

# PROPOSTAS PARA A TEORIA DO CINEMA

## TEORIA DOS CINEASTAS VOL.2

MANUELA PENAFRIA  
EDUARDO TULLIO BAGGIO  
ANDRÉ RUI GRAÇA  
DENIZE CORREA ARAUJO (EDS.)



**LABCOM.IFP**

Comunicação, Filosofia e Humanidades  
Unidade de Investigação  
Universidade da Beira Interior

## Ficha Técnica

### Título

Propostas para a teoria do cinema  
Teoria dos cineastas - Vol.2

### Editores

Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio,  
André Rui Graça e Denize Correa Araujo

### Editora LabCom.IFP

[www.labcom-ifp.ubi.pt](http://www.labcom-ifp.ubi.pt)

Em parceria com:

Grupo de Pesquisa CIC- Comunicação, Imagem e  
Contemporaneidade (CNPq), UTP-Universidade Tuiuti do Paraná  
[www.gpcic.net](http://www.gpcic.net)

Grupo de Pesquisa CINECRIARE - Cinema: criação e reflexão  
(CNPq), UNESPAR-Universidade Estadual do Paraná  
[www.cinecriare.com](http://www.cinecriare.com)

### Teoria dos Cineastas

[www.labcom-ifp.ubi.pt/tcineastas](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/tcineastas)

### Colecção

Ars

### Direcção

Francisco Paiva

### Design Gráfico

Cristina Lopes  
Danilo Silva (capa)

### ISBN

978-989-654-341-9 (papel)

978-989-654-340-2 (pdf)

978-989-654-342-6 (epub)

### Depósito Legal

418444/16

### Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

### Covilhã, 2016

© 2016, Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça  
e Denize Correa Araujo.

© 2016, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de  
reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da  
totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do  
editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de  
publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



## Índice

Nota introdutória	9
PARTE I - A ABORDAGEM “TEORIA DOS CINEASTAS”: QUESTIONAMENTOS E OPERACIONALIZAÇÃO	13
Invenção figurativa e pensamento fílmico Victor Guimarães & Pedro Veras	15
O restauro cinematográfico e a Teoria dos Cineastas: o caso de Bárbara Virgínia Ricardo Vieira Lisboa	39
Filme Teoria: formulações teóricas sobre a regulação da vida no documentário <i>Santa Teresa</i> Eduardo Tulio Baggio & Juslaine Abreu Nogueira	73
O ato de criação cinematográfica e a “Teoria dos Cineastas” Manuela Penafria, Henrique Vilão & Tiago Ramiro	93
PARTE II - CONCEITOS E REFLEXÕES PARA A TEORIA DO CINEMA	115
Towards nonhuman personhood: reading Jean Epstein’s essays through animism Bogna M. Konior	117
Pasolini y Peirce: encuentro de dos pensadores herejes en el campo de los signos Fernando Andacht	139
António Reis e Margarida Cordeiro: se a Estética aproxima-se dos materiais, o ecrã transforma-se em poesia Caterina Cucinotta	153
Agnès Varda: por uma poética do rizoma artístico-afetivo Denize Correa Araujo	175

O espectador visto pelo cineasta: Fernando Lopes, Paulo Rocha e João César Monteiro André Rui Graça	199
Notas (cinematográficas), aproximações (teóricas), vestígios (fílmicos): o cinema como memória da imagem não narrada em Víctor Erice Rafael Tassi Teixeira	209
Autores	229
Resumos / Abstracts	235

## O ATO DE CRIAÇÃO CINEMATOGRÁFICA E A “TEORIA DOS CINEASTAS”

Manuela Penafria, Henrique Vilão & Tiago Ramiro

*As únicas pessoas capazes de refletir efetivamente sobre cinema são os cineastas, ou os críticos de cinema, ou então aqueles que gostam de cinema.<sup>1</sup>*

Gilles Deleuze

*Art doesn't offer answers, only questions.<sup>2</sup>*

*The question isn't 'how do I show violence?' but rather 'how do I show the spectator his position vis-à-vis violence and its representation?'<sup>3</sup>*

Michael Haneke

### Introdução

Para a discussão e compreensão do cinema há sempre várias possibilidades e abordagens. No caso que nos interessa, a abordagem “Teoria dos Cineastas” ao oferecer a possibilidade de, a partir de fontes diretas (filmes, entrevistas e escritos do próprio cineasta), o investigador elaborar a eventual teoria de um determinado cineasta

O presente texto resulta das discussões que decorreram na unidade curricular “Teoria dos cineastas” do 2º Ciclo em Cinema (UBI), no ano letivo 2015/16 e da comunicação: “A práxis cinematográfica enquanto teoria. A teoria do cinema a partir dos filmes”, apresentada no VI Encontro AIM, 2016. São, também co-autores, os alunos: Tiago Damas, Thuanny Silva, Cláudia Moreira, Anderson Souza, Maria João Almeida, Fábio Sousa, Ana Carolina Rodrigues, João Magueijo, João Seabra e Ricardo Pesqueira.

1. Deleuze (1999). “O ato de criação”, Conferência na FEMIS. Edição brasileira: Folha de São Paulo. Trad. José Marcos Macedo [1987].

