloca questões que possuem relevância tanto a nível empírico quanto a nível teórico, ao contrário do que sucedia nas duas tendências de investigação anteriores, que apenas davam importância ao aspecto teórico.

As investigações de nível médio que são mais relevantes, segundo Bordwell, consistem em estudos empíricos sobre cineastas, géneros e cinematografias nacionais. Este tipo de investigação começou a ganhar mais terreno ao abarcar perspectivas específicas, como as abordagens gay, feministas, minoritárias e pós-colonialistas. Isto deu lugar a novas descobertas de filmes e de cineastas que tinham sido negligenciados no passado, como acontecia no caso das cinematografias de países de terceiro mundo. Destas novas descobertas surgiam também novas variações nas questões teóricas que se colocavam ao Cinema.

Bordwell acrescenta que um dos casos que exemplifica este novo rumo de investigação é o surgimento de uma crescente preocupação com a vertente histórica do Cinema. Este rumo, enquanto um empreendimento sério e original em termos académicos, é mais recente do que os existentes sobre a teoria ou a crítica cinematográfica. O reconhecimento da importância dos Estudos Fílmicos para a

Academia, durante os finais dos anos 1960, possibilitou este novo rumo e coincidiu com o reconhecimento da importância histórica que os filmes possuíam, por parte dos novos investigadores do Cinema, (alguns deles com experiência prévia em documentação e criação de arquivos), assim como de toda a documentação impressa que se gerava em torno do Cinema.

Bordwell refere que uma das vertentes do Cinema à qual foi dada especial importância foi a relevância do aspecto empresarial do Cinema. Foram realizados alguns estudos sistemáticos relacionados com as estruturas e condutas das empresas de produção, distribuição e exibição cinematográficas, uma vez que a maioria dos documentos que tinham começado a ser arquivados estavam relacionados com o Cinema dominante de Hollywood. Outra vertente investigada foi a evolução do estilo em termos históricos, partindo do modelo evolutivo da "linguagem cinematográfica" iniciado nos anos 1920, que tinha dominado a maior parte das discussões existentes neste sentido. Tenta-se discernir o que se constitui enquanto especificamente cinematográfico, que recursos eram utilizados na altura do Cinema Mudo, por exemplo, para transmitir significado e contar histórias sem recorrer à utilização da palavra falada e, deste modo, definir o Cinema e a sua evolução enquanto "linguagem" a partir do que lhe é único e característico.

Para além disto, aspectos técnicos como a cenografia, a iluminação e o advento do som no Cinema também se constituíam como pontos de partida para investigações bem delimitadas devido à exploração dos documentos que iam sendo arquivados durante os anos 1970. Parece importante notarmos que, uma vez que este tipo de investigação é direccionado para um tipo delimitado de situações e não pretende afirmar-se enquanto resposta derradeira a todas as questões possíveis acerca do Cinema, existe a possibilidade de começar a pensar nessas questões de formas diferentes e, provavelmente, mais produtivas.

"Uma vez que as investigações de nível-médio são direccionadas para os problemas e não para as doutrinas, os académicos podem combinar esferas distintas de pesquisa. As questões de nível-médio podem atravessar os limites entre a estética do Cinema, as suas instituições e a resposta que provoca no público" (Bordwell, 1996: 28).

Não foi apenas este impulso de revisão histórica o único indicador da origem desta tendência de investigação de nível médio. "O que Noël Carrol chama de "teoria fragmentada" forma uma estratégia comparável: construir teorias a partir de fenómenos particulares e não a partir da subjectividade, ideologia ou cultura" (Bordwell, 1996: 29). Neste aspecto podemos encontrar investigações nos mais variados sentidos, desde questões direccionadas aos géneros cinematográficos, às emoções humanas envolvidas na recepção fílmica, à percepção visual e auditiva, à relevância da música no Cinema, etc.

O que é importante reter sobre esta perspectiva de investigação, em contraste com as duas teorias apresentadas anteriormente, é que a experimentação, a análise empírica das hipóteses através de provas apresentadas de modo a verificar a validade de uma teoria está, pela primeira vez, contemplada na teorização cinematográfica. "Os programas de investigação de nível médio demonstraram que um argumento pode ser simultaneamente poderoso e baseado em provas sem recorrer a bricolage teórica ou associação de ideias" (Bordwell, 1996: 29). Para além disso, também ficou provado que se pode fazer muito mais do que interpretações de acordo com as premissas de determinadas teorias que escolhemos projectar nos filmes que analisamos.

Para além de tudo isto, Bordwell conclui que o que é fundamental retirar desta abordagem de investigação é que não é necessária a criação de uma "Grande Teoria de Tudo" para se conseguir fazer um bom trabalho de pesquisa, que seja relevante e produtivo. Não é necessário recorrer a teorias de subjectividade, de ideologia ou de cultura para justificar a validade de uma investigação.

"Na era da Pós-Teoria, focalizados de uma forma nítida, a investigação aprofundada continua a ser a nossa melhor aposta para produzir um tipo de debate erudito que irá fazer avançar o nosso conhecimento sobre o Cinema. As Grandes Teorias virão e partirão, mas a pesquisa e a Academia irão perdurar" (Bordwell, 1996: 29-30).

### **I.3. O futuro dos Estudos Fílmicos com a abordagem cognitivista**

Na primeira secção deste capítulo caracterizámos a abordagem cognitivista em termos gerais e o modo como esta pode ser aplicada ao Cinema, definimos as premissas que orientam o Cognitívismo no Cinema, os recursos que possui, os métodos de investigação que disponibiliza e as linhas de investigação que possibilita. Na segunda secção definimos quais as principais diferenças entre as duas Grandes Teorias do Cinema, a Teoria de posicionamento do sujeito e o Culturalismo, quais as suas formas de teorização cinematográfica, quais as principais dificuldades que encontraram no seu percurso evolutivo e também analisámos as correspondências doutrinárias e de padrões de raciocínio que partilhavam. Por fim apresentámos um novo tipo de investigação, a investigação de nível médio, como uma alternativa mais apropriada para a evolução dos Estudos Fílmicos.

Entrando agora na terceira e última secção deste capítulo, iremos continuar a analisar o estado evolutivo em que a Teoria do Cinema se encontra, quais os principais obstáculos que enfrenta e de que forma estes poderão ser ultrapassados recorrendo à abordagem cognitivista. Iremos expôr um enquadramento teórico proposto por Noël Carroll para a evolução desta área de estudos que se encontra estagnada e por fim, iremos analisar a disputa entre a abordagem psicanalítica e a abordagem cognitivista em relação à teorização cinematográfica.

Noël Carroll, no seu artigo "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment", também circunscreve a área geográfica dos Estados Unidos da América quando se refere à evolução histórica dos Estudos Fílmicos, como David Bordwell. Reconhece a influência de Lacan, Barthes, Foucault, Deleuze e Metz, entre outros, na construção da teoria cinematográfica, e destaca os interesses económicos para a inserção desta área nas Universidades americanas. Carroll defende que a "Teoria" está morta, (utiliza a letra T maiúscula para simbolizar o que Bordwell já chamou de "Grande Teoria"), ultrapassada no sentido da sua utilidade académica ou, talvez, simplesmente sem vigor.

De qualquer maneira questiona-se acerca do futuro da teorização (com t minúsculo) acerca do Cinema e é precisamente acerca das possíveis perspectivas de futuro para a teoria cinematográfica que encontramos o objectivo deste artigo. Carroll começará por esboçar o que entende serem as principais dificuldades para a teorização cinematográfica no presente, (em 1996), muitas das quais são herdadas da Teoria referida acima. Segundo Carroll, estas dificuldades dificilmente permitirão a evolução da teoria cinematográfica e devem ser abandonadas por parte dos teóricos. Também tentará fornecer as características indispensáveis para o que entende ser o enquadramento mais vantajoso para uma abordagem à teoria cinematográfica contemporânea e, por último, aplicará esse enquadramento no âmbito do debate entre a teoria fílmica psicanalítica e a teoria cognitiva.

### **Principais dificuldades para a evolução da Teoria do Cinema**

1. *Concepções antiquadas da teoria cinematográfica.* Em termos históricos, o Cinema parece ser dominado pela concepção de que é necessária uma teoria abrangente, que integre um corpo unificado de ideias com certas proposições essenciais, de modo a que as conclusões acerca de casos particulares sigam os pressupostos estabelecidos. Carroll defende que este tipo de concepção antiquada pode até ser encarada, em termos metafóricos, como sendo fundamentalista e que representa um obstáculo para a teorização cinematográfica produtiva. A noção de que o Cinema deve possuir uma teoria que consiga explicar tudo é prejudicial para a sua evolução e será uma boa solução encararmos a possibilidade de existirem várias (pequenas) teorias e não apenas uma (grande) teoria, sem a expectativa de que essas várias teorias possam ser unificadas de modo a formarem, novamente, uma teoria que responda a tudo, desde a natureza do Cinema até à sua função.

Para além disso, Carroll defende também que não existe razão para circunscrever a teorização cinematográfica a determinadas características do cinema, como por exemplo as técnicas ou as estilísticas. "Ou seja, deixem que

tudo conte como teorização cinematográfica, desde que envolva a produção de generalizações ou explicações gerais ou taxonomias gerais e conceitos acerca da prática cinematográfica" (Carroll, 1996: 39). Esta sugestão contradiz grande parte do que a teoria convencional defende, uma vez que se encontra tão focada nos elementos únicos e específicos do meio cinematográfico. Este tipo de teoria é nociva para a evolução teórica e existe a necessidade de uma ruptura com esta linha de pensamento essencialista.

"Em vez de pensarmos na teoria cinematográfica como uma teoria individual e unificada, talvez fosse melhor pensá-la em termos de um campo de actividade, talvez como a teoria sociológica, em que vários projectos diferentes... com níveis diferentes de generalidade e abstracção que coexistem sem serem subsumidos a uma teoria geral e individual" (Carroll, 1996: 39).

Apesar de poder vir a existir uma altura em que uma teoria unificadora e geral possa responder a todas as questões que escolhermos colocar relativamente ao Cinema, essa época ainda não chegou certamente pois o nosso conhecimento ainda é muito reduzido. A melhor forma que temos para alargar esse conhecimento é desenvolvendo o maior número possível de pequenas teorias, relativamente a todos os aspectos imagináveis do Cinema. Para além de diversificada, Carroll defende que a investigação deverá ser fragmentada e interdisciplinar, e que uma perspectiva purista do que é específica e unicamente cinematográfico acaba por ser restritiva em termos teóricos. Relativamente à interdisciplinaridade, poderemos ter de nos virar para uma vertente mais económica em certas investigações e para uma vertente mais psicológica noutras, mas isso é diferente de utilizarmos textos de autores conhecidos, das mais variadas áreas, com a pretensão de atingirmos uma teoria totalitária relativamente ao Cinema em geral.

"Idealmente, os teóricos cinematográficos do futuro serão genuinamente interdisciplinares no sentido que terão ao seu comando a mestria genuína de um profissional em mais de uma disciplina, em vez de serem epígonos de uma escola de pensamento, unida por uma lista de leitura aprovada, com desígnios de imperialismo transdisciplinar"(Carroll, 1996: 41).

Embora os termos utilizados possam ser considerados como demasiado agressivos, pensamos que o que é importante captar desta citação é o teor verosímil das suas declarações, algo que é possível discernir como pano de fundo nas suas drásticas alegações. Apesar da dramaticidade existente, parece-nos razoável concordar com a posição do autor quando este defende que uma teoria essencialista, unificadora e totalitária acaba por ser mais prejudicial do que vantajosa em termos de teorização, e que existe uma tendência para a repetição dos mesmos resultados, através de palavras e de pessoas diferentes, uma vez que o método de abordagem e as referências bibliográficas continuam praticamente iguais.

"Devíamos aprovar como teoria cinematográfica qualquer linha de investigação dedicada à produção de generalizações pertencentes a, ou explicações gerais de, fenómenos cinematográficos, ou dedicados a isolar, monitorizar, e/ou contabilizar quaisquer mecanismos, instrumentos, padrões, e regularidades no âmbito do cinema" (Carroll, 1996: 41).

Como Carroll sugere, este movimento de abertura poderá resolver alguns dos impedimentos que se apresentam à teorização cinematográfica. Qualquer fenómeno de carácter cinematográfico pode, e deve, ser explorado das formas que forem possíveis, e que possam contribuir para a evolução da teoria cinematográfica. Desde estudos da percepção visual e sonora a estudos económicos acerca da produção, distribuição e exibição fílmica, passando por investigações acerca dos espectadores e das variáveis que influenciam a sua relação com os filmes, até ao estudo dos processos mentais que regem a criatividade dos cineastas, tudo isto é válido nesta forma de abordar a investigação cinematográfica e poderá contribuir para a evolução da teoria.

2. *A conflação<sup>1</sup> da teoria cinematográfica com a interpretação fílmica.*  
Talvez a confusão entre teoria e interpretação seja o maior impedimento para a

---

<sup>1</sup> Conflação significa uma mistura de frases, geralmente de ditados populares, criando frases sem sentido. Por exemplo: Quem fere com ferro, tanto bate até que fura. Esta frase mistura os ditados: Quem fere com ferro, com ferro será ferido; e - Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura.

teoria cinematográfica, afirma Carroll. Existem muitos teóricos que pensam estar a produzir teoria quando, na verdade, apenas interpretam filmes considerados individualmente de uma forma floreada. A falta de experiência em construção teórica e em áreas como a filosofia por parte dos estudiosos do Cinema, juntamente com o seu treino hermenêutico, revela-se uma receita para o desastre. "No entanto, a interpretação de filmes individuais não é teoria, independentemente de quão técnica a linguagem da interpretação aparente ser. Pois a teoria envolve a evolução de categorias e de criar hipóteses da existência de padrões gerais" (Carroll, 1996: 42). Portanto, a aplicação de categorias e hipóteses a casos particulares não é teorizar.

Outro factor que não está de acordo com a natureza da teorização é a ausência de casualidade no raciocínio presente na acção interpretativa. A atitude de escolhermos ver uma determinada teoria num filme que escolhemos interpretar não pode ser considerado como a criação de teoria devido à ausência de causalidade entre o que é observado e a teoria. Não nos parece correcta a criação de interpretações a partir de uma determinada teoria, o movimento deveria antes direccionar a criação de teorias a partir da constatação de regularidades no que é observado. Para além disso, seria mais lógico criar uma determinada teoria a partir de um conjunto de filmes que apresentam os mesmos padrões.

"A teoria cinematográfica persegue a regularidade e a norma, ao passo que a interpretação fílmica encontra o seu chamamento natural em lidar com os desvios, com o que viola a norma ou com o que a excede ou com o que a re-imagina" (Carroll, 1996: 43). Carroll afirma que talvez seja possível que a teoria sirva como referência para que se distinga algo que sai do padrão, mas isto não quer dizer que se necessite de uma teoria para reconhecer uma divergência, nem que todas as teorias possam funcionar desta forma. Por outro lado, Carroll conclui que se tornaria monótono e repetitivo se os filmes demonstrassem constantemente os pressupostos de uma determinada teoria geral, e deste modo não seria apelativo fazer qualquer tipo de interpretação.

As perspectivas da teoria cinematográfica são pouco favoráveis nos casos em que as teorias orientam os objectivos da interpretação. Quanto mais ambíguos

e gerais forem os termos centrais de uma teoria, mais liberdade interpretativa terá a aplicação dessa mesma teoria, e tanto maior será o número de casos à qual se poderá aplicar. No entanto, é óbvio que seria contraproducente ignorar completamente os requisitos da clareza e distinção, uma vez que são elementos necessários para que uma teoria seja considerada como tal, à luz do conhecimento científico.

Para além da teoria ter sido confundida com a interpretação, Carroll menciona que a teoria também tem sido misturada com a crítica cinematográfica. Existem várias pretensas "teorias" que não são mais que defensoras partidárias dos mais variados movimentos cinematográficos. Mais uma vez, consequências da falta de assertividade e seriedade que a conjuntura teórica relativa ao Cinema tem vindo a permitir. Ainda hoje em dia ressoam fragmentos da Grande Teoria no vocabulário dos académicos que se dedicam ao estudo do Cinema, por exemplo ao nível da teoria de posicionamento do sujeito. Este facto é algo que é muito preocupante para uma área que pretende avançar no seu percurso de teorização. Para isso é necessária uma ruptura com o passado e uma mudança de paradigma para que não se continue na ilusão de se estar a criar teoria.

3. *Politicamente Correcto*. Carroll relaciona as alterações a nível político que acompanharam o desenvolvimento dos Estudos Fílmicos, como o Maio de 1968 em França, e a influência de ideias da "Nova Esquerda", por exemplo, com o desenvolvimento da teoria cinematográfica. Perante este tipo de relação promíscua entre teoria e política, estar a ir contra o que a grande Teoria defende é o mesmo que estar a ir contra certos ideais políticos que não se devem colocar em questão, como os ideais que conduziram à Revolução. Carroll chega mesmo a fazer uma analogia entre o patriotismo cego e a defesa, igualmente cega, da grande Teoria.

De um modo mais sóbrio, o que Carroll quer sublinhar neste contexto é que o "politicamente correcto" influencia de uma forma subtil, mas negativa, a teorização acerca do Cinema. O receio que se apodera dos académicos quando pensam em referir-se a temas mais arrojados como a homofobia, o racismo, o

sexismo, as distinções preconceituosas entre classes sociais, o xenofobismo em geral, etc. faz com que os estudiosos se auto-censurem e evitem falar honestamente acerca desses temas e, portanto, da má qualidade generalizada que assombra a pretensa teoria que é realizada a nível académico nos dias que correm. Este tipo de atitude é conveniente para que a Teoria se mantenha inalterada, conclui Carroll, e defende ainda que, para que haja uma evolução é fundamental que não exista repressão, o que é necessário para que haja teorização genuína só pode ser atingido através de um espírito aberto no debate de ideias.

Talvez se possa afirmar que o contexto político no qual se forma uma determinada teoria não implica que essa teoria simbolize as ideologias políticas que permitiram a sua existência, assim como os princípios e ideais políticos de um teórico, apesar de poderem influenciar indirectamente a forma como ele raciocina, não se irão encontrar forçosamente em qualquer tipo de teoria que este desenvolva. Carroll não rejeita a possibilidade de existirem ligações entre teorias e inclinações políticas, nesses casos é óbvio que tais ligações merecem ser criticadas, a única condição que defende é que essas inclinações sejam estabelecidas independentemente das teorias, pois considera que uma teoria que não faça referências políticas directas raramente possuirá afiliações políticas sub-reptícias.

"Geralmente, as teorias literárias e as teorias cinematográficas subdeterminam compromissos políticos. Uma teoria raramente surge estritamente da política de alguém ou vice-versa" (Carroll, 1996: 47).

4. *Acusações de formalismo.* Para Carroll, este impedimento resulta do anterior, uma vez que acusar uma teoria alternativa de ser formalista é o mesmo que afirmar que é politicamente incorrecta. A noção de "formalismo" utilizada nos Estudos Fílmicos não está bem definida, tanto pode ser entendida como o oposto da noção "política" como também sendo o oposto da noção "histórica". Por outro lado, quando se chama "formalista" a um teórico isso normalmente significa que este está mais preocupado com as questões formais do que com questões

relacionadas com o conteúdo, ou seja, mais direccionado para problemas estruturais do que para as suas consequências em termos políticos.

No presente contexto do debate teórico, o Cognitivismo já foi acusado várias vezes de ser formalista, Carroll tenta responder a essas acusações.

"O Cognitivismo em si não é uma teoria unificada. É antes uma postura perante a investigação cinematográfica, uma postura que defende a exploração de hipóteses acerca da recepção fílmica em termos dos processos cognitivos e perceptivos dos espectadores, ao invés de processos inconscientes e síndromas favorecidos pela Teoria" (Carroll, 1996: 48).

Enquanto que os defensores da Teoria tentam relacionar as estruturas cinematográficas e os processos inconscientes com a ideologia, os cognitivistas tentam analisar formas de percepção e cognição cinematográfica sem relacioná-las com efeitos políticos. Segundo Carroll, a acusação de formalismo que é feita à abordagem cognitivista é infundada, pois não existem razões para pressupor que apenas a psicanálise pode estabelecer relações entre a forma cinematográfica e os efeitos políticos. Os cognitivistas reconhecem a vertente política do Cinema e ao estudá-la, abordam os processos cognitivos que funcionam nessa vertente.

Carroll assume assim esta posição defensora do Cognitivismo, sem nunca ceder às acusações de que é alvo. Para Carroll, a postura cognitivista é imparcial na medida em que tem muito bem definida a sua linha de acção, ou seja, os processos perceptivos e cognitivos que estão envolvidos em qualquer vertente que o Cinema possua. No caso da política e da ideologia é exactamente isso que defende, que o Cognitivismo preocupa-se com esses factores na medida em que são apenas mais um objecto de estudo entre muitos outros e que, uma vez que são reconhecidos como tal, possuem a mesma importância relativa dos outros. O que é relevante é a postura perante o que é estudado e não o objecto de estudo em si. Carroll afirma que para julgarmos uns como mais importantes do que os outros devemos primeiro testá-los a todos.

Continua a sua perspectiva afirmando que existe uma espécie de "teoria da conspiração" contra o Cognitivismo e que os defensores da Teoria tentam sabotar a sua presença num debate teórico genuíno. Existe uma diferença significativa

entre estas duas abordagens perante a teorização, os cognitivistas acreditam que se pode investigar os aspectos da recepção cinematográfica independentemente das questões políticas e ideológicas, os defensores da Teoria não. Apesar de tudo, a hipótese de existirem processos cruciais para o Cinema que estão relacionados com considerações políticas e ideológicas não é afastada por Carroll, que aceita a existência de mecanismos responsáveis pela propagação do racismo através do cinema, por exemplo, em que estas discussões são pertinentes.

"Não sou um formalista no sentido em que penso que nunca é inteligível a relação do Cinema com a ideologia"(Carroll, 1996: 50). Ou seja, Carroll assume-se como um formalista "q.b." (quanto baste), preocupa-se principalmente com o aspecto formal da abordagem, com a postura de pesquisa direccionada para os processos cognitivos e perceptivos de recepção fílmica por parte do espectador, mas não é extremista no sentido de excluir o conteúdo, como a hipótese de existirem mecanismos que devem ser debatidos em termos políticos e ideológicos. Não obstante, isto é diferente do que partir do pressuposto, como os defensores da Teoria fazem, que todos os aspectos do Cinema estão relacionados com ideologia e que o Cognitívismo é formalista por não o fazer.

Ainda é colocada a hipótese dos defensores da Teoria contra-argumentarem que as suas perspectivas são apenas hipóteses heurísticas que se adiantam pois, na abordagem a fenómenos cinematográficos, é mais vantajoso pensar nas teorias em termos de ideologia. Carroll afasta prontamente esta hipótese com base no decepcionante historial teórico que este tipo de abordagem possui. Os resultados práticos deste tipo de programa de investigação são notoriamente fracos e o que se poderia encarar como uma vantagem já provou, ao longo do tempo, que não o é. A teorização futura, para que seja produtiva, deverá ser aberta a uma variedade de projectos de investigação de diferentes níveis de abstracção, conclui Carroll.

*5. Tendências contra a verdade.* Existe uma relutância em relação à noção de verdade na Teoria, pela maior parte dos teóricos do Cinema, até mesmo pelos que a defendem. Chegam mesmo a menosprezar potenciais objecções à Teoria

devido às suas pretensões de veracidade. Carroll diz que não entende como este tipo de pensamento pode ser possível pois, para afirmar que não se acredita que o conceito de verdade ou falsidade estejam correctos (ou que sejam "verdadeiros"), acabamos por pressupor os próprios conceitos em que não acreditamos para que a alegação seja, sequer, inteligível. Podemos optar pela utilização dos termos plausível e implausível, mas mesmo estes recorrerão necessariamente a uma noção de verdade para que sejam "plausíveis".

Existe um preconceito generalizado nos estudos humanísticos acerca da noção de verdade e Carroll defende que se trata de um argumento falacioso que denomina de "argumento da refutação da verdade absoluta". Começa por fazer algumas considerações relativas à interpretação de um texto, fílmico ou de outra natureza, para dizer que existe a possibilidade de haver mais do que apenas uma única interpretação verdadeira de um texto. Não é devido à possibilidade de existirem várias interpretações verdadeiras que se chega à conclusão de que não existem qualquer interpretação verdadeira, partindo do princípio que só é possível existir uma única verdade exaustiva e absoluta, que diga tudo o que há para dizer acerca de um texto. Poder-se-á sempre acrescentar algo a uma dada interpretação e, desta forma, chega-se à conclusão que é impossível, ou muito improvável, que exista uma interpretação absolutamente verdadeira.

"Até agora, tudo bem. Mas o erro fatal no argumento da refutação da verdade absoluta consiste em passar da negação da existência de uma interpretação *absolutamente* verdadeira para a negação da existência de interpretações *verdadeiras*" (Carroll, 1996: 53). Passando novamente deste exemplo a partir de um texto, fílmico ou de outra natureza, para o preconceito existente em relação à noção de verdade nas humanidades em geral, e no Cinema em particular, Carroll conclui: "Assim como os académicos do Cinema pensam que não existem interpretações absolutamente verdadeiras, também supõem que não existem teorias cinematográficas absolutamente verdadeiras" (Carroll, 1996: 54).

No entanto, isto não significa que não possam existir teorias cinematográficas verdadeiras, assim como já vimos que podem existir várias

interpretações textuais verdadeiras. A única cedência que se deve fazer é à pretensão de atingir uma única interpretação verdadeira, uma única Teoria absoluta que diga toda a verdade acerca de Tudo, e aceitar a possibilidade de poderem existir várias interpretações e teorias igualmente verdadeiras.

Os que se consideram mais exigentes poderão ainda argumentar que esta solução não é satisfatória pois a existência de várias verdades é o mesmo que afirmar a inexistência da verdade em si mesma, e que estes argumentos são simplesmente tendenciosos e permissivos. Neste caso poderemos recorrer ao termo "verosimilhança" para tentar esclarecer os mais duvidosos. Nos tribunais, por exemplo, não se procura encontrar a verdade mas sim estabelecer o que é mais verosímil a partir das provas e das alegações apresentadas, é a partir do que parece ser mais próximo da verdade, ou seja, o que é mais verosímil, que o juiz decide segundo a legislação aplicável. Também neste caso podemos afirmar que é mais verosímil a possibilidade de existência de várias "pequenas" verdades do que a existência de apenas uma "Grande" verdade.

"Uma coisa é cumprimentar as alegações de verdade com uma desconfiança saudável, como qualquer cientista faria, outra coisa é negar totalmente a relevância dos critérios de veracidade e falsidade" (Carroll, 1996: 55). Carroll reconhece que existem certos perigos face à confiança cega no que se acredita como sendo verdadeiro, que existiram muitas acções repressivas, discriminatórias e opressivas que se basearam em verdades pré-estabelecidas que eram injustas, no entanto isso também não justifica a desconfiança total face ao conceito de verdade e, por isso, sugere um meio-termo que seja produtivo em termos da teorização cinematográfica.

"Neste momento, sem noções de verdade e falsidade, em conjunto com conceitos derivados como plausibilidade e implausibilidade, não é claro como poderemos criticar hipóteses teóricas. Mas se formos incapazes de criticar hipóteses teóricas, não existem perspectivas para a teoria cinematográfica" (Carroll, 1996: 56).

## Um quadro de referência para a teorização cinematográfica

Carroll afirma que a crítica é algo integrante da teoria cinematográfica e que a investigação teórica é dialéctica.

"As teorias são enquadradas dentro de contextos de pesquisa históricos específicos com o intuito de responderem a certas questões, e as forças relativas das teorias são definidas pela comparação das respostas que se fornecem, com as respostas propostas por teorias alternativas. Esta concepção de avaliação teórica é pragmática porque: (1) compara respostas existentes rivais e actuais com as perguntas em questão (em vez de todas as respostas concebíveis logicamente); e (2) porque se foca em soluções para problemas teóricos motivados contextualmente (em vez de procurar respostas para qualquer questão possível que possamos ter acerca do cinema" (Carroll, 1996: 56).