Disponível em: <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/21/ehMJC3obn7/eabed93b9c29c98ebcb0c5f0fa9ee2b9.pdf>

2. Entrevista a *Salon*, 2013. Disponível em: [http://www.salon.com/2013/01/23/michael\\_haneke\\_art\\_doesn%E2%80%99t\\_offer\\_answers\\_only\\_questions/](http://www.salon.com/2013/01/23/michael_haneke_art_doesn%E2%80%99t_offer_answers_only_questions/)

3. In: Matias Frey, “Michael Haneke”, Senses of cinema, Issue 57, 2010. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>

para se esclarecer a respeito da sua concepção de cinema e, deste modo, também avançar para uma compreensão do cinema, levou-nos à problemática a discutir neste texto. Essa problemática surge da hipótese de haver cineastas que tendo importante obra filmada são (ou foram) parcos em palavras e manifestações escritas. Assim, interessa-nos discutir a possibilidade de elaborar a teoria do cineasta e, conseqüentemente, uma teoria sobre cinema a partir exclusivamente dos filmes. A respeito de Michael Haneke, que será abordado neste texto, podemos encontrar bastantes entrevistas mas, trata-se de um cineasta que claramente prefere manifestar-se por obra fílmica que por obra escrita.

Pela sua própria natureza, a reflexão manifestada pela via da escrita (pela linguagem) é, por certo, diferente, daquela que se manifesta pela imagem e pelo som, mas, esta última não deixará de ser uma reflexão. Perante cineastas que, ao contrário de, por exemplo, Tarkovsky, não escreveram livros, seria abusivo e redutor afirmar que esse mesmo cineasta não possui uma “teoria” nem que a partir do mesmo é possível compreender o cinema, por lhe faltar um texto escrito com a coerência e consistência que se conhece de *Esculpir o tempo*. Haneke possui ensaios escritos<sup>4</sup> mas, não temos conhecimento de um livro do próprio.

Acreditando que a condição de *cineasta* supõe, logo à partida, uma possibilidade de teorizar sobre cinema mas, não necessariamente por vias convencionais (pela escrita ou manifestação verbal), entendemos que o facto de se colocar a hipótese de um cineasta possuir uma teoria remete para a existência dessa teoria, justamente, mais na sua obra que por qualquer outra via.

Os planos em profundidade de campo em *Citizen Kane* não deixam de ser uma reflexão sobre cinema no sentido em que, para além de estabelecerem uma nova relação entre o espectador e o acontecimento que lhe é dado a ver, colocam e afirmam a possibilidade de uma nova visualidade cinematográfica.

4. Os títulos desses ensaios são: “Film as catharsis”, “Violence and the Media”, “Terror and Utopia of form: Robert Bresson’s *Au hasard Balthazar*”. Cf: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>

fica e, nesse sentido, um entendimento do cinema distinto da maior parte do cinema clássico (em que a decomposição de um acontecimento em vários planos oferece ao espectador a “melhor visão” sobre o acontecimento). Suspeitando, pois, que os cineastas que se manifestam apenas (ou mais) pelos seus filmes não podem, logo à partida, ser considerados como cineastas sem reflexão, partimos então do princípio que os filmes manifestam uma “teoria”. Contudo, não pretendemos afirmar que os filmes são realizados com o intuito de manifestarem uma “teoria”. É ao investigador/espectador que interessa ver os filmes nesse sentido.

Como podemos identificar e operacionalizar a teoria presente nos filmes? Esta questão tem implicações: umas mais imediatas e outras que consideramos necessário salientar. No imediato, supostamente, em cada filme encontra-se uma teoria sobre cinema. E, à partida, uma filmografia completa (e já terminada) poderá permitir verificar de que modo a teoria se desenvolveu por si própria e complementar o que quer que advenha de um único filme. De qualquer modo, um único filme de uma filmografia mais vasta não pode deixar de ser uma teoria completa já que cada filme é uma experiência única de visionamento e fecha sobre si mesmo uma concepção de cinema que, independentemente, de vir a ser confirmada, rejeitada ou reformulada tem valor em si. Por outro lado, quaisquer que sejam as nossas deduções ou conclusões serão sempre o resultado de uma relação complexa entre três elementos: a condição de espectador (e, ao mesmo tempo, investigador), o cineasta (nas suas entrevistas ou outros documentos escritos) e os seus filmes (sendo que estes possuem uma autonomia em relação ao seu criador pois, a partir do momento em que um filme é exibido, o espectador e, no caso, também, investigador, encarrega-se imediatamente de o complementar com uma determinada leitura/interpretação/relação, co-constituindo, deste modo, a experiência fílmica). E, ao pretendermos estabelecer uma relação com o filme no sentido de compreender a sua teoria, ou seja, a que é visível, acessível, partilhada e partilhável estamos a rejeitar que exista uma “teoria oculta”, já que acreditamos que a haver teoria, podemos aceder-lhe na medida em que a “teoria” está presente na dimensão visual e sonora do filme,

assim como da possibilidade ou da justa medida em que a linguagem escrita e verbal se relaciona com essa dimensão visual e sonora (também chamada de “linguagem visual e sonora”).

Não é nosso objetivo chegar a conclusões definitivas mas, apenas contribuir para a discussão da problemática em causa. Para tal, iremos começar por abordar a noção de “teoria” seguindo-se uma discussão do tipo de teoria que a abordagem “Teoria dos cineastas” implica, o que necessariamente remete para o “ato de criação” ou processo criativo sobre o qual serão convocadas as reflexões de Gilles Deleuze em “O ato de criação” (1999) e de Jacques Aumont em “Pode um filme ser um ato de teoria?” (2008). Terminaremos com um estudo de caso a partir do filme *Funny Games* (1997), de Michael Haneke.