A teoria do Cinema sempre foi marcada por competitividade entre as teorias existentes e as novas teorias que são propostas. As novas teorias tentam, naturalmente, responder a questões que as teorias anteriores deixaram por responder e por vezes existe uma preocupação quase obsessiva em explorar e provar as falhas das teorias antecedentes para atribuir validade às teorias que são apresentadas. A sugestão apresentada é que o quadro referencial fundamental para a teoria cinematográfica seja dialéctica. Segundo Carroll, esta característica tem sido menosprezada e existe a necessidade de que a teoria cinematográfica se torne mais consciente das suas responsabilidades dialécticas.

Neste sentido, Carroll afirma que, devido à mistura perigosa que ocorre frequentemente entre a crítica e a teoria, ocorre a apropriação, igualmente perigosa, de premissas que influenciam os pontos de vista a partir dos quais se desenvolvem raciocínios e, por sua vez, são desencadeadas interpretações tendenciosas e prejudiciais para a teorização cinematográfica. A sugestão dada é que se preste mais atenção a estas premissas, que sejam sujeitas ao escrutínio crítico de modo a serem desenvolvidas respostas alternativas, e que estas se utilizem como referência para um tipo de comparação dialéctica que promova uma teorização mais fidedigna.

Este tipo de comparação dialéctica pode ajudar a que o debate acerca de ideias seja mais profundo e adequado ao objectivo teórico, uma vez que é um método eficaz de discernir qual a teoria que está mais capacitada para responder às questões que foram colocadas. É por esta razão que a crítica é tão crucial para a teoria cinematográfica. Em termos metodológicos, a teorização fragmentada é a que Carroll defende como sendo a mais indicada e isso implica que, em muitos casos, tenham de se desconstruir grandes teorias em questões mais manuseáveis para que seja possível avançar no percurso de evolução teórica.

Carroll diz que este percurso evolutivo da teoria poderá até vir a ser direccionado para uma Grande Teoria em termos filosóficos, mas neste momento existe um sentido mais prático que necessita de ser atendido para que se possa reunir conhecimento suficiente para essa eventualidade futura mais ou menos provável, num futuro incerto. O presente é mais relevante e parece claro o caminho a ser seguido, independentemente do que o futuro nos reserve.

"A concepção dialéctica da teoria cinematográfica não é uma forma de absolutismo uma vez que não supõe compreensão total nem irreversibilidade. Pelo contrário, é pragmática" (Carroll, 1996: 58). Não obstante, a possibilidade de revisão das teorias não invalida o pressuposto regulador estabelecido através da noção de verdade apresentado anteriormente, apenas incita à eliminação sucessiva do erro. Estas sugestões são feitas com base em algumas directrizes científicas e filosóficas que podem ser úteis à evolução da teoria e da teorização do Cinema.

"Aproveitemos as descobertas derivadas da reflexão no empreendimento científico de modo a pensarmos acerca de que estrutura utilizaremos na nossa própria prática. Não devemos tentar imitar servilmente nenhuma das ciências naturais. Precisamos de estar alerta para as características especiais do nosso próprio campo de investigação, e modificar os nossos métodos apropriadamente. Ainda assim podemos deduzir algumas pistas úteis acerca do processo de investigação ao escutarmos as discussões sofisticadas sobre a ciência" (Carroll, 1996: 59).

A noção de falibilidade também é apresentada por Carroll no sentido de clarificar o enquadramento referencial para a compreensão de uma ciência na medida em que ultrapassa a dicotomia entre arbitrariedade e verdade absoluta

das teorias que são apresentadas. Através da falibilidade existe a alternativa das teorias aspirarem à infalibilidade e estarem tão mais correctas quanto mais se aproximarem do seu objectivo. Esta perspectiva parte do princípio que o valor de uma teoria depende da capacidade que possui em se justificar, não alega que exista uma verdade absoluta, no máximo existirá uma aproximação à verdade. Por outro lado não afirma que todas as teorias são arbitrárias, apenas revisáveis.

Carroll refere que existe uma relutância em aceitar a ciência, similar à que existe em relação à noção de verdade, por parte dos humanistas em geral e dos teóricos do Cinema em particular. Isto deve-se à sua concepção construtivista da ciência em termos sociais, ou seja, a ciência reflectirá o contexto social e histórico no qual se insere. Carroll rejeita esta relutância como sendo infundada, uma vez que existem várias teorias cuja validade sobrevive às mudanças históricas e sociais. Por outro lado, rejeita também a ideia de que a ciência constituirá a realidade pelo simples facto das teorias científicas estarem em constante revisão, pela sua própria natureza, sendo confrontadas por dados que as contestam e que revelam as anomalias que possuem.

Carroll aborda o cepticismo relativamente à ciência por duas razões principais: (1) porque sabe que a sua proposta de um quadro de teorização estética a partir do pensamento sobre a teorização científica irá ser mal recebido, pelas razões que tentou adiantar e desconstruir; e (2) porque irá, provavelmente, ser acusado de querer transformar a teoria cinematográfica em ciência, o que implicará a transferência das críticas do pensamento sobre a teorização científica para a teorização sobre o Cinema. Considera que essas críticas atingem, no máximo, uma auto-refutação do construtivismo social em si mesmo pois, se todas as teorias fossem influenciadas em termos sociais e históricos, a própria teoria que defende esta posição estaria a "dar tiros nos pés".

"Muitos destes argumentos começam, como eu começo, com o reconhecimento da perspicácia da filosofia pós-positivista da ciência. No entanto, onde muitos humanistas e académicos do cinema utilizam essa perspicácia para implicar a arbitrariedade da ciência, eu tento explorá-las em favor de uma visão da ciência enquanto um processo dialéctico e incremental para assegurar verdades aproximadas através de práticas de, entre outras coisas, eliminação de erros e criticismo" (Carroll, 1996: 61).

## **Cognitivism versus Psicanálise**

"A psicanálise, juntamente com o Marxismo e mais tarde misturada com várias perspectivas políticas e radicais, tem dominado a teorização cinematográfica ao longo de duas décadas" (Carroll, 1996: 61). O cognitivism, uma abordagem que nasceu nos anos 1980, apresentou-se como uma alternativa à perspectiva psicanalítica. Enquanto a teoria psicanalítica aborda o Cinema a partir dos processos inconscientes e irracionais que estarão envolvidos nele, o cognitivism, que não é uma teoria convergente e unificada mas sim uma postura de investigação teórica abrangente e fragmentária, é uma abordagem que se concentra na recepção fílmica e nos seus processos racionais, ao nível cognitivo e perceptivo, que estão envolvidos nesse aspecto receptivo do Cinema. "Isto pode envolver referências específicas à psicologia cognitiva e perceptiva ou à linguística Anglo-Americana, em vez da psicanálise" (Carroll, 1996: 62).

Os cognitivistas têm vindo cada vez mais a abordar o Cinema de uma forma dialéctica e defendem que têm feito uma melhor tarefa que os teóricos do Cinema que seguem a vertente psicanalítica. A principal área de interesse para os cognitivistas é a recepção e compreensão dos filmes por parte dos espectadores, tentam descobrir que processos racionais entram em jogo na atribuição de significados e na criação de sentido, e como esses processos cognitivos funcionam a partir das percepções de imagens e sons. Defendem que a forma dialéctica de teorizar é mais eficaz no sentido que quantas mais teorias se puderem cruzar e comparar, mais probabilidade existe de se encontrar uma resposta satisfatória.

Carroll chama a atenção para dois tipos de pluralismo teórico distintos, um que é facilitador e despreocupado em termos de criação teórica, que assume que existe espaço suficiente para todas as teorias co-existirem e que se resume a uma questão de gosto pessoal a opção da teoria que se pretende seguir; e um outro tipo de pluralismo que é fortemente metodológico. Este tipo de pluralismo defende a perspectiva de que é bom começar por ter muitas teorias e escolhas para

comparar e criticar, mas que o ideal é acabar por ficar apenas com as teorias mais fortes e consistentes. Este tipo de pluralismo metodológico é o que Carroll defende como sendo adequado para a teorização cinematográfica.

Uma vez que seria praticamente impossível confrontar todas as teorias cognitivistas com as suas teorias psicanalíticas oponentes, onde estas existissem, Carroll faz um esforço por evidenciar a vantagem competitiva que o cognitivismo possui em relação ao seu oponente, sem deixar de dar alguns exemplos ilustrativos dessa vantagem. Por um lado atribui como uma característica peculiar deste confronto o facto da psicanálise fazer do que é irracional o seu objecto de estudo. Esta escolha de objecto de estudo apenas fará sentido quando todas as outras hipóteses racionais se tiverem revelado como insatisfatórias enquanto explicações para um determinado problema, o que não parece ser o caso do Cinema. "Resumindo, existe um constrangimento conceitual na psicanálise; está restrita a lidar com fenómenos que não podem ser explicados através de outros meios" (Carroll, 1996: 65).

Para além de defender que a psicanálise apenas se tornará útil como abordagem de último recurso, Carroll também aponta a falta de dados e de provas concretas que sustentem as teorias avançadas pela psicanálise e que demonstrem conseguir explicar mais apropriadamente certas questões do que a abordagem cognitivista. Apesar de existir a questão acerca da validade da psicanálise enquanto uma disciplina geral, podemos afirmar que é uma disciplina empírica pois, apesar de não recorrer a experimentação e testes, assenta principalmente na prática de terapia. "Sem a prática terapêutica, os psicanalistas não teriam bases para introduzir, ajustar, modificar, refinar, e até, por vezes, abandonar os seus conceitos e teorias" (Carroll, 1996: 66). No entanto, no que diz respeito à teoria cinematográfica baseada na psicanálise, não existe qualquer tipo de prática terapêutica. Assim sendo, será que a teoria psicanalítica é legítima? Carroll dá a entender que não.

Prevedo que existam críticas e, até mesmo tentativas de ridicularização relativamente ao raciocínio anterior, Carroll complementa o seu argumento com a distinção entre uma doutrina filosófica empírica e um programa de investigação

empírico, distinção esta que acredita ser a causa de um equívoco que despoleta tais críticas. Considera como sendo de mau gosto o afastamento liminar da necessidade de provas com base no descrédito que atingiu o Empirismo em termos filosóficos. Apesar dos debates entre correntes filosóficas, a investigação empírica, com base em provas que atestem as premissas de uma teoria, continua a ser necessária em termos de metodologia científica.

"Acabei de delinear dois dos muitos desafios em que o cognitivismo evolui a partir da teoria cinematográfica psicanalítica. Na medida em que a teoria cinematográfica é um procedimento dialético, cabe agora aos teóricos psicanalíticos do cinema demonstrarem como podem negociar o encargo especial de provas com o qual os cognitivistas os confrontam e de que maneira a teoria cinematográfica é possível na ausência do tipo de fundamento que a teoria psicanalítica requer, fora dos contextos literários e cinematográficos" (Carroll, 1996: 67).

### **Comentários finais**

Carroll prevê que o seu ponto de vista seja fortemente criticado, admitindo mesmo que a forma de exposição das suas ideias possui um tom severo. De qualquer forma, como não pretende demover os defensores da Teoria, não se parece importar com o tom que adopta. Acredita que os académicos já estabelecidos em termos institucionais têm um conjunto de pressuposições e de ideias fixas que constituem a base da sua segurança intelectual, social, financeira e académica, entre outras, pelo que será muito improvável que estejam dispostos a prescindir dessas ideias. A grande parte desses autores, se não forem mesmo todos, têm enraizado na mente o paradigma cinematográfico que absorveram fervorosamente durante os seus percursos académicos e, muito provavelmente, não irão alterar as suas perspectivas.

No entanto, o público a que estas ideias revolucionárias se destinam não são os académicos estabelecidos, muito pelo contrário, são para as pessoas que ainda não se comprometeram com nenhum paradigma específico, tanto na área dos Estudos Fílmicos como em qualquer disciplina ou área de estudos que se relacione com o Cinema (história, sociologia, antropologia, literatura, filosofia, psicologia, etc.), e que poderão julgar por si mesmas a validade do que aqui é

exposto. No entanto, talvez o público a quem esta proposta seja mais dirigida sejam os estudantes de Cinema, uma vez que ainda estão em formação e são estes que, indubitavelmente, virão a reinventar os Estudos Fílmicos e a determinar os percursos que esta área percorrerá no futuro.

Carroll assume que talvez seja demasiado pessimista em relação aos defensores da Teoria, que talvez alguns se interessem pelo debate que o cognitivismo iniciou mas, de qualquer forma, defende o rigor com que apresentou as suas ideias pois será útil para que o debate seja claro, as objecções estão bem definidas e expostas ao escrutínio com o intuito de promover a evolução teórica no Cinema. Este confronto terá como principais intervenientes os cognitivistas, psicanalistas e académicos sem preferências, tanto os que já estão formados como os que se encontram em formação. No entanto, conclui reafirmando que o que determinará um futuro genuíno para a teoria cinematográfica será a sua capacidade em se tornar verdadeiramente dialéctica.

## **II. A PRIMEIRA ABORDAGEM COGNITIVISTA AO CINEMA: MÜNSTERBERG**

Vimos o que se entende por Cognitivismo relativamente ao Cinema e delineámos as suas principais características a partir de dois dos mais consagrados autores dos Estudos Fílmicos contemporâneos. Foi feita a exposição das principais premissas que orientam a abordagem cognitivista na teorização cinematográfica e quais os obstáculos que esta abordagem se propõe ultrapassar. Enquadrámos o aparecimento desta nova postura face à teoria cinematográfica convencional, definimos as principais dificuldades que os teóricos do Cinema têm encontrado e algumas das várias razões que conduziram ao impasse e à estagnação da teoria cinematográfica em geral. Demos alguns exemplos das várias possibilidades de investigação que estão agora disponíveis perante esta nova postura de teorização e defendemos a necessidade de testar este novo tipo de abordagem para determinar a sua validade.

Tendo visto o que se entende por Cognitivismo no Cinema, chegou o momento de tentar definir a sua origem antes de passarmos à tentativa de definição das suas consequências. O primeiro estudo cognitivista de que temos conhecimento remonta a 1916 e trata-se do livro: "Photoplay - A Psychological Study", redigido nos E.U.A. por um psicólogo de descendência alemã chamado Hugo Münsterberg. Este é um livro que não é muito conhecido nem divulgado no meio académico e que pensamos merecer a nossa atenção por três razões principais: Em primeiro lugar devido à abordagem do ponto de vista de um psicólogo enquanto espectador de Cinema, uma perspectiva eminentemente cognitivista. Em segundo lugar, pela coerência e coesão dos argumentos que apresenta ao defender o reconhecimento do Cinema enquanto Arte na altura do Cinema Mudo. Por último, devido ao facto de algumas das suas ideias virem a ser retomadas e desenvolvidas ao longo da história da teoria cinematográfica e de algumas continuarem actuais e relevantes.

### **II.1. Hugo Münsterberg: Psicólogo, cinéfilo e defensor do Cinema enquanto Arte**

O livro começa com uma introdução relativa à evolução técnica das invenções que deram origem ao aparecimento das imagens em movimento. No entanto, Münsterberg defende que a evolução, antes de ser técnica ou externa, foi estética ou interna. Münsterberg refere que o interesse do público pela novidade técnica foi insaciável e determinante para a evolução do meio e, neste sentido, menciona várias características especificamente cinematográficas como a utilização de cenários naturais, as alterações do decorrer do tempo no filme, as alterações dos tamanhos dos objectos filmados e as ligações das acções entre cenários distintos, entre outras, de forma a distinguir o Cinema do Teatro e começar, assim, a defender a sua tese de que o Cinema é uma arte em si mesma e independente de todas as outras. Para provar a sua tese propõe-se a analisar, em primeiro lugar, os factores psicológicos que determinam a relação do

espectador com o ecrã e, de seguida, a determinar o que caracteriza a independência de uma arte.

Dá-se então início à primeira parte do livro, dedicada à psicologia do Cinema, com um capítulo dedicado à profundidade e ao movimento. Começa por analisar o achatamento das imagens no ecrã em comparação com a plasticidade dos objectos reais, referindo que a profundidade resulta da combinação de dois pontos de vista diferentes. No entanto, Münsterberg alega que a profundidade no Cinema não se perde, o espectador continua consciente da profundidade, apesar de não a encarar como a profundidade real, uma vez que os dois olhos recebem impressões idênticas a partir da tela. Ainda assim, o autor menospreza o problema da profundidade face ao problema do movimento, que considera ser uma característica central do Cinema que o psicólogo deve conseguir clarificar. Neste sentido, após referir várias experiências e investigações relativas à percepção do movimento, chega à conclusão que a experiência do movimento parte da mente do espectador e não da rápida sucessão de imagens fixas que a visão recebe do exterior. Assim sendo, conclui que, tanto para a impressão de profundidade como para a impressão do movimento, é a mente do espectador que é determinante ao trabalhar no que recebe do exterior.

Passa-se depois para um capítulo dedicado à atenção, uma função interna que Münsterberg considera ser a mais fundamental das várias que irá abordar ao longo do seu livro. Justifica a sua alegação dizendo que é a partir da atenção que tudo se regula na actividade mental do espectador, ou seja, que quando o espectador dá atenção a um objecto, a uma pessoa ou a uma situação em particular, tudo o resto se desvanece e desaparece no campo da sua desatenção. Continua o seu raciocínio distinguindo dois tipos de atenção: (1) a atenção voluntária, que resulta da existência de ideias pré-concebidas aquando da percepção de algo, direccionando a atenção para o que se espera e ignorando tudo o resto; e (2) a atenção involuntária, na qual a atenção é direccionada a partir do que percebemos. Esta distinção serve para estipular que apenas a atenção

involuntária é indicada para um espectador que queira cumprir a sua tarefa e colocar-se em sintonia com o que observa.

Münsterberg refere várias maneiras de direccionar a atenção involuntária do espectador tanto no teatro como no Cinema. Para o teatro existe o recurso à palavra. Perante um actor que fala, o conteúdo da sua fala ou os seus movimentos servem para direccionar a atenção involuntária. Já no Cinema não existe, (não existia em 1916), a palavra falada, pelo que os movimentos dos actores assumem uma maior relevância, assim como a expressão do rosto e das mãos. Para além disso, o Cinema ainda possuía outros recursos como a possibilidade de movimentar objectos inanimados de formas que o teatro não conseguia, poder utilizar paisagens naturais, usar a composição da imagem, a iluminação, etc. Concluindo, Münsterberg defende que o Cinema está em vantagem quando comparado com o teatro pois, para além de poder usar os recursos que o teatro já lhe tinha ensinado, ainda possui novos recursos que só o Cinema pode utilizar.

Chega-se então a um ponto determinante do sentido que a tese de Münsterberg irá tomar a partir de agora, a comparação entre as funções mentais do espectador e alguns recursos especificamente cinematográficos. Relativamente ao acto da atenção, faz um paralelismo com o "*close-up*", que entende ser uma manifestação exterior de um processo mental, ou seja, que os actos mentais internos encontraram uma forma de se exprimirem exteriormente, modelando o próprio ambiente. O objecto, pessoa ou situação em particular que capta a atenção do espectador assume, desta forma, o tamanho total do ecrã e faz desaparecer tudo o resto que faz parte do campo da desatenção do espectador. Para Münsterberg, esta é uma correspondência directa entre o que se passa em termos mentais e o que se passa no ecrã, ou seja, entre um processo mental e um processo cinematográfico, e irá ser uma analogia recorrente ao longo do seu livro.

Chegamos, desta forma, ao capítulo dedicado à memória e à imaginação. Münsterberg menciona que o espectador não se limita a receber passivamente as imagens e os sons quando está a ver um filme. Para além disso a sua mente está em constante funcionamento, a memória e a imaginação são apenas dois

exemplos desse funcionamento. Em termos de compreensão da narrativa e de atribuição de sentido e de significado ao desenrolar dos acontecimentos, a memória, segundo Münsterberg, é um processo mental imprescindível. Em relação à memória, encontra o seu correspondente fílmico no "*cut-back*", ou "*flashback*", que defende ser a materialização da função mental da memória.

Para a função mental da imaginação atribui-lhe a correspondência com o "*flash-forward*", relacionando por um lado a memória com o passado e, em termos cinematográficos, com o "*flashback*"; e, por outro lado, a imaginação é relacionada com o futuro e com a criação de expectativas e fantasias, e daí, com o "*flash-forward*" em termos fílmicos. Segue, portanto, a mesma linha de raciocínio, que encontra correspondências entre actos mentais e recursos cinematográficos. Menciona ainda a analogia entre a montagem paralela e o funcionamento da mente, que se dá simultaneamente a vários níveis, e também a relação entre o "*cut-off*" e a sugestão.

A sugestão, de acordo com Münsterberg, é um processo mental que é controlado pela associação livre de ideias, assim como as lembranças e as fantasias, e reconhece que os espectadores se encontram muito sugestionáveis quando se encontram a visualizar filmes. No entanto ressalva que, enquanto a sugestão é imposta, as lembranças e as fantasias não o são, são apenas um ponto de partida ao nível subjectivo do espectador.

O sexto capítulo deste livro é dedicado às emoções. Para Münsterberg, o retratar das emoções deve ser o principal objectivo do Cinema e, continuando com a comparação entre as possibilidades do Teatro e do Cinema, tenta definir os meios disponíveis para se tentar atingir esse objectivo, colocando constantemente o Cinema como sendo detentor de um maior leque de possibilidades, como seria de esperar. Os personagens são definidos como sujeitos de experiências emocionais, ainda mais no Cinema do que no Teatro, e aponta para as expressões físicas, principalmente para a utilização das mãos, da expressividade do rosto e dos gestos, como recursos que se podem, e devem, interligar de forma a transmitir as emoções desejadas.

Mais uma vez relembramos que o livro foi escrito na época do Cinema Mudo e a voz não podia, obviamente, ser considerada como um recurso. Aliás, Münsterberg circunscreve ao carácter pictórico das imagens, ou seja, à vertente visual do Cinema, a característica especificamente cinematográfica a ser desenvolvida e rejeita o recurso à cor, à voz, à sonoplastia e à sincronização entre a imagem e o som, deixando apenas algum espaço de manobra para a presença da Música, uma vez que a entende como uma forma de reforçar o ambiente emocional das imagens em movimento e, portanto, tolerável e aceitável.

Parece-nos claro que esta posição seja demasiado intransigente, tendo em conta a evolução do Cinema até aos dias que correm, no entanto, uma vez que Münsterberg utilizava a comparação entre o Cinema e o Teatro para defender o reconhecimento do Cinema enquanto arte independente e, ao mesmo tempo, para condenar a perspectiva generalizada da época de que o Cinema era apenas um mero substituto do Teatro, é coerente que assuma uma defesa acérrima das características do Cinema que mais se distinguem do Teatro para que os seus argumentos tenham conteúdo. Se fosse a favor da presença da cor, do som síncrono, do ritmo normal da acção (25 quadros por segundo e não 16), estaria a contradizer-se na medida em que estaria a defender que o Cinema devia caminhar em direcção a uma imitação do Teatro.

Münsterberg defende que o Cinema é uma arte independente, com as suas próprias características e completa em si mesma e, para isso, procura provar que o Cinema não se trata da simples reprodução mecânica da realidade, ou da sua mera imitação. Para além disso, também tenta estabelecer as formas como o Cinema altera e dá novos sentidos e significados aos materiais com os quais trabalha.

Para além da expressão dos rostos, das mãos e dos gestos, Münsterberg também aponta a vantagem que o Cinema possui em relação ao Teatro, ao poder escolher os actores com a estrutura física e com os rostos adequados ao papel e às emoções que pretendem transmitir, assim como a possibilidade de gravar várias vezes o mesmo gesto ou expressão até que seja satisfatória, algo que no Teatro deve ser conseguido à primeira tentativa. Todos estes recursos dizem

respeito à expressão de emoções por parte dos actores, mas as possibilidades do Cinema em exprimir emoções não se cingem aos personagens.

Para além dos actores, o guionista, o cenógrafo e o realizador também possuem vários recursos para a expressão de emoções através das imagens em movimento. Por um lado, Münsterberg defende que o guionista deve estar muito bem familiarizado com o universo fílmico, de modo a ajustar o seu modo de escrita ao meio para o qual escreve, uma vez que escrever para Cinema é diferente de escrever Literatura ou de escrever para Teatro.

Em termos de cenografia, Münsterberg argumenta que todo o ambiente das cenas dos filmes deve ser ajustado ao tom emocional das obras, de forma a criar uma harmonia entre as várias propriedades visuais que são características do Cinema. As linhas, as formas, os movimentos, as luzes, as sombras e a composição da imagem são apenas algumas das muitas possibilidades que o Cinema pode explorar para transmitir emoções em termos visuais.

Mais adiante, Münsterberg faz a distinção entre dois tipos de emoção, a emoção que o espectador reflecte a partir das emoções que recebe dos personagens e com as quais se identifica e, por outro lado, a emoção que é independente das emoções expressas pelos actores. Neste sentido, o espectador pode ter emoções até completamente opostas às que se pretendem transmitir.

De seguida continua o seu raciocínio e faz a distinção entre o lado formal e o lado material das imagens em movimento, dizendo que a criação cinematográfica se concentrou quase exclusivamente nos conteúdos que escolhe apresentar e que menosprezou as inúmeras possibilidades de expressão de sentimentos e emoções ao nível formal, como por exemplo recorrendo ao nível de nitidez das imagens, a efeitos de oscilação ou de trepidação da câmara, etc. A exploração do lado formal, de acordo com Münsterberg, poderá vir a contribuir muito para se vir a alcançar cada vez melhor o objectivo principal do Cinema, a expressão de emoções.

Chegámos assim ao final da primeira parte do livro, que diz respeito à vertente psicológica do Cinema. Estudámos a profundidade e o movimento

aparente das imagens em movimento, explorámos os actos mentais da atenção, da imaginação e, finalmente, vimos as formas que o Cinema possui para exprimir emoções. Encontrámos uma linha de raciocínio comum entre vários capítulos, que consiste na relação análoga entre o Cinema e a mente humana. Esta relação foi apenas resumida e exposta, a sua análise e crítica será realizada no final deste capítulo dedicado a Münsterberg, quando abordaremos as principais objecções de Carroll a estas analogias. Estas objecções e considerações também serão, por sua vez, analisadas e criticadas de modo a chegarmos a algumas conclusões relativamente à pertinência e validade, tanto das analogias entre o Cinema e a mente humana, como das objecções que Carroll lhes fez.

Porém, antes de chegarmos à parte final deste capítulo, resta ainda expor e resumir as principais ideias de Münsterberg relativamente à segunda parte do seu livro, em que nos apresenta a sua teoria da arte de modo a justificar a sua posição em relação ao Cinema como arte independente. Sem perdermos o rumo geral desta dissertação, convém lembrar que estamos a apresentar o que pensamos ser a primeira abordagem cognitivista ao Cinema, na medida em que se baseia na perspectiva do espectador em relação ao Cinema, em termos perceptivos e cognitivos. Para além disso, o relativo desconhecimento geral acerca desta obra, o seu carácter precoce e premonitório em termos de teorização cinematográfica e a sua profundidade e coerência de argumentação justificam a necessidade da existência deste capítulo, assim como da tradução integral do livro "*Photoplay - A Psychological Study*", que se encontra anexado a esta dissertação.

Münsterberg começa a segunda parte do seu livro definindo um terceiro grupo de emoções, para além das emoções que reflectimos dos personagens e das emoções que lhes são independentes. Este terceiro grupo de emoções será relativo ao prazer e ao desprazer estético que o espectador obtém a partir do que recebe do ecrã. Segundo Münsterberg, para se abordar este grupo específico de emoções é necessário referir o processo estético e, para isso, compara o Cinema e o Teatro de modo a tentar discernir qual é a finalidade da arte.