### **O que é uma teoria?**

Para discutirmos a noção de “teoria” consultámos alguns dicionários. A entrada “teoria” no dicionário de cinema de Susan Hayward (2001) apresenta, sumariamente, a evolução da teoria sobre cinema e, embora não pretenda ser determinista, identifica e classifica um desenvolvimento por três épocas: de 1910 a 1930, período pluralista (onde a primeira reflexão identificada pertence ao cineasta Louis Feuillade, seguindo-se o crítico Ricciotto Canudo e o psicólogo Hugo Münsterberg); entre 1940 e os anos 60, é o período da teoria monística (procura de uma teoria total pela via da “teoria de autor” e pelo Estruturalismo); de 1970 a 90, novamente um período pluralista. Neste último período entende que uma única teoria não é suficiente para explicar e analisar os filmes, uma posição que encontra no conceito de “desconstrução” de Jacques Derrida o seu principal apoio, assim como no conceito pós-estruturalista de “intertextualidade”. A respeito deste período, Susan Hayward termina referindo-se à teoria feminista. Sendo este movimento, sobretudo, dos anos 70, nada de significativo é referido por Susan Hayward em relação aos anos 80 e 90.

No dicionário de Jacques Aumont e Michel Marie (2003) surge a entrada “teorias do cinema” onde a primeira afirmação é a seguinte: “Não existe teoria do cinema unificada que cubra todos os aspectos do fenómeno cinematográfico e seja universalmente aceita.” (p.289) e que, na sua variedade, a maioria dessas teorias são descritivas e poucas são explicativas. Nesta entrada, os autores apresentam as “orientações teóricas abordadas a propósito do cinema” que têm sido adoptadas e que são: “o cinema como reprodução ou substituto do olhar”; “o cinema como arte”; “o cinema como linguagem”; “o cinema como escritura”; “o cinema como modo de pensamento” e “o cinema como produção de afetos e simbolização do desejo”.

Nos dicionários de cinema consultados, encontrámos referência concreta às teorias que percorrem a história do cinema e não uma problematização do conceito, em si, de “teoria”. Ambos ultrapassam a discussão de “teoria” e optam por alinhar o conceito com o tipo de teoria sobre cinema.

Em outros dicionários, nomeadamente de Filosofia, como o de José Ferrater Mora (1991), pode ler-se o seguinte:

O significado primário do vocábulo ‘teoria’ é contemplação. Daí que se possa definir a teoria como uma visão inteligível ou uma contemplação racional. Na actualidade, o termo ‘teoria’ não equivale exactamente ao de ‘contemplação’, pois designa uma construção intelectual que aparece como resultado do trabalho filosófico ou científico. Os filósofos da ciência especialmente têm introduzido interpretações muito diversas acerca das teorias científicas. Para uns a teoria é uma descrição da realidade (descrição de percepções ou descrição dos dados dos sentidos). Para outros, a teoria é uma verdadeira explicação (v) dos factos. Outros, finalmente, apenas identificam, com um simbolismo útil e cómodo. Muitos autores têm manifestado que a análise da natureza da teoria põe problemas epistemológicos, mas que os podemos passar por alto sem excessivo prejuízo para a análise, que deve limitar-se a descrever a estrutura da teoria. Uma definição recente unifica diversos conceitos habitualmente separados e até contrapostos: ‘uma teoria científica é um

sistema dedutivo no qual certas consequências observáveis se seguem da conjunção entre factos observados e a série das hipóteses fundamentais do sistema'. (Mora 1991: 393/4).

Na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (1945), são apresentados vários significados de “teoria”:

Princípios gerais e fundamentais de qualquer ciência ou arte (...). Doutrina ou opinião sobre os princípios de uma ciência ou arte ou sobre a casualidade de algum facto; especulação; doutrina especulativa: *teorias* democráticas, *teorias* marxistas, *teorias* económicas (...). Noções gerais; generalidades (...). Relação entre um facto geral e os factos particulares que dependem dele (...). Conjectura, cálculo, opinião ou doutrina que não é confirmada pelos factos; utopia: tudo isso que me diz são *teorias* (...). (p.299).

A *Enciclopédia Einaudi* (1992) possui a entrada “teoria/modelo” e afirma que: “as palavras ‘teoria’ e ‘modelo’ vinculam-se imediatamente a processos construtivos que nos permitem descrever e explicar os fenómenos que observamos” e ambas estão “intimamente vinculadas à nossa concepção de conhecimento e, particularmente do conhecimento científico” (p.223). E, acrescenta: “falar de teoria e de modelo, e da evolução desses termos ao longo do tempo, é portanto também inevitavelmente falar do que os homens pensaram (e pensam hoje em dia) acerca do conhecimento e dos meios para o alcançar.” (p.224). Nesta enciclopédia são longamente descritos os usos da noção de “teoria” e depois os de “modelo”, desde a Antiguidade à “época moderna”. A respeito da noção de “teoria”, este dicionário realça as dificuldades “para alcançar princípios explicativos suficientemente precisos e de um nível de generalidade adequado, permitindo elaborar esquemas teóricos convincentes, isto é, que dêem respostas satisfatórias às questões que se colocam.” (p.268). No início da secção dedicada à noção de “modelo” é afirmado:

o termo ‘modelo’, na concepção moderna que faz dele frequentemente quase um sinónimo de ‘teoria’ (...) resulta precisamente da evolução das concepções filosóficas e científicas referentes ao conhecimento e à ex-

plicação dos fenómenos (...). O sentido original é o de *paradeigma*, que exprime o que se deve copiar, ou o que se impõe necessariamente, no mesmo título que o molde ou a matriz impõem à matéria uma forma predeterminada. (p.268).