Esta comparação em termos estéticos é realizada de um modo peculiar e engenhoso, que revela a capacidade argumentativa de Münsterberg. Começa por comparar o Cinema do ponto de vista dos seus oponentes, da perspectiva de que o Teatro é esteticamente mais rico e que até a simples comparação parece insultuosa e de "mau gosto". Apresenta vários argumentos neste sentido, como a ausência da cor, a ausência do som e da palavra falada, a irrealidade do decorrer do tempo, a falta de profundidade e a falta de naturalidade do movimento, entre outros aspectos distintivos entre as duas actividades.

Uma vez exposta a suposta inferioridade do Cinema em termos estéticos e o estabelecimento da sua suposta função como uma simples imitação do Teatro, refere que apenas se pode justificar e tolerar a sua existência devido à facilidade de multiplicação dos filmes e do acesso fácil e económico que o Cinema faculta às pessoas que não têm posses para assistirem ao Teatro "real". De seguida, Münsterberg desconstrói todo o raciocínio que o levou a estas conclusões e alega que esta linha de pensamento se assenta em fundamentos errados no que diz respeito à finalidade da arte.

Segundo Münsterberg, os valores estéticos de cada arte são independentes e incomparáveis entre si, e o Cinema não é nem deverá ser uma imitação do Teatro nem vice-versa. Continua com a afirmação de que a finalidade da arte não é a de imitar a realidade e recorre a exemplos de várias artes, como a Pintura e a Escultura, nos quais demonstra que não consta da sua natureza artística a imitação da realidade, até pelo contrário, quanto mais afastada uma obra se encontra da realidade, mais artística poderá vir a ser considerada. Para além disso, conclui que não se tem sequer o direito de fazer a selecção de materiais belos em detrimento dos feios ao elaborar uma obra de arte.

Münsterberg sugere que pensemos no trabalho científico de um investigador para entendermos melhor a forma como o artista molda o mundo. Enquanto que o investigador trabalha o seu objecto de estudo no sentido de descobrir as suas relações com o mundo em geral, o artista trabalha no sentido inverso, cortando todas as relações e conexões que o objecto que trabalha possui

com o mundo em geral, até que a sua obra se encontre em perfeito isolamento e esteja completa em si mesma.

No entanto, Münsterberg não defende que um processo seja mais valioso que o outro, afirma que são processos complementares e que ambos possuem a mesma importância relativa. No que concerne a obra de arte no seu isolamento, defende que o seu objectivo é ser uma fonte de prazer inesgotável, que satisfaça todos os desejos que possa suscitar, que esteja em harmonia total consigo própria e que exista também uma relação harmoniosa entre cada uma das suas partes constituintes. Para que isso aconteça, o artista não deverá sentir a necessidade de querer alterar o que seja e, para além disso, a obra deve estar completamente afastada da esfera dos interesses práticos.

No oitavo capítulo, Münsterberg propõe estudar os métodos utilizados pelas várias artes em busca do seu objectivo comum. Começa por estabelecer que uma obra de arte deve despertar interesses e, ao mesmo tempo, fornecer o que é necessário para que esses interesses sejam satisfeitos. Para que isso seja possível, deve-se eliminar o que é indiferente e seleccionar as características mais importantes, de modo a que exista uma maior separação entre a obra e a realidade. Münsterberg prossegue o seu raciocínio alegando que cada arte tem as suas próprias formas de moldar o mundo e conclui que o Cinema, apesar de estar relacionado com a Pintura ao nível pictórico, com o Teatro ao nível narrativo e com a Música ao nível de se sobrepor às regras do mundo externo e de revelar as emoções que a mente humana possui internamente, que, ainda assim, o Cinema é uma arte de um tipo particular que deve ser perspectivada segundo as suas próprias características e que as suas regras estéticas devem ser delineadas também de forma independente.

Chegamos, desta forma, ao nono capítulo, que se cinge aos recursos do Cinema e que se propõe como o início da junção dos vários pontos que têm vindo a ser abordados até então. Münsterberg considera que o Cinema consegue ajustar os acontecimentos objectivos às formas subjectivas, ou seja, que os

processos mentais encontraram uma forma de se materializar e objectivar através do meio cinematográfico. Para isso, conseguiram extrapolar as formas do mundo externo, isto é, o tempo, o espaço e a causalidade.

Münsterberg defende que o Cinema superou a forma externa do espaço, na medida em que os actores, para além de não estarem presentes na tela em termos materiais, a sua reprodução mostra-os de uma forma plana. De seguida afirma que o Cinema também superou a forma externa do tempo, uma vez que existe a liberdade de saltar entre o momento presente, o passado e o futuro. Conclui que o Cinema também triunfa sobre a causalidade no sentido em que as cenas podem ser interrompidas por acontecimentos independentes e que não estão relacionados com o anterior, e que as próprias passagens entre os planos que se sucedem contrastam nitidamente com a noção de causalidade.

Adiante, Münsterberg faz notar que, apesar do Cinema ter conseguido superar as formas externas do mundo físico, isso não significa que seja imune a certas regras, entre as quais o requisito da unidade em termos estéticos. A unidade no Cinema abarca todos os seus componentes, começando pela acção. Ou seja, segundo Münsterberg, é um requisito estético do Cinema que todas as suas partes constituintes estejam em harmonia e que criem uma acção unificada. Tanto o enredo, como os cenários, como os personagens, como a iluminação, e aí por diante, devem convergir e criar uma obra coesa e unificada. Münsterberg refere ainda que esta unidade requer o isolamento da obra na sua própria dimensão, e que não deve ser infectada pela esfera de interesses práticos como a propaganda, a divulgação de novas modas ou a publicidade.

Uma vez expostos os recursos do Cinema, chegamos ao décimo capítulo, que é dedicado aos requisitos do Cinema. Münsterberg defende a importância fundamental da criatividade do artista e destaca que um elemento característico da criação cinematográfica é o facto de envolver duas personalidades criativas, o realizador e o guionista. Aponta para a grande responsabilidade destas personalidades, que devem estar conscientes da especificidade do Cinema, e que deverão criar de uma forma adequada ao meio, respeitando a sua particularidade

e devendo deter um conhecimento profundo dos recursos que esta nova arte possui.

Para Münsterberg, a criação cinematográfica deve partir do princípio que o Cinema não é uma mera imitação do Teatro nem a simples reprodução mecânica da realidade. A sua escrita deve ser fundamentada nas suas características especiais enquanto uma arte completa em si mesma, independente da Literatura e do Teatro, e o material que os artistas devem trabalhar é a vida em si. Todo o tipo de temas são válidos para serem trabalhados pelo Cinema, assim como também existem inúmeras formas de tratar esses temas. Existe um mundo tão ilimitado quanto se consiga imaginar, à disposição da criação cinematográfica.

Chegámos à última parte deste livro, que se relaciona com o que Münsterberg considera ser a função do Cinema. Reconhece novamente a grande capacidade de influência que as imagens em movimento exercem sobre o espectador e atribui a razão do sucesso do Cinema a vários factores: o baixo preço dos ingressos, a novidade técnica, a beleza dos cenários e a possibilidade de conhecer novos ambientes e culturas, entre vários outros factores. Porém, a satisfação que os espectadores retiram a partir do visionamento de filmes deverá ser, no final de contas, o factor mais decisivo para tal sucesso.

Münsterberg adverte para os perigos que o grande poder de influência do Cinema pode acarretar, referindo principalmente a susceptibilidade dos mais jovens aos filmes com valores morais baixos, apesar de se afirmar contra a censura e a favor da liberdade de expressão. Não obstante, menospreza os potenciais perigos e concentra a sua atenção nos potenciais benefícios que o Cinema pode fornecer à sociedade em termos instrutivos, seja a nível cultural, social, moral ou estético.

Münsterberg é bastante crítico em relação ao conteúdo intelectual da maior parte dos filmes da sua época e revela alguma preocupação em relação à constante exposição de cenas violentas e de cariz moralmente rejeitável, na medida em que se poderão tornar triviais e potenciar a sua proliferação na sociedade. No entanto, não defende que esse tipo de situações não deva ser exposto, o seu objectivo é transmitir a ideia de que o filme, no seu conjunto,

deverá assumir um carácter positivo e construtivo, sem ter de se tornar num sermão enfadonho para que esse objectivo seja atingido.

Apesar de tudo, a principal função do Cinema, segundo Münsterberg, é a cultivação estética do povo. Considera que a sociedade em geral não possui os conhecimentos suficientes para desfrutar realmente das obras de arte e que o Cinema, face à sua capacidade de influência e facilidade de acesso por um maior número de pessoas do que em qualquer outra arte, pode e deve promover a formação do gosto estético da sociedade.

Chegámos, finalmente, ao final desta exposição sintetizada das principais ideias do livro "The Photoplay: A Psychological Study", de Hugo Münsterberg. Por diversas vezes poderão ter surgido objecções por parte dos leitores deste trabalho, relativamente ao conteúdo que era exposto. Mesmo tendo em conta certas considerações, como o facto de se tratar de um texto com 95 anos de idade e deste se referir à era do Cinema Mudo, estas considerações poderão não ter sido suficientes para justificar certos pontos de vista defendidos pelo autor do texto.

Por esta razão passaremos agora à análise e crítica de algumas dessas ideias, seguindo as objecções levantadas por Noël Carroll às analogias entre o Cinema e a mente. Como referimos anteriormente, também essas objecções serão analisadas e criticadas de forma a tentarmos atingir algumas conclusões relativamente à validade e pertinência, em termos lógicos, do que foi exposto neste capítulo dedicado a Hugo Münsterberg.

## **II.2. Considerações sobre as propostas de Münsterberg**

Noël Carroll começa o seu artigo assumindo uma posição crítica relativamente a duas tendências da teorização cinematográfica: assemelhar o Cinema às noções de realidade e de realismo; e à analogia entre processos mentais e processos cinematográficos. Para Carroll, nenhuma das duas tendências são perspectivas adequadas para o estudo do Cinema, mas não

devem ser ignoradas devido ao facto de estarem tão presentes, até hoje em dia, na criação da teoria cinematográfica. O seu objectivo com este artigo - "*Film/Mind analogies - The case of Hugo Münsterberg*" - consiste em considerar criticamente a teoria de Münsterberg e examinar as suas premissas, uma vez que é uma teoria exemplar da tendência existente, recorrente ao nível teórico, de comparar o Cinema à mente humana.

Carroll explica que se interessou pelo texto de Münsterberg pelo seu valor histórico, pela clareza com que expõe a problemática ao nível estético do Cinema Mudo, pelo facto da relação análoga entre o Cinema e a mente humana persistir, mesmo em debates contemporâneos, e pela forma sustentada com que Münsterberg defende o Cinema enquanto uma nova forma de arte.

No que diz respeito à posição crítica assumida por Carroll relativamente às duas tendências de teorização indicadas em cima, gostaríamos de sugerir uma consideração que consideramos pertinente. Quando alguém se propõe teorizar acerca de um determinado fenómeno, recorre naturalmente à sua bagagem intelectual e à sua formação, assim como também sofre influências da cultura, sociedade e momento histórico em que se encontra inserido. Para além disso, a sua sensibilidade e predisposição natural para se interessar por determinadas áreas e temas também devem desempenhar um papel importante neste processo de teorização.

O que queremos dar a entender com isto é que Münsterberg, assim como Carroll e, claro está, eu próprio, recorreremos às ferramentas que fomos obtendo ao longo da vida para criarmos teorias, e existe um intercâmbio entre o fenómeno estudado e o sujeito que o estuda que determina, até certo ponto, a teoria que é construída. Pensamos que este intercâmbio processa-se tanto a um nível consciente como a um nível inconsciente e que a influência tanto é directa em certos aspectos como indirecta noutros. Por exemplo, no caso de Münsterberg existe a aplicação da sua área de formação, a Psicologia, ao objecto estudado, o Cinema; No caso de Carroll existe a aplicação da sua área de formação, a Filosofia, às considerações de Münsterberg, como veremos mais à frente em relação às questões estéticas.

Por outras palavras, a teorização é influenciada pelo contexto profissional, pessoal, social e histórico do teórico de uma forma directa e indirecta, consciente e inconscientemente. Assim sendo, a validade e pertinência de uma teoria deverão ser enquadradas com a consciência da natureza falível e relativa que qualquer processo de teorização possui.

Sendo que a teorização é influenciada subjectivamente, o paradigma científico que regula e conduz a objectivação das características de um determinado fenómeno estudado também é, ele próprio, determinado de acordo com o contexto em que se insere, no qual é aceite como um paradigma válido e, portanto, aplicado. Isto significa que existirá um pano de fundo relativo que é transversal a toda a teorização e, daí, qualquer defesa de uma perspectiva que seja demasiado contundente estará numa situação mais propícia para cair em erro, uma vez que não admite a sua própria falibilidade.

Podemos pegar nesta linha de raciocínio e transpô-la para os argumentos apresentados em defesa do Cognitivism no Cinema, por Bordwell e Carroll. Neste sentido, o Cognitivism admite a sua própria falibilidade e parte do princípio que uma teoria cinematográfica é mais eficaz e produtiva se for circunscrita a determinados limites orientadores, neste caso os processos perceptivos e cognitivos dos espectadores na sua relação com os filmes. Para além disto, ao assumir-se como uma postura teórica perante problemas específicos que não possui a pretensão de explicar tudo o que existe em relação ao fenómeno do Cinema, abre um vasto campo de possibilidades de investigação e poupa-se a várias dificuldades e objecções que uma pretensa "Grande Teoria" é obrigada a enfrentar.

Este raciocínio foi conduzido com a intenção de deixar clara a nossa posição relativamente à teorização em geral, e à teoria do Cinema em particular. Não podemos estar totalmente de acordo com nenhuma teoria que seja demasiado contundente ou pretensiosa nos seus objectivos, devido à relatividade contextual que acompanha o próprio processo de teorização. Por outro lado, isto não significa que não estejamos de acordo com determinados pontos de vista, nem que todas as teorias são inválidas por serem influenciadas pelos contextos

em que se inserem, assim como pela formação, e restantes contextos, dos seus autores.

Retomando o artigo em questão, parece-nos correcto quando Carroll refere que a revisão de recursos cinematográficos por parte de Münsterberg, como o "*close-up*", a edição paralela, os "*flashbacks*" e os "*flashforwards*" demonstravam que o cineasta, para além de transformar o que registava, o fazia de uma forma que era característica do meio cinematográfico. Portanto, conseguia provar não só que o Cinema era mais do que uma imitação servil do Teatro, como também conseguia fazer mais do que apenas reproduzir mecanicamente a realidade.