Esta concepção de “modelo” pode aplicar-se a “realidades mais prosaicas”: “o manequim da costura, o modelo de uma página de escrita para um aluno, etc.” (p.268). Esta noção de modelo como uma “referência que se copia” remete para o “modelo concreto” algo que se opõe a outro uso, o de “modelo abstracto” que se refere “ao resultado desta operação de cópia, ao que se realiza para representar alguma coisa” (p.269), sendo este o uso mais próximo de “teoria”. Mas, acrescenta:

Quando as duas noções de modelo e de teoria não se confundem, comprova-se sempre que a primeira possui certos matizes que fazem dela algo de mais particularizado do que a segunda, de mais específico, de mais representativo de uma realidade concreta bem determinada. (p.269).

Enquanto a teoria se considera como um instrumento de explicação dos fenómenos que se deve ser apto para responder, se está corretamente construído, a múltiplas questões relativas a sistemas concretos diversos, o modelo vê-se com frequência restringindo a objectivos limitados e bem determinados. (p.270).

Ainda de acordo com esta Enciclopédia, a noção de “modelo” possui uma “tonalidade hipotética” e a “teoria” “subentende uma ambição mais ampla e mais profunda”. (p.270). Ou seja, o “modelo” não possui a consistência de uma “teoria” no sentido em que esta é mais abrangente pois o “modelo” dirá apenas respeito a um único objeto, sendo que o seu alargamento a outros objetos apresenta-se como uma hipótese.

Concluimos o seguinte: 1) a noção de “teoria” nos dicionários consultados remetem para concepções diversas, das quais retiramos o entendimento de “teoria” como uma construção intelectual, a descrição da realidade e a explicação dos fenómenos podendo igualar-se à noção de “modelo”; sendo

esta uma noção que se apresenta mais como uma hipótese que como uma definitiva descrição ou explicação dos fenómenos. Para além disso, convém mencionar a falibilidade de qualquer teoria já que a mesma, enquanto discurso intelectual, não pode deixar de se socorrer dos pressupostos e meios próprios de cada época para alcançar o Conhecimento; 2) já nos dicionários de cinema não encontramos a discussão do conceito de “teoria” em si mas, um esforço em criar uma tipologia para a teoria do cinema. Nesse sentido, entendemos necessário avançar, também, para a discussão do tipo de teoria que o filme, enquanto fonte de investigação, implica.

### **O ato de criação e a “Teoria dos Cineastas”**

Estando a reflexão sobre cinema que interessa à abordagem «Teoria dos Cineastas» presente nas manifestações verbais, escritas e obra fílmica de um cineasta é de supor que, no caso que nos interessa discutir, a haver ou qualquer que seja a teoria presente num determinado filme, a mesma possui uma especial ligação com o processo criativo pois o cineasta possui uma condição privilegiada em relação, precisamente, a esse processo. Ou seja, se alguma característica essa “teoria” possui é que está profundamente enraizada no processo criativo. De igual modo, parece-nos que o processo criativo também se encontrará enraizado nessa teoria, havendo assim uma espécie de relação simbiótica entre ambos. Mas, que criação é esta? Em “O ato de criação”, Deleuze (1999), discute o trabalho do filósofo, do cientista e do cineasta e afirma:

a filosofia é uma disciplina tão criativa, tão inventiva quanto qualquer outra disciplina, e ela consiste em criar ou inventar conceitos. (...) E vocês que fazem cinema, o que vocês fazem? O que vocês inventam não são conceitos – isso não é de sua alçada –, mas blocos de movimento/duração. Se fabricarmos um bloco de movimento/duração, é possível que façamos cinema. Não se trata de invocar uma história ou de recusá-la. Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco. Não são

blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criativa. (...) Se pergunto a um erudito [“savant” que significa “cientista”] o que ele faz, também ele inventa. Ele não descobre – a descoberta existe, porém não é por meio dela que definimos uma atividade científica como tal –, mas cria como se fosse um artista. Um erudito [“savant”], coisa bem simples, é alguém que inventa ou cria funções. (...) Existe uma função sempre que há correspondência uniforme de pelo menos dois conjuntos. (...) Um conjunto nada tem a ver com um conceito. Sempre que você puser conjuntos em correlação uniforme, você obterá conjuntos [aqui, em vez de “conjuntos” deveria ler-se: “uma função”] e poderá dizer: ‘Eu faço ciência’. (Deleuze, 1999: 3/4).

O cineasta é então um criador de blocos de movimento/duração, que, estamos em crer, escapam ou afastam-se da linguagem verbal e escrita; para esta reserva-se, essencialmente, a criação ou de conceitos (criados pelos filósofos) ou de funções (criadas pelo cientista). Estamos em crer que aqui Deleuze refere a criação de funções para os cientistas das chamadas Ciências Exatas sendo que as Ciências Sociais e Humanas ou a investigação sobre Arte se alinham mais pela criação de conceitos, tal como o filósofo. E, no caso do cineasta, é habitual entender que o mesmo, na sua criação, trabalha a partir de uma ideia. Para Deleuze:

(...) ter uma idéia não é algo genérico. Não temos uma idéia em geral. Uma idéia, assim como aquele que tem a idéia, já está destinada a este ou àquele domínio. Trata-se de uma idéia em pintura, ou de uma idéia em romance, ou uma idéia em filosofia, ou de uma idéia em ciência. E obviamente nunca é a mesma pessoa que pode ter todas elas. As idéias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma idéia em geral. (p. 2).

Assim sendo, “existem idéias no cinema que só podem ser cinematográficas” pois encontram-se ligadas ao “processo cinematográfico” (p.6). Entre outros cineastas referidos por Deleuze (como Bresson, Minnelli, ou Kurosawa), Danièle Huillet e Jean-Marie Straub possuem ideias cinematográficas, nomeadamente:

A disjunção entre ver e falar, entre o visual e o sonoro, é uma idéia tão cinematográfica que isso corresponderia à questão de saber em que consiste, por exemplo, uma idéia em cinema. Uma voz fala de alguma coisa. Fala-se de alguma coisa. Ao mesmo tempo, nos fazem ver outra coisa. E enfim, aquilo de que nos falamos está sob aquilo que nos fazem ver. (...) podemos dizê-lo de outro modo: a palavra se ergue no ar, ao mesmo tempo em que a terra que vemos afunda-se cada vez mais. Ou ainda: ao mesmo tempo que essa palavra se ergue no ar, aquilo de que ela nos falava afunda-se na terra. O que é isso senão aquilo que somente o cinema pode fazer? (p.9).

A criação de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub manifesta-se nos seus filmes, realçando-se aqui essa disjunção entre o que se vê e o que se ouve no seu cinema.

E, aqui chegados, é importante uma incursão pela diferença entre filme e cinema já que, até ao momento, “filme” e “cinema” são noções que, no contexto da criação cinematográfica nos surgem quase como sinónimos. Para além disso, ao discutirmos a eventual elaboração de uma teoria para o cinema, é a partir do filme que a mesma surge logo, interessa abordar essas duas noções.

Em “Observações sobre o plano-sequência” (Pasolini, 1982) encontramos precisamente, a discussão entre “filme” e “cinema” e sua distinção. Trata-se de um texto que parte do “filme-Zapruder”, que registou o assassinato do presidente Kennedy. Este filme é uma “subjectiva”. Para a compreensão do acontecimento seriam necessárias todas as outras subjetivas que não apenas a de Zapruder: a subjetiva de Kennedy, do atirador, de Jacqueline e de cada um dos presentes na Praça Dealey, em Dallas, em 1963. Se por hipóte-

se, existissem todas essas subjetivas e se as mesmas fossem colocada em sucessão “obteríamos uma *multiplicação de ‘presentes’* como se uma acção em vez de se desenrolar uma única vez diante dos nossos olhos se desenrolasse várias vezes”. (p.194). Assim, “enquanto esses sintagmas vivos não forem postos em relação entre eles, tanto a linguagem da última acção de Kennedy como a linguagem da acção dos assassinos, são linguagens truncadas e incompletas, praticamente incompreensíveis.” (p. 195). Deixar de lado essa “multiplicação de presentes” para lhes encontrar o sentido implica uma “coordenação de planos”, ou seja, é necessário a intervenção da montagem para escolher “os momentos verdadeiramente significativos dos vários planos-sequência subjetivos e, descobrindo, por isso, a ordem de sucessão real”. (p.195). Na transformação do presente em passado, surge a diferença entre filme e cinema:

o cinema (ou melhor, a técnica audiovisual) é substancialmente um plano-sequência infinito, como exatamente o é a realidade perante os nossos olhos e ouvidos durante todo o tempo em que nos encontramos em condições de ver e ouvir (um plano-sequência subjetivo, infinito que acaba com o fim da nossa vida): e este plano-sequência, em seguida, não é mais do que a reprodução (como já repeti várias vezes) da linguagem da realidade: por outras palavras, é a reprodução do presente. Mas, a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja: quando se passa do cinema ao filme (cinema e filme que são, por conseguinte, duas coisas muito diferentes, como a *langue* é diferente de *parole*), sucede que o presente se torna passado (houve, quer dizer, entretanto, coordenações entre as várias linguagens vivas): um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (*e é por isso um presente histórico*). (Pasolini, 1999: 195).

Deixando de lado as consequências que Pasolini retira (o cinema como linguagem/língua escrita da realidade), na diferença entre filme e cinema entendemos que o cinema é uma abstração para a qual tendem as visões fílmicas parciais (subjetivas). Pasolini refere o filme *Zapruder* como uma impossibilidade de concretizar a visão cinematográfica (total, de todos os

pontos de vista) uma vez que é apenas uma subjetiva. Um filme (com montagem) será, também, uma subjetiva que remete para uma abstração, para o cinema e, podemos dizê-lo, para uma determinada teoria sobre cinema.

Remeter para uma teoria sobre cinema é algo que vai ao encontro da afirmação de Aumont: “um filme não é uma teoria” (Aumont, 2008: 30). Aumont não considera o filme como teoria porque o mesmo apresenta falhas em relação às condições de “teoria”, entendida esta como possuidora de coerência, especulação e “força explicativa”.

A coerência e a especulação são elementos afetos ao filme e à noção de “teoria”: “o mais fácil é a relação entre um filme e a coerência de um enunciado” (p. 26); a respeito da especulação, se considerarmos, por exemplo, a questão “o que é o corpo humano?” ou, mais precisamente: “que noção de corpo temos?” o cinema contribui para dar respostas a estas questões, sendo assim, “um filme – ou um conjunto de filmes – evidentemente especula”. (p. 28).