Também estamos de acordo com Carroll quando este menciona a presença de três pontos principais no programa do livro: (1) a demonstração de que o Cinema, apesar da sua natureza fotográfica, podia alterar e reconstituir, de uma forma original, o que registava; (2) que as formas a que recorria para fazer essa transformação eram distintas das utilizadas pelo Teatro; e (3), que as formas com que transformava o mundo estavam enquadradas com os objectivos gerais da arte.

A primeira chamada de atenção que Carroll faz em relação às alegações de Münsterberg está relacionada com a diferença de abordagem que o psicólogo faz, por um lado, à profundidade e ao movimento, e por outro lado, à análise do "*close-up*". Carroll faz notar que, enquanto para a profundidade e o movimento, Münsterberg alega que é o espectador que adiciona algo às percepções visuais, já para o "*close-up*" alega que a selecção é feita a partir do filme e não pelo espectador.

Esta objecção também nos parece pertinente pois existe, de facto, uma diferença considerável na forma como Münsterberg aborda o movimento e a profundidade aparente, e a influência que o espectador tem nesses aspectos, e na forma como o acto mental da atenção é processado. O "*close-up*" não é fruto da escolha do espectador, o decorrer dos acontecimentos no ecrã pode sugerir ou apontar para um elemento do plano que chame mais a atenção e que seja o mais provável de ser alvo de um "*close-up*", no entanto, como Carroll referiu, a selecção é realizada pelo filme e não pelo espectador. Para além disso, a seguinte citação

também nos parece pertinente e adequada enquanto análise dos actos mentais do espectador propostos por Münsterberg:

"Claro está, estas comparações com os actos mentais do espectador de teatro não caracterizam completamente as funções dos dispositivos cinematográficos em questão porque no filme podemos ter "*flashbacks*" para cenas que a audiência nunca viu, "*close-ups*" de detalhes que não foram vistos até então, e "*flashforwards*" para acontecimentos que não se poderiam imaginar. Portanto, não devemos encarar estes dispositivos como substitutos de actos mentais que o público teria feito caso a acção se desenvolvesse teatralmente. Em vez disso, parece que devem ser encarados como operações de uma mente exteriorizada na qual algo é participado, algo é lembrado e algo é imaginado" (Carroll, 1996: 296).

Carroll também esclarece que o intuito de Münsterberg ao relacionar estes processos mentais com processos fílmicos fazia parte de um objectivo superior, que consistia em afirmar o Cinema como uma forma de arte. O material fílmico tinha a capacidade de imitar a mente humana através da forma como transformava o que era registado mas, ainda assim, Carroll indica, e bem, que faltava entrar na discussão estética para que se entendesse como é que essa transformação podia ser vista como uma transformação artística e, para isso, Münsterberg teria de descrever a sua teoria de arte.

Mais adiante, Carroll delinea algumas das influências filosóficas que Münsterberg sofreu devido à sua herança alemã: "deve-se muito, tanto à estética racionalista como à idealista, apesar de, na sua entrega, estas recebam uma flexão psicológica e não metafísica" (Carroll, 1996: 297). Carroll aponta a distinção proposta por Münsterberg entre o trabalho do académico e o do artista, isto é, por um lado a busca de relações entre objectos particulares e o mundo em geral, e por outro lado o isolamento e corte de todas as relações do objecto com o mundo em geral, como sendo o resultado da influência exercida pela estética racionalista.

"As origens desta perspectiva estão profundamente enraizadas na estética racionalista. Talvez tenha sido introduzida, pela primeira vez, por Baumgarten, que aconselha a que as representações sejam de características, se bem que tocadas pela perfeição, como um meio para chegar a acordo com a noção de Leibniz e de Wolf de que os objectos do conhecimento sensível são claros mas indistintos.

A noção de que a obra de arte parta de características também é, pelo menos, sugerida pela perspectiva de Kant de que o que faz nascer a percepção estética de beleza não pode ser conceptualizada. Apesar do

conceito do desinteresse não ser tão explícito em Münsterberg, existe claramente este compromisso Kantiano" (Carroll, 1996:197).

Perante a invocação do isolamento por parte de Münsterberg, Carroll considera que esta perspectiva tem as suas raízes na estética idealista proposta por Schopenhauer, que defende que o prazer estético, advém da libertação do conhecimento do seu serviço à vontade. Carroll também refere que Münsterberg não defende, ao contrário de Schopenhauer, que o isolamento das formas externas do espaço, tempo e causalidade estejam relacionadas com a revelação da Ideia Platónica. Para Münsterberg, o que resulta desse isolamento é uma sensação de prazer e conforto face ao contacto com a(s) característica(s) do objecto que se encontra separado da sua relação com o mundo.

Mais à frente esclarece também de que forma estas considerações filosóficas sobre a estética estão relacionadas com o Cinema, segundo a perspectiva de Münsterberg. Para Carroll, as analogias entre os processos mentais e os processos fílmicos entram em linha com a teoria do Cinema de Münsterberg quando este, ao referir a Música, refere a capacidade que a arte possui em exteriorizar os padrões de funcionamento interno da mente e de superar o mundo externo e as suas formas físicas. Para Münsterberg, esta exteriorização por parte do Cinema será uma reconstituição do que é registado a partir do mundo externo, à semelhança do que acontece mentalmente, e não uma simples cópia.

Carroll chega, então, a um ponto do seu texto em que faz um esboço da estrutura lógica da teoria de Münsterberg, que nos parece clarificadora e relevante. Começa por afirmar que esta estrutura lógica é bastante instrutiva, na medida em que serve de modelo para várias abordagens teóricas que foram sendo realizadas ao longo da história da teoria do Cinema, por diversos autores. Neste aspecto estamos de acordo com a posição de Carroll, Münsterberg não só era um visionário em relação ao futuro do Cinema, como também possuía uma grande capacidade de argumentação e de estruturação do seu raciocínio.

Carroll defende que, a um nível geral, Münsterberg começa por definir uma função para o Cinema que consiste basicamente na produção de arte. Para que esta função seja alcançada, torna-se necessária a especificação do que é a arte e, para Münsterberg, Carroll defende que o que mais sobressai é a superação das formas físicas do espaço, tempo e causalidade. A partir desta determinação do que é a arte, estamos capazes de discernir quais os recursos que o Cinema possui para atingir o seu objectivo ou função. Esses recursos são, resumidamente, as capacidades que o Cinema possui de objectivar, materializar ou exteriorizar os processos da mente, entendidos como processos que superam as formas físicas do mundo. Concluindo este esboço, Carroll afirma que estas capacidades que o Cinema possui servem para enquadrar a análise dos processos fílmicos de articulação que são especificamente cinematográficos, ou seja, o "*close-up*", a edição paralela, os "*flashbacks*", os "*flashforwards*" e os "*cut-offs*".

Após este esboço perspicaz, Carroll dá o seu parecer:

"Apesar da estrutura lógica da teoria de Münsterberg ser, pelo menos, clara, nem as suas premissas nem os seus pressupostos parecem ser particularmente sólidos e fidedignos. Talvez a premissa que o Cinema pode servir os propósitos da arte seja incontestável. Mas o resto da super-estrutura filosófica é duvidosa" (Carroll, 1996: 299).

A justificação que apresenta para este ponto de vista consiste no facto de que a teoria de Münsterberg está sujeita a todos os tipos de contra-argumentações associadas a definições estéticas da arte. Se, por um lado, existe a problemática filosófica relativa à noção de desinteresse estético, por outro lado existe ainda uma maior pressão sobre a noção de isolamento derivada da teoria radical de Schopenhauer.

Carroll propõe ainda que, caso Münsterberg tivesse dado uma flexão hermenêutica à noção de isolamento e contemplasse a noção de interpretação, talvez haveria uma maneira de pensar a arte nesses termos. Refere também que existe uma descontinuidade entre o mundo de uma ficção e as formas de espaço, de tempo e de causalidade, e que estas formas poderão possuir vários níveis de relevância, dado a multiplicidade de fenómenos existentes no mundo em que vivemos.

Para além destas considerações, Carroll dá a mão à palmatória no que diz respeito à posição de Münsterberg em relação ao enredo. Concorde que o enredo é uma característica que atribui unidade aos filmes mas aponta prontamente, e a nosso ver fá-lo de um modo perspicaz, que o enredo não supera as formas do espaço, tempo e causalidade, muito pelo contrário, pressupõe-nas. A evolução das personagens ao longo da história, por exemplo, estão directamente relacionadas com a causalidade. O próprio conceito de evolução e de história está ligada à noção de tempo e, por outro lado, as personagens, para que existam, precisam de ocupar um determinado espaço, mesmo que se tratem de noções de espaços, tempos e causalidades fílmicas, não deixam de estar presentes e de serem necessárias para que um enredo possa existir.

Mas Carroll não fica por aqui nas suas objecções à perspectiva de Münsterberg relativamente à superação das formas do mundo físico. Argumenta ainda que os processos mentais estão intimamente ligados a elas no sentido em que são o que possibilita a existência da actividade prática e, portanto, não poderão estar libertos dessas formas. Para além disso, acha contraditório que o Cinema, se imita os processos mentais e estes estão ligados ao tempo, espaço e causalidade, possa ser entendido como algo que nos liberta dessas formas.

Nota-se aqui que Carroll recorre à sua formação em Filosofia para contrargumentar a perspectiva de Münsterberg, revelando estar num âmbito de debate que lhe é familiar e que, por vezes, talvez o conduza a alguns excessos desnecessários no que diz respeito à forma como expõe as suas ideias e transmite as suas posições. Não obstante, esta discussão de ideias é saudável para a teorização cinematográfica na medida em que promove uma maior compreensão do assunto debatido.

Adiante, Carroll continua com o seu processo desconstrutivo das ideias de Münsterberg, apontando as suas armas argumentativas para a comparação que é feita entre o Cinema e o Teatro. De uma forma bastante simples, coloca a seguinte questão: - Se o Cinema é arte na medida em que supera o espaço, o tempo e a causalidade, de que modo é que o Teatro supera essas formas físicas para que possa continuar a ser considerado como uma forma de arte? Conclui o

seu raciocínio dizendo que esta questão pode ser colocada pois Münsterberg errou ao misturar duas questões teóricas distintas, por um lado a questão do Cinema ser apenas a reprodução mecânica da realidade e, por outro lado, a questão do Cinema ser apenas a reprodução servil do Teatro.

Neste ponto sentimo-nos inclinados a discordar da objecção levantada por Noël Carroll. Parece-nos que Münsterberg não pretendia afirmar que uma forma de arte só se reconhece como tal na medida em que supera as formas externas do mundo físico. Essa superação foi aplicada ao Cinema devido à analogia criada entre os processos fílmicos e os processos mentais. Münsterberg defende que cada arte deve estar separada, cada qual com os seus próprios recursos e características e que, apesar de comparar o Cinema e o Teatro em termos estéticos para encontrar as características especificamente cinematográficas, defende que cada arte é distinta e completa em si mesma. Isto significa que, assim como o Cinema não devia ser perspectivado em comparação com o Teatro, também o Teatro não deveria ser entendido em comparação com o Cinema. Ou seja, assim como Münsterberg criticava a comparação do Cinema ao Teatro por parte dos seus contemporâneos, nós criticamos a comparação do Teatro ao cinema proposta na questão levantada por Noël Carroll.

Passando do ataque às premissas estéticas de Münsterberg, Carroll prossegue para as objecções às analogias entre processos mentais e processos fílmicos. Começa por questionar em que sentido é que as analogias entre os processos são entendidas, referindo Mark Wicclair, que entende o sentido fenomenológico como sendo o mais relevante. Neste sentido, as analogias de Münsterberg não estariam correctas pois os processos fílmicos não coincidem em termos fenomenológicos com os processos psíquicos correspondentes. Um "*close-up*" envolve a aproximação a um objecto e uma mudança de escala, ao passo que a atenção não se processa dessa forma. Um "*flashback*" também não é semelhante à memória pois, em termos mentais, quando nos lembramos de algo ficamos a ver a imagem do que está à nossa frente e, ao mesmo tempo, vemos a imagem mental do objecto de que nos lembramos. Carroll chega mesmo a propor a utilização de uma máscara translúcida para copiar melhor o acto da atenção e a

sobreposição de imagens para assemelhar os "*flashbacks*" à memória, mas fá-lo com reservas.

As suas reservas estão relacionadas com o facto de que o texto de Münsterberg é, a seu ver, ambíguo na forma em que entende as analogias propostas e que, apesar das analogias não serem válidas se forem compreendidas em termos fenomenológicos, poderão ser pertinentes se forem entendidas em termos funcionais. Neste sentido funcional, um "*close-up*" e o acto da atenção podem ser considerados como semelhantes na medida em que realizam a mesma função.

Após estas considerações acerca do sentido em que se devem entender as analogias entre a mente e o Cinema, Carroll chega ao ponto que, a nosso ver, é o mais relevante de todas as suas objecções e que fundamenta a sua posição relativamente às várias abordagens da Teoria do Cinema que se baseiam em analogias entre o Cinema e a mente.

Carroll refere que, para que uma analogia seja esclarecedora, é imprescindível que se saiba mais acerca do fenómeno que se pretende utilizar como exemplo explicativo do que acerca do fenómeno que se pretende explicar. Neste caso, é necessário que se saiba mais acerca dos processos mentais do que acerca dos processos fílmicos, de modo a que os processos mentais sejam elucidativos dos processos fílmicos. Carroll afirma que este não é o caso e que sabemos provavelmente mais acerca dos fenómenos cinematográficos, na medida em que somos nós que os criamos, do que sabemos acerca das ocorrências mentais.

Apona também para uma tendência generalizada que existe entre os teóricos do Cinema, que consiste em complicar demasiado tudo o que se relaciona com o fenómeno cinematográfico, e presumir que o Cinema é mais insondável do que realmente é. Pensamos que este sentido prático e desmistificador do Cinema poderá vir a ser muito proveitoso para a futura teorização cinematográfica. Carroll ressalva que não pretende afirmar que temos a capacidade de entender completamente o que criamos nem que nos é vedado o entendimento acerca do universo físico, o seu objectivo é afirmar a nossa

capacidade de compreender o que criamos, no sentido em que as nossas invenções realizam as tarefas que lhes estipulamos com sucesso.