Preenchidos estes dois requisitos resta a “explicação”. Aumont refere que há duas vias para essa explicação: “atribuir uma causa precisa ao fenómeno sobre o qual se teoriza”, ou seja, uma interpretação argumentada do fenómeno e “uma descrição extremamente desenvolvida, que faz as vezes de uma modelização; é com ela que, na verdade, se contentam as ciências humanas” mas, em ambas as vias “não há explicação a não ser que, de alguma maneira, o mundo e o fenómeno visados sejam afetados pela construção explicativa (...) Evidentemente, o filme é aqui sempre limitado pela natureza metafórica e indireta da sua reflexão”. (p.29/30). Aumont apresenta um exemplo:

Quanto Vertov pretende explicar, em um número do *Kinoglaz*, o circuito económico dos bens de consumo cotidiano, ele não pode imaginar nada mais expressivo do que voltar no tempo, da carne no prato ao boi pastando. Porém a explicação assim dada, incontestável (o bife evidentemente provém do animal criado pelo camponês), permanece elementar quase infantil, e o filme nada diz sobre a lógica dos circuitos de produção

e de distribuição; ele é incapaz de preencher sua função didática e de demonstrar a superioridade do sistema socialista, pois ele sequer o mostra; *a fortiori*, ele não o analisa, ele nada explica. (Aumont, 2008: 30).

A dificuldade da “força explicativa” da imagem e do som verifica-se mesmo com o recurso à montagem, como é o caso da sequência “Em nome de Deus...”, de *Outubro*, de Eisentein. Assim, para ultrapassar essa dificuldade e possuir “força explicativa”, o filme poderá recorrer à linguagem, por exemplo, a um narrador em *voice over*.<sup>5</sup>

Enfim, a conclusão de Aumont não pode ser outra: um filme não é uma teoria. E a razão principal e, aparentemente inultrapassável, é que “o entrave continua o mesmo, a saber, a diferença entre a imagem e a linguagem, e se a reflexão pode seguir uma ou outra dessas duas vias, apenas a linguagem pode pretender explicar, pois ela coloca no mesmo plano as palavras que designam as coisas, as que designam os atos e as que nomeiam as ideias.” (p. 30). É então pela incapacidade explicativa que o filme passa a “ato teórico” e não uma teoria. Mas, mesmo quando coloca o filme como “ato teórico” percebemos, em Aumont, alguma recusa. Aliás o título do seu texto é uma interrogação e não uma afirmação: “Pode um filme ser um ato de teoria?”. E a esta questão que entende ser “mais modesta” que perguntar se o filme é uma teoria, Aumont oferece “de três maneiras diferentes, uma resposta” (p. 30).

A primeira, é o filme “restringir sua ambição”, pois “só com dificuldade e de maneira insuficiente pode um filme tratar de uma grande questão teórica (o capitalismo, o socialismo, a propagação das ideias ou o lugar do espectador)” (p. 30); ou seja, o filme particularizar um tema e é dado como exemplo, *Variations on a cellophane wrapper* (1970), de David Rimmer, um filme experimental que consiste em variações de tonalidade de um mesmo gesto,

5. O recurso da *voice over* enquanto possibilidade de “força explicativa” para o filme é discutido por Eduardo Tulio Baggio & Juslaine Abreu Nogueira em: “Filme Teoria: formulações teóricas sobre a regulação da vida no documentário *Santa Teresa*”, texto que se encontra no presente livro.

uma mulher que agita uma folha de celofane. E, este filme avança com dois enunciados teóricos: “a analogia fotográfica em que um filme se baseia pode se desfazer, e que é então, a *matéria* da imagem que é revelada” (p.31).

Não sendo uma teoria pois esta pretende-se capaz de abrangência geral, podemos entender aqui o filme como um modelo, ou seja, como capaz de apresentar uma hipótese para uma questão que interesse à teoria do cinema, por exemplo, a figura do espectador e sua eventual tipologia (algo a que voltaremos mais adiante).

No segundo modo de responder à sua própria questão, Aumont insiste no filme ter de particularizar a sua reflexão mas, desta vez, em vez de particularizar o objeto, particularizar as suas “condições: ao se tornar claramente uma *experiência*” (p.31). Aqui, o cinema experimental é convocado para dizer que “aquilo que assim rotulamos apenas raramente pretende ser uma experiência – muito mais frequentemente, a pretensão é de uma criação pessoal” (p.31); e há os que possuem “a dimensão de uma experimentação”, como os filmes que mostram as decomposições químicas, de que é exemplo Jürgen Reble. Mas, «no cinema, a mais rigorosa experiência (de T.O.U.C.H.I.N.G. à *La Région Centrale*) nunca é perseguida por meio de uma outra que a retomaria (em todos os sentidos do termo) – erro de passagem ao conceito, ao menos a um conceito realmente universalizável (pode deduzir-se, a partir de Snow, vários conceitos: o filme não escolhe)”. (p.31).

*La région centrale* (1971), de Michael Snow é, seguramente, uma das mais rigorosas experiências pelas quais um espectador pode passar mas, concordamos com Aumont, o filme não escolhe, é o espectador que do filme, dessa experiência, poderá retirar conceitos. A respeito do filme “se tornar claramente uma *experiência*”, entendemos poder confirmar que a abordagem Teoria dos Cineastas não pretende apresentar conclusões definitivas e que as suas conclusões serão provisórias, pois resultam da relação complexa entre espectador/investigador, cineasta e filme mas, seguindo Aumont, acrescentamos: a experiência que é proporcionada ao espectador/investigador (e como sabemos, essa experiência é variável, está sujeita a

condicionalismos diversos não totalmente controláveis pelo espectador/investigador e sendo este a “escolher” e não o filme, é certo que a abordagem Teoria dos Cineastas se torna múltipla e enriquecedora na discussão do que se “escolhe” de um mesmo filme).