Conclui o seu artigo com a sugestão de que sejam utilizadas analogias com estruturas lógicas correctas, ou seja, que comparemos o Cinema com algo acerca do qual possuamos um conhecimento mais aprofundado e esclarecedor, como por exemplo a inteligência artificial ou mesmo o Teatro, e que, apesar da teoria de Münsterberg possuir o seu valor relativo e de não dever ser rebaixada, a sua linha de investigação deverá, segundo Carroll, ser abandonada.

Apesar de podermos até sentir uma maior empatia pela forma apaixonada com que Münsterberg aborda o Cinema em particular e a arte em geral, a argumentação de Carroll é bem fundamentada e, no final de contas, parece-nos que Carroll sai deste debate de ideias a ganhar. No entanto, Carroll faz uma exposição muito sucinta das ideias de Münsterberg e não esgota, de forma alguma, as possíveis interpretações do texto de 1916. Por isto incentivamos o leitor a ler o livro que se encontra traduzido e anexado a esta dissertação.

### **III. A ABORDAGEM COGNITIVISTA CONTEMPORÂNEA**

Chegamos finalmente à última parte deste trabalho, que consiste em analisar o alcance da abordagem cognitivista no Cinema. Uma vez que já definimos as principais características do Cognitivismo no Cinema, já explicámos o seu aparecimento na área de Estudos Fílmicos e já fizémos uma exposição e apreciação do que pensamos ser a primeira abordagem cognitivista ao Cinema, chegou agora a altura de expormos e apreciarmos um exemplo de uma investigação de nível médio contemporânea, de forma a conseguirmos ter uma noção da capacidade e alcance desta nova postura de teorização cinematográfica a que chamamos de abordagem cognitivista.

Iremos analisar um artigo de Noël Carroll que adopta uma perspectiva assumidamente cognitivista em relação à forma como os filmes despertam emoções nos espectadores. Veremos a aplicação, em termos práticos, de várias

premissas que caracterizam o Cognitivismo no Cinema e que já foram expostas em termos teóricos no primeiro capítulo deste trabalho.

O artigo que iremos expor e comentar faz parte de uma antologia intitulada "*Passionate Views - Film, Cognition and Emotion*" e foi editada por Carl Platinga e Greg M. Smith. Esta abordagem cognitivista contraria a ideia de que as emoções e a cognição são incompatíveis baseando-se no desenvolvimento recente do conhecimento acerca dos processos cognitivos, que indica que as emoções e as cognições trabalham em conjunto, em estados estruturados. Um dos exemplos que justifica este ponto de partida para uma investigação acerca das emoções é o trabalho desenvolvido pelo neurocirurgião Manuel Damásio.

O método utilizado pelos vários autores deste livro consiste na divisão das emoções nos seus vários componentes e a consequente investigação desses determinados componentes de forma a propor modelos de funcionamento e a determinar os sub-processos envolvidos. Ao especificarem tais modelos e processos, os autores ambicionam fornecer uma compreensão mais aprofundada do processo emocional em que o espectador se encontra aquando da recepção fílmica.

"Uma abordagem cognitivista, ao descrever tanto um sistema global ou um fenómeno específico, nunca se afasta demasiado da atenção específica a sub-processos" (Platinga & Smith, 1999: 3) Para além disso, uma vez que a perspectiva cognitivista é interdisciplinar, existe o recurso a várias áreas do conhecimento e a várias disciplinas que contribuem para as investigações desenvolvidas, sendo que a filosofia cognitiva e a psicologia são as áreas mais influentes nos estudos desenvolvidos nesta antologia.

Relativamente ao carácter estético das obras de arte, a abordagem cognitivista encara as emoções que os filmes de ficção despertam como emoções que têm origem no mesmo tipo de processos que geram emoções no mundo real. Para os cognitivistas as emoções consistem em, pelo menos, mudanças fisiológicas, sentimentos e pensamentos, e defendem que as emoções possuem um objecto particular em relação ao qual o estado emocional se posiciona. Tem existido um crescente interesse filosófico relativamente à origem e à expressão

das emoções, o que resulta das novas formas de pensar sobre as emoções que a abordagem cognitivista tem proposto.

A psicologia, por outro lado, concentra os seus recursos de investigação nos mecanismos que contribuem para a experiência estética, tais como a empatia, o reconhecimento visual, a identificação e as emoções. Como é característico da abordagem cognitivista, as provas empíricas produzidas por uma grande variedade de áreas de estudo, entre as quais se encontra a psicologia, tornam-se relevantes para a abordagem ao Cinema, principalmente quando se parte do pressuposto de que as emoções têm a mesma origem quer ocorram em relação a um mundo ficcional ou a um mundo real. Os psicólogos escolhem um objecto de estudo a partir dos vários fenómenos existentes na emoção e a maior parte da sua investigação é direccionada, principalmente, para a experiência emotiva ou para a expressão das emoções.

Tanto as pesquisas filosóficas como as investigações psicológicas direccionadas para a emoção são pontos de partida para o estudo da emoção na recepção fílmica através da abordagem cognitivista. Platinga e Smith defendem que esta abordagem é mais adequada ao estudo das emoções no Cinema do que a abordagem psicanalítica convencional, que consiste em articular os mecanismos fílmicos com o posicionamento do sujeito e em tentar especificar os mecanismos do desejo. A psicanálise sempre esteve mais direccionada para os instintos do que para o estudo dos diferentes tipos de emoção e, portanto, a filosofia cognitiva e a psicologia fornecerão uma bagagem intelectual mais adequada para o estudo das emoções no Cinema, afirmam Platinga e Smith.

O Cognitívismo no Cinema, como já vimos, debruça-se principalmente sobre a posição que o espectador ocupa, numa perspectiva construtivista da forma como a percepção e a cognição influenciam a recepção fílmica. Entre outras características, é defendida a execução de investigações de nível médio com um carácter fragmentário acerca de tudo o que possa estar relacionado com a actividade espectacular e existe o encorajamento ao debate de ideias de uma forma dialéctica.

É neste enquadramento de teorização que os estudos desta antologia são conduzidos. Poder-se-ia afirmar que não existe "partidarismo" entre os vários autores, apesar da abordagem cognitivista ser comum a todos os estudos. Alguns autores debatem mesmo, entre si, algumas das mesmas noções relacionadas com a emoção e defendem pontos de vista antagónicos. Isto significa que os vários estudos não se propõem interligar de forma a constituir uma teoria unificada e, para além disso, não se propõem a responder a todas as questões pertinentes que poderiam ser colocadas.

A antologia em que o artigo que iremos expor se insere está dividida em três secções, a primeira examina as ligações existentes entre vários géneros cinematográficos, a emoção e os vários tipos de emoção. A segunda secção concentra-se mais na narrativa cinematográfica e nos recursos estilísticos empregues, analisando como as respostas afectivas variam mediante os recursos cinematográficos utilizados. Por fim, a terceira secção do livro lida com as noções de identificação e de desejo, noções que estão normalmente ligadas à abordagem psicanalítica mas que também podem ser abordadas pelo Cognitívismo.

Esta terceira e última parte deste trabalho poderia ser mais extensa e abarcar vários autores e várias linhas de investigação de nível médio distintas na abordagem cognitivista à relação entre o Cinema e as emoções. No entanto, como o intuito deste capítulo não é a de expor e analisar essas relações mas antes a de exemplificar, em termos práticos, no que consiste uma investigação de nível médio no contexto do Cognitívismo do Cinema, escolhemos continuar fiéis aos dois autores contemporâneos que já foram sendo trabalhados ao longo desta dissertação e dar um exemplo interessante através de um artigo de Noël Carroll. Este é um autor que é continuamente citado e referenciado pela maior parte dos teóricos do Cinema contemporâneos e, apesar de ter um espírito crítico um pouco exacerbado, é um investigador metodológico e íntegro em termos de teorização cinematográfica, pelo que nos fornecerá um exemplo adequado aos nossos objectivos para este capítulo final.

### III.1. Emoções, Cinema e Géneros Cinematográficos

Noël Carroll começa o seu artigo distinguindo as noções de afecto e de emoção. Afecto será o termo utilizado para referir as emoções em termos gerais e o termo emoção será circunscrito às emoções que incluem elementos cognitivos. O objectivo deste artigo - "*Film, Emotion and Genre*" - consiste no desenvolvimento de algumas generalizações acerca do Cinema e acerca de certos fenómenos como o medo, a raiva, o sofrimento, a inveja, a ansiedade, o amor, etc. Aquilo a que Carroll chama de "emoções elementares" ("*core emotions*"). Carroll, neste artigo, não só caracteriza um conjunto de emoções, como também sugere a sua relevância para a análise de filmes. No final do seu artigo, Carroll demonstra como a sua proposta pode ser aplicada no contexto da relação entre alguns géneros cinematográficos e as emoções.

Carroll circunscreve os estados afectivos a que se irá referir aos estados que são mais frequentemente experienciados pelos espectadores de Cinema em relação aos personagens dos filmes, e chama a atenção para a função que as emoções mais negativas que sentimentos, como a raiva ou a vingança, exercem sobre nós ao "prender-nos" a atenção ao desenrolar dos acontecimentos no ecrã, até que essas emoções sejam libertadas. Geralmente, isso acontece no final dos filmes comerciais, o vilão morre, a donzela é salva, é finalmente feita justiça. Se esta resolução, que é uma fonte de prazer para o espectador, fosse atingida precocemente, Carroll defende que pouco restaria para manter o interesse no filme.

Passando para uma definição das emoções, Carroll refere que não basta caracterizá-las como estados corporais alterados, as emoções devem também ser direccionadas a algo e, para além disso, as emoções devem ser o resultado de uma crença em relação a esse objecto. Por outras palavras, Carroll define as emoções como algo que produz alterações fisiológicas, que está direccionado a um objecto e que possui um componente cognitivo. As cognições não só formam as crenças que possuímos em relação a algo que é o objecto das nossas

emoções, como também desempenham um papel ao tomarmos consciência de que nos encontramos num determinado estado emocional.

Carroll ainda continua a aprofundar mais o papel fundamental que o aspecto cognitivo desempenha nas emoções e refere que existe uma relação entre os estados corporais e as cognições que os causam, existindo estados corporais que são apropriados a determinadas emoções. Para além das cognições serem a causa das emoções nas quais se inserem, Carroll refere também que os estados emocionais são temporários e que ocorrem por episódios. Durante estes episódios emocionais, as emoções direccionam a atenção do sujeito para os aspectos da sua situação que se encontram em consonância com o estado emocional. Ou seja, a percepção é organizada segundo a emoção que está a ser experienciada, o que propicia a manutenção desse estado emocional.

Noël Carroll faz a separação entre o mundo real e o mundo ficcional, uma distinção que é recorrente ao longo de toda a antologia em que este artigo se insere, e refere que, ao contrário do mundo real, a ficção cinematográfica já foi estruturada pelo cineasta e que as situações foram pré-concebidas de forma a apontarem para uma determinada direcção e para despoletarem determinado tipo de emoções no espectador. O cineasta pode fazer esta pré-concepção recorrendo à estrutura narrativa, à iluminação, à montagem, à composição imagética, ao posicionamento da câmara, à utilização da cor, à representação dos actores, etc.

Carroll também menciona que, assim como as emoções devem estar de acordo com certos critérios que são apropriados a essas emoções, isso também se passa no mundo ficcional. Isto significa que, uma vez reconhecidos os critérios que são relevantes para uma determinada emoção, como o que é prejudicial e ameaçador são critérios para o medo, esses critérios podem ser utilizados de modo a despertar determinadas emoções nos espectadores. "O que é central, então, para a compreensão teórica da relação das emoções elementares com o Cinema são as noções de *texto fílmico pré-focado criteriosamente* em relação ao *foco emotivo* da audiência" (Carroll, 1999: 31).

No entanto, uma vez que um filme pode sempre ser visto de uma forma distante por parte do espectador, em termos emocionais, Carroll sugere que é

necessária a existência de uma pré-disposição por parte do espectador para se deixar emocionar pelo filme. Esta pré-disposição pressupõe que exista um conjunto de atitudes a favor e contra o que faz parte da história, por parte do espectador, para que o envolvimento emocional tenha lugar. O desenvolvimento das histórias devem ser acompanhados por determinadas experiências e expectativas por parte dos espectadores, que, por sua vez, despoletam sentimentos de prazer e desprazer quando essas preferências e expectativas são, ou não são, correspondidas pelo desenrolar dos acontecimentos.

"A minha proposta, portanto, para analisarmos as nossas respostas emocionais a filmes de ficção é que um texto fílmico pré-focado criteriosamente está apto para elicitare uma resposta emocional nas audiências, quando as audiências estão encorajadas a adoptar atitudes favoráveis a certos desenvolvimentos na história. Quando os desenvolvimentos da história coincidem com essas preferências, a resposta provável está apta para ser eufórica; quando não coincidem, a resposta está apta para ser disfórica. Para além disso, a resposta emocional envolve engendrar um foco emotivo na audiência, e este foco emotivo guia a nossa recepção dos acontecimentos decorrentes no ecrã numa base de momento a momento" (Carroll, 1999: 33).

Passando da teoria à prática, Carroll sugere então uma forma de analisar como os filmes suscitam respostas emocionais nos espectadores. O primeiro passo será a determinação de como um filme, ou uma sequência fílmica, é pré-focado criteriosamente. O crítico, segundo Carroll, usar-se-á a si próprio como um detector da emoção que o filme lhe despertou e, a partir daí, utilizando os critérios apropriados a essa emoção, irá analisar como os recursos cinematográficos são utilizados e articulados de modo a encontrar as características específicas do filme que veiculam a emoção sentida através dos seus critérios apropriados. Para além disso, o crítico também deverá determinar que características do filme são utilizadas para engendrar preferências e atitudes favoráveis nos espectadores. Carroll defende que, através deste processo, poderemos encontrar a estrutura emotiva de um filme, mas adverte que este processo de análise pode não ser sempre aplicável.