Finalmente, no último modo de responder à questão do filme enquanto “ato de teoria”, Aumont faz um desvio: em vez de “ato teórico”, diz-nos que o filme é sim um ato mas, poético; e que se confunde “teórico” com “poético”, uma tendência dos anos 50 e 60 em que “cansada de dizer o mundo ou desesperada por não tê-lo atingido, a arte se torna como objeto”. (p. 32). Ou seja, Aumont acaba por, mais uma vez, manifestar-se a favor de uma separação entre filme e teoria por se tratarem de campos distintos.

Em suma, à partida, o facto de Aumont excluir o filme como teoria pelo não cumprimento de apenas um dos requisitos (no caso, a incapacidade de explicar) pode parecer uma redução das capacidades da própria imagem até porque na definição de teoria a “explicação” pode ser substituída por “descrição” ou mesmo estar ausente da definição de teoria. No entanto, tendo em conta que nas definições de “teoria” não há total unanimidade sobre os requisitos que lhe correspondem, a proposta de Aumont é totalmente legítima. Mas, é o cruzamento entre o texto de Aumont e de Deleuze (sobre o ato de criação) que nos interessa discutir. Pelo facto de Aumont afirmar que “é na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria.” (p. 31), podemos estabelecer uma relação com o ato de criação (segundo Deleuze).

Se a condição de “cineasta” implica, no imediato, a criação e não a teorização, a teorização não é totalmente distante da criação já que teorizar é criar. Um filme é uma criação assim como uma teoria é uma criação. O filme é uma criação poética e, logo no imediato, engajada no processo criativo cinematográfico, inventa blocos de movimento/duração (a respeito do mundo – ligação inalienável do cinema com a realidade, se seguirmos Pasolini mas, também do próprio cinema). Já a teoria é um ato de criação que trabalha com conceitos (no caso que nos interessa, a respeito da Teoria do cinema).

Assim, a problemática deste nosso texto deveria ter começado por ser a discussão sobre a eventual transposição de blocos de movimento/duração para conceitos e já não, de modo tão premente, se o filme é ou não uma teoria. Mas, se chegámos a este ponto é porque foi aqui que a discussão inicial nos conduziu.

Assim sendo, um filme não é uma teoria, é um modelo hipotético que remete para uma teoria, que pode, eventualmente, aplicar-se a todo o cinema mas, é, sobretudo uma melhor compreensão do cinema. Ou seja, não preenchendo os requisitos de “teoria”, é possível teorizar a partir do filme. E este apresenta ao espectador/investigador uma hipótese – ou, melhor, é este que “escolhe” a hipótese – a partir da qual pode elaborar uma melhor compreensão do cinema.

No filme, o ato de criação socorre-se não de conceitos mas, de blocos de movimento/duração a partir dos quais o espectador/investigador cria “conceitos”, uma vez que são transpostos para a linguagem verbal ou escrita. O cineasta trabalha aquém ou além da linguagem mas, sempre fora da linguagem escrita ou verbal.

Se para Aumont “teorizar sempre encontra a abstração, o esquema, o modelo” (2004: 22) e se, como vimos, a definição de teoria associa-se à noção de “modelo” reafirmamos que um filme se assume como um modelo, uma hipótese, que se abre para uma melhor compreensão do cinema.

Se tomarmos a diferença entre filme e cinema, o filme assegura a existência do cinema já que para ele tende; por outro lado, o filme enquanto obra concreta que se oferece à experiência do espectador é a única possibilidade de aceder ao fenómeno cinema. A teoria “afiança a existência do fenómeno” e é “como se a teoria inventasse o seu objeto”. (Aumont, 2008: 26). Nesse sentido, o filme será o ponto de partida para explicar, descrever e especular sobre o fenómeno cinema, de fazer teoria, portanto.

Tendo em conta que a abordagem “Teoria dos cineastas” pretende fazer ciência, o seu objetivo é, então, criar conceitos a partir de um trabalho que consiste na correlação entre um filme (ou conjunto de filmes) de um determinado cineasta e a concepção de cinema a partir quer das manifestações verbais e escritas do cineasta quer dos filmes. E, em relação aos filmes, temos de ser mais precisos e dizer (seguindo Aumont) que é a partir da *experiência* de visionamento desses mesmos filmes. Dizemos que o espectador/ investigador “cria”, não dizemos “descobre”, pois não se trata de uma descoberta (e aqui seguimos Deleuze). Entendemos que a descoberta implica uma durabilidade que a “teoria” não possui. Como vimos nos dicionários citados anteriormente, a “teoria” está dependente dos meios e capacidade da própria Ciência. Tratando-se de uma criação, a sua validade permanece enquanto tiver de permanecer, durante apenas uma ou várias épocas, até surgir uma outra criação que substitua ou anule a anterior.



Fig. 1 - fotograma de *Funny games* (1997), de Michael Haneke

Para concluirmos, o filme *Funny games* (1997), de Michael Haneke permite-nos uma proposta para a teoria do cinema a respeito do espectador. A distinção entre espectador participante e não participante cede aqui lugar a um único tipo de espectador, apenas o participante. O fotograma acima corresponde a um plano longo, o mais longo do filme, que surge após

o assassinato do filho do casal. Este plano, não apenas pela sua duração mas, enquadramento, pouca iluminação e gestos das personagens remete para o realismo dos filmes Haneke que colocam a violência exatamente no local que lhe pertence: sofrimento e tortura.<sup>6</sup> Mas, é também um plano que corresponde ao momento inequívoco da implicação do espectador no filme – sobre a qual o cineasta vinha dando indicações (momentos em que as personagens se dirigem ao espectador); não era isto que estavam à espera de ver? Não era isto que tinha de acontecer? Desde o primeiro plano do filme (Fig. 2) Haneke parece entender e colocar o espectador numa posição tanto privilegiada como dramática: o espectador é aquele que escolheu um casal para observar e, com essa observação, provocar os acontecimentos.