Existem alguns géneros cinematográficos que são denominados a partir da emoção que os filmes pretendem despoletar nos espectadores, como os géneros

de Terror e de Suspense. Existem ainda outros géneros que, apesar de não serem intitulados pela emoção que pretendem invocar, continuam a ser bastante direccionados para a obtenção de determinadas respostas emocionais por parte dos espectadores, como por exemplo o género do Melodrama. São estes os três géneros cinematográficos que Carroll analisa, à luz da sua proposta, no final do seu artigo.

Relativamente ao Melodrama, Carroll observa que a emoção dominante deste género consiste em sentir pena. De seguida tenta estabelecer os critérios que são apropriados a essa emoção e define que é uma emoção direccionada a seres humanos que tiveram de enfrentar azares e dificuldades na vida. Portanto, segundo Carroll, podemos esperar que um melodrama faça os espectadores sentirem pena do(s) protagonista(s) por estes terem enfrentado ou enfrentarem dificuldades e problemas. Para além disso, as personagens dos melodramas não são apenas vítimas de determinadas circunstâncias, Carroll defende que são pessoas admiráveis no sentido da forma como lidam com as dificuldades que enfrentam. Portanto, para além do sentimento de pena existe também a admiração direccionada ao(s) protagonista(s) por parte dos espectadores que se encontram pré-dispostos a assumir determinadas atitudes em relação ao(s) filme(s).

No que diz respeito aos filmes de Terror, a emoção mais relevante e dominante deste género é o medo, defende Carroll, e os critérios correspondentes a esta emoção consistem no que é prejudicial e ameaçador. Desta forma, os filmes de Terror são pré-focados em salientar o que é prejudicial e ameaçador para os personagens, de modo a incitar medo nos espectadores. Um recurso que Carroll aponta como sendo recorrente nos filmes de Terror é a utilização de monstros que possuem grandes vantagens em relação aos protagonistas, de forma a torná-los mais ameaçadores, e que, para além disso, também possuem a característica de serem nojentos e abomináveis, dando contornos repulsivos a seres perigosos e ameaçadores como método de provocar medo. Outra estratégia que Carroll indica como sendo característica do género cinematográfico denominado Terror consiste na violação de convenções culturais de várias

maneiras, como por exemplo em termos de manipulação biológica e ontológica nos monstros utilizados de forma a potenciar o seu carácter perigoso e ameaçador.

Por fim, no que diz respeito ao género cinematográfico do Suspense, Carroll começa por indicar que não se trata de um género bem definido e poderão até haver críticas a respeito de se categorizar o Suspense como um género cinematográfico, uma vez que o Suspense é uma emoção transversal a vários géneros. Não obstante, Carroll afirma que continua a ser uma categorização viável para os filmes, em termos gerais. O Suspense, como o próprio nome indica, envolve a suspensão de algo, até que haja uma resolução dos acontecimentos acerca dos quais o Suspense se refere. É, portanto, uma emoção orientada para o futuro.

Carroll define também que o Suspense envolve probabilidades, dizendo que é mais do que um caso de incerteza relativamente ao desenrolar da história. "A emoção do suspense toma como seu objecto algum acontecimento futuro cujo resultado desejado é improvável, ou, pelo menos, não mais provável que o resultado indesejado" (Carroll, 1999: 43). Deste modo, continua Carroll, é necessário que os espectadores sejam incitados a desejar um resultado muito improvável do desenrolar dos acontecimentos e, para isso, os cineastas recorrem à moralidade pois é um conjunto de sentimentos que é amplamente partilhado pela maioria dos espectadores, apesar da moralidade do mundo ficcional ser distinta da moralidade do mundo real. Carroll acrescenta ainda que o recurso que os cineastas possuem que talvez mais influencie os espectadores seja a caracterização dos personagens.

"Se os personagens são representados como detentores de algumas virtudes e os seus oponentes são menos virtuosos, sem qualquer tipo de virtude, ou simplesmente hediondos, o suspense pode acontecer devido aos esforços dos protagonistas serem moralmente correctos e estarem de acordo com o sistema ético do filme" (Carroll; 1999: 45).

Assim sendo, temos que as emoções dominantes para estes três géneros cinematográficos estão definidos - pena para o melodrama, medo para o terror e suspense para o suspense; os critérios apropriados para o melodrama são o azar

e a virtude, para o terror o que é prejudicial e impuro, e para o suspense é a moralidade e a probabilidade. Por fim, os objectos das emoções são os personagens no caso do melodrama, os monstros no caso do terror e os acontecimentos no caso do suspense. Para além de determinar as emoções dominantes, os critérios apropriados às emoções e os objectos aos quais as emoções se referem, Carroll afirma que há ainda que decifrar que recursos formais e estilísticos são recorrentemente utilizados em cada género como forma de pré-focar criteriosamente os textos fílmicos em direcção a determinadas emoções.

Carroll termina, finalmente, o seu artigo, reforçando as faculdades cognitivas dos espectadores como elementos constituintes e indispensáveis ao processo emocionante da recepção fílmica em particular, e do fenómeno cinematográfico em geral e conclui que, no que concerne à análise da relação entre o Cinema e as emoções, a abordagem cognitivista possui um enorme potencial para a teorização cinematográfica.

Podemos ver, a partir deste exemplo de investigação de nível médio, o alcance geral da abordagem cognitivista ao Cinema. É uma abordagem assente em pressupostos bem estabelecidos e delineados e que tem um carácter bastante pragmático no que diz respeito aos seus objectivos. Em termos de possibilidades de investigação existe uma imensa variedade de temas a abordar, sendo que qualquer fenómeno que esteja relacionado com o Cinema pode ser alvo de pesquisa, apesar da abordagem cognitivista se concentrar principalmente na recepção fílmica e nos processos cognitivos e perceptivos dos espectadores. No que concerne a finalidade e objectivos deste tipo de investigação de nível médio, podemos afirmar que são modestos e que talvez até possam parecer "pecar" por falta de ambição, mas, no entanto, é isso que lhes confere um elevado grau de exequibilidade, o que é favorável à evolução da teorização cinematográfica.

Noël Carroll dá-nos um bom exemplo do que a abordagem cognitivista tem para nos oferecer. Delineia o objecto de estudo e define-o de forma a que os termos que utiliza sejam claros e distintos, concentra-se em aspectos e características específicas relacionadas com o fenómeno cinematográfico,

focando-se nos processos perceptivos e cognitivos do espectador, neste caso, as emoções e a sua relação com os determinados géneros cinematográficos. Carroll adopta uma perspectiva construtivista, assume a existência de determinados factores *a priori*, concentra alguma atenção em processos fisiológicos e naturais e dá bastante relevância à cognição e às representações mentais. Para além disso recorre a outras áreas do conhecimento e a provas empíricas resultantes dessas áreas para reforçar a sua posição ao teorizar sobre o Cinema, e por fim, não só propõe uma nova forma de analisar os géneros cinematográficos e a relação que mantêm com as emoções, como fundamenta e exemplifica em termos práticos a aplicação da sua proposta de método de análise fílmica.

## CONCLUSÃO

Chegamos finalmente ao último capítulo desta dissertação, onde já possuímos todos os dados necessários para conseguirmos definir o Cognitivismo no Cinema e analisarmos a sua validade enquanto postura de teorização cinematográfica.

A abordagem cognitivista assume-se como uma postura de investigação que renuncia à pretensão de se tornar numa Grande Teoria e que se cinge a um tipo de pesquisa de nível médio sobre problemas específicos e bem delineados relativos aos aspectos racionais e perceptivos dos processos fílmicos.

Embora qualquer vertente que esteja relacionada com o fenómeno cinematográfico possa ser um objecto de estudo para a abordagem cognitivista ao Cinema, este tipo de teorização cinematográfica tem-se centrado nos processos cognitivos e perceptivos que sucedem aquando da recepção fílmica por parte dos espectadores.

Sendo um tipo de investigação que se distingue da teoria cinematográfica convencional por se ocupar dos aspectos racionais e perceptivos e não dos processos irracionais e inconscientes dos processos fílmicos, é dada importância a dados empíricos que resultam de investigações sobre a percepção e a cognição

humana e recorre-se às mais variadas áreas do conhecimento que possam contribuir para uma melhor compreensão do fenómeno cinematográfico.

O Cognitívismo no Cinema reconhece a importância de analisar as diversas propriedades do Cinema e a forma como essas mesmas propriedades surgem, de forma a evitar a tendência natural para a interpretação de conteúdos e formas, e a projecção de teorias pré-concebidas sobre as características especificamente cinematográficas.

Quando demos início à investigação deste tema denominado Cognitívismo no Cinema propusemo-nos a defini-lo e a clarificá-lo de forma a que se pudesse estabelecer a sua relevância e validade para o desenvolvimento da área dos Estudos Fílmicos.

Podemos concluir, partindo da análise e resumo dos vários artigos relativos ao tema, que este tipo de abordagem cognitivista tem bastante potencial enquanto postura de investigação e que pode produzir resultados satisfatórios que contribuam para a evolução do conhecimento acerca do fenómeno cinematográfico.

Começámos por apresentar os argumentos que Bordwell utilizou para sugerir um novo tipo de investigação cinematográfica, a abordagem cognitivista. Demonstrámos a coesão e a consistência desta forma de perspectivar o Cinema, apontando as suas principais características e os benefícios que poderia trazer relativamente à teoria convencional do Cinema.

Apresentámos também as principais dificuldades que a teoria convencional do Cinema encontrou e que a fez estagnar em termos de evolução. Para isso caracterizámos as suas principais vertentes, a teoria de posicionamento do sujeito e o culturalismo, e propusemos a alternativa da investigação de nível médio como uma possibilidade válida para ultrapassar essas mesmas dificuldades.

A teoria cognitivista dá-nos a hipótese de criar uma ruptura com certos padrões de raciocínio e de comportamento que se assumem como os principais responsáveis pelo estado de inércia em que a teoria convencional, tendencialmente psicanalítica, se encontrava em termos de evolução e desenvolvimento.

Baseando-nos nos artigos de Bordwell e Carroll chegámos à conclusão que a abordagem cognitivista era uma forma de teorização cinematográfica que necessitava de ser posta em prática e testada para que se pudesse definir até que ponto poderia, realmente, produzir resultados satisfatórios perante as dificuldades apresentadas à teoria convencional.

No segundo capítulo deste trabalho expusemos a primeira incursão cognitivista em relação ao Cinema, de que temos conhecimento, através do resumo do livro de Münsterberg. De seguida apresentámos o parecer de Carroll sobre as analogias entre o Cinema e a mente humana sugeridas por Münsterberg, onde pudemos concluir que são analogias que deixam muito a desejar, uma vez que se sabe menos sobre a mente humana do que sobre o Cinema.

Passando de 1916 para 1999 expusemos um artigo de Carroll no último capítulo desta dissertação, que nos exemplificou como a abordagem cognitivista pode ser produtiva e benéfica para a evolução da teoria cinematográfica, tornando mais clara a forma como as emoções humanas e os géneros cinematográficos do Terror, Suspense e Melodrama se interligam.

Visto que o Cognitívismo no Cinema é uma forma de criar teoria que engloba uma enorme variedade de possibilidades de investigação e de objectos de estudo, podendo debruçar-se sobre qualquer aspecto da produção, criação, distribuição e recepção cinematográficas, existe ainda pouquíssima investigação produzida neste âmbito de teorização e esta é uma abordagem que continua a ter muito para oferecer à área de Estudos Fílmicos em particular, e à compreensão do fenómeno cinematográfico em geral.

Como vimos, não é necessário orientar a teoria, a história e a crítica do Cinema para a tentativa de estabelecer os seus princípios fundamentais, assim como não é uma prática adequada a utilização de argumentos em "segunda mão", de um modo selectivo, subjectivo e aleatório, de forma a "ler" os filmes segundo determinadas teorias.

É imperativo que exista uma atitude séria, objectiva e metodológica na abordagem ao fenómeno cinematográfico, de modo a que os resultados das pesquisas de nível médio que o Cognitívismo no Cinema propõe sejam produtivas

e contribuam realmente para a compreensão da multiplicidade de factores que estão envolvidos no fenómeno cinematográfico.

Existem, portanto, várias mudanças a serem feitas na forma de teorização cinematográfica proposta. Para além da atitude científica que já foi indicada no parágrafo anterior, é necessário que exista a humildade e o sentido prático suficiente para não se almejar atingir verdades absolutas e, para além disso, que se faça uma distinção entre a crítica e a teoria, de forma a que a tendência interpretativa que é natural aos teóricos não lhes prejudique o discernimento.

Todas estas mudanças de atitude serão imprescindíveis para que o conhecimento acerca do Cinema se torne mais fidedigno, sendo que sem estas mudanças não se conseguirá atingir uma concepção dialéctica da teoria cinematográfica, concepção esta que se assume como uma característica preponderante da abordagem cognitivista.

Esperamos que esta dissertação possa ser utilizada pelos estudantes de Cinema de forma a tomarem consciência do que é o Cognitívismo no Cinema e das possibilidades de investigação e teorização cinematográfica que a abordagem cognitivista oferece. Desejamos que, desta forma, este trabalho contribua para uma melhor compreensão do Cinema e para a evolução de uma área, a nível nacional, tão recente e pouco desenvolvida como é a área de Estudos Fílmicos.

## **Bibliografia**

### **Estudos**

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (2008), *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Lisboa: Texto&Grafia.

BORDWELL, David e CARROLL, Noël (1996), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.

BORDWELL, David (1996), "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory" in David Bordwell and Noël Carroll (ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, pp. 3-36.

CARROLL, Noël (1996), "Prospects for Film Studies: A Personal Assessment" in David Bordwell and Noël Carroll (ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, pp. 37-68.

CARROLL, Noël (1996), "Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg", in Noël Carroll (ed.), *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, pp. 293-304.

ECO, Humberto (1977), *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, Queluz de Baixo: Presença.

### **Publicações Periódicas**

BORDWELL, David (1989), "A Case for Cognitivism" in *Revue de théorie de l'image et du son*, Iris n.9, pp.12-40.

### **Sites**

Münsterberg, Hugo (1916), "The Photoplay - A Psychological Study", EBook disponível em <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>

Consultado em 15-02-2011