Fig. 2 - fotograma do plano de abertura de *Funny games* (1997), de Michael Haneke

Do modo mais brutal, o espectador é aqui interrogado na sua condição de espectador: o simples facto de sermos espectadores, de olharmos, somos já cúmplices de tudo o que se passa no ecrã; é o próprio espectador que provoca os acontecimentos. A suposição do espectador ter acesso aos acontecimentos de um ponto de vista privilegiado, na 3ª pessoa, torna-se, a partir deste filme, totalmente inútil e infundada. Mas, não se trata de dizer

6. Nas palavras do próprio Haneke: “I try to give back to violence that what it truly is: pain, injury to another”. In: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>

simplesmente que os filmes que integram a história do cinema foram aqueles que o espectador quis ver, nem que lhe foi oferecido apenas o que queria ver ou que a responsabilidade pela violência é do espectador. Há, a partir daqui, uma história, teoria e estética do cinema que não pode deixar de integrar o espectador (a recepção dos filmes), pois trata-se de um elemento que complementa o filme, que se altera por causa do filme. Ou seja, trata-se de uma mudança de paradigma: os filmes listados nas histórias do cinema ou mencionados pela sua teoria devem, também, ser investigados na sua recepção. E, no caso, o que se pretende é confrontar o espectador, não deixar que banalize a violência. A propósito do remake de *Funny games* em 2007, 10 anos depois, o cineasta afirma que não sentiu necessidade de o atualizar uma vez que a “pornografia da violência nos media aumentou”.<sup>7</sup>

O cineasta possui e manifesta um olhar nos seus filmes e o nosso olhar sobre este filme e respectivas inferências resultam, justamente, desse nosso olhar pelo qual, evidentemente, escolhemos o que retirar do filme. Se esse olhar coincide com o do cineasta ou não é algo que não deve ser grandemente preocupante, uma vez que é da experiência de visionamento que nos surgiram as interpretações apresentadas. E, da nossa parte, quando colocamos em causa um certo modo de estar perante a teoria (e história) do cinema estamos já a teorizar, a tentar avançar na compreensão do cinema, porque, justamente, o desafio é mesmo esse.

## **Conclusões**

O filme não é uma teoria é um modelo, uma hipótese para uma teoria. E esta teoria encontra-se ligada ao processo criativo a partir, não de conceitos linguísticos mas, de “blocos de movimento/duração”; o que não é melhor nem pior que outras teorias sobre cinema que se apoiam em conceitos de outras áreas disciplinares.

7. “I think it is more relevant than ever because the pornography of violence in the media has increased.” In: <http://cinema.com/articles/5600/funny-games-michael-haneke-interview.phtml>

Dizer que cada filme remete para uma teoria é, também, dizer que os filmes são uma espécie de reservatório para novos modos de compreender o cinema já que a teoria, tal como a conhecemos, tem uma dimensão escrita e verbal e os filmes possuem uma dimensão visual/sonora. Cada filme é um modelo para uma teoria sobre que compreensões são possíveis ou existem sobre o mundo através do cinema e o próprio cinema. Assim, os filmes são mais que uma teoria; são, logo no imediato, uma inspiração para novas compreensões sobre o cinema. E, ainda que o processo de criação cinematográfica seja distinto do processo de criação teórica (essencialmente, escrita) é, ainda assim, um processo de criação. Mas, mais importante que tudo, o filme enquanto criação artística realça que cada teoria é sempre provisória.

É possível fazer teoria para o cinema a partir apenas dos filmes, pois enquanto “modelo”, um filme favorece a construção de uma determinada teoria estimulada pela experiência de visionamento e contém a possibilidade de uma teoria sobre o próprio cinema e, conseqüentemente, sobre o mundo (que poderá – e deverá – tornar-se autónoma em relação ao seu criador, no caso, espectador/investigador).

Também um texto científico, como o que agora termina, apresenta autonomia em relação aos seus autores e solicita ao leitor que o complemento, reinvente ou que, a partir daqui, faça a própria criação.

### **Referências bibliográficas**

AAVV. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. XXXI, Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, 1945.

AAVV. *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 21, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

Aumont, J. (2008). “Pode um filme ser um ato de teoria?” in *Revista Educação e Realidade*, nº 33 (1), jan/jun pp 21-34.

\_\_\_\_\_ & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus Editora [2001].

- Frey, M. (2010). Michael Haneke. In: Senses of cinema, Issue 57. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>
- Deleuze, G. (1999). “O ato de criação”. Conferência na FEMIS. Edição brasileira: Folha de São Paulo [1987]. Trad. José Marcos Macedo. Disponível em: <http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/21/ehMJC3obn7/ea-bed93b9c29c98ebcb0c5f0fa9ee2b9.pdf>. Versão vídeo com legendas em português, disponível em: [http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr\\_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues_creation)
- Hayward, S. (2001). *Cinema Studies the key concepts*, 2nd Edition. London, New York: Routledge.
- Haneke, M.
- Mora, J. F. (1991). *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote [1974]
- Pasolini, P. P. (1982). Observações sobre o plano-sequência. In: Empirismo Hereje, Garzanti Editor [1972], pp.193-196.