



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 Cognitivismo 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 Cognitivism 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 Cognitivism 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 Cognitivism 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 Cognitívismo, 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 Cognitismo 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 Cognitívismo já foi acusado várias vezes de ser formalista, Carroll tenta responder a essas acusações.

"O Cognitívismo 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 Cognitívismo, 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 Cognitívismo 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 Cognitívismo 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.

Previendo 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 sentimos, 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 Cognitivismo 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 Cognitivismo 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

**ANEXOS:**

**A Imagem em Movimento**

**UM ESTUDO PSICOLÓGICO**

**POR**

**HUGO MÜNSTERBERG**

**D. APPLETON AND COMPANY**

**NEW YORK LONDON**

**1916**

## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

1. O DESENVOLVIMENTO EXTERNO DAS IMAGENS EM MOVIMENTO.....	3
2. O DESENVOLVIMENTO INTERNO DAS IMAGENS EM MOVIMENTO.....	12

### PARTE I. A PSICOLOGIA DA IMAGEM EM MOVIMENTO

3. PROFUNDIDADE E MOVIMENTO.....	22
4. ATENÇÃO.....	38
5. MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO.....	47
6. EMOÇÕES.....	57

### PARTE II. A ESTÉTICA DA IMAGEM EM MOVIMENTO

7. A FINALIDADE DA ARTE.....	66
8. OS RECURSOS DAS VÁRIAS ARTES.....	77
9. OS RECURSOS DA IMAGEM EM MOVIMENTO.....	85
10. AS EXIGÊNCIAS DA IMAGEM EM MOVIMENTO.....	95
11. A FUNÇÃO DA IMAGEM EM MOVIMENTO.....	107

# INTRODUÇÃO

## CAPÍTULO I

### O DESENVOLVIMENTO EXTERNO DAS IMAGENS EM MOVIMENTO

É arbitrário dizer quando começou o desenvolvimento das imagens em movimento começou, e é impossível prever onde nos irá levar. Que invenção marcou o início? Qual foi o primeiro aparelho a introduzir movimento às imagens num ecrã? Será que o desenvolvimento começou com o primeiro fotografar das várias fases de objectos em movimento? Será que começou com a primeira apresentação de imagens sucessivas a uma tal velocidade que a impressão de movimento surgiu? Será que o dia de nascimento da nova arte foi quando os inventores tiveram sucesso, pela primeira vez, na projecção a grande velocidade de tais imagens sucessivas contra uma parede? Se pensarmos nas imagens em movimento como fonte de entretenimento e prazer estético, poderemos ver o seu nascimento naquela câmara escura que permitiu a passagem de um slide antes de outro, mostrando um comboio num slide a passar sobre a ponte existente no slide seguinte. Estes eram famosos à meio século atrás. Por outro lado, se a característica essencial das imagens em movimento é a combinação de várias imagens numa impressão conectada, devemos olhar para o tempo do "phenakistoscópio", que apenas possuía interesse científico; há mais de oitenta anos que foi inventado. Na América, que se tem tornado, em tempos recentes, o local clássico da produção das imagens em movimento, a história pode dizer-se que teve o seu início com os dias da Exposição de Chicago, em 1893, quando Edison exibiu o seu "kinetoscópio". O visitante metia o seu níquel na ranhura, dando início ao pequeno motor do aparelho, e durante meio minuto conseguia ver, através da lente ampliadora, uma rapariga a

dançar ou uns rapazes a lutar. Menos de um quarto de século depois, vinte mil salas de imagens em movimento são abertas diariamente nos Estados Unidos e milhões de pessoas recebem, em troca do seu níquel, longas horas de divertimento. Na pequena caixa de Edison, onde só uma pessoa podia olhar através do orifício de cada vez, apenas escassas imagens eram exibidas. Nestas vinte mil salas que daí surgiram, todas as emoções e paixões humanas encontram o seu palco e, seja o que for que os relatórios da história ou da ciência demonstrem ou que a imaginação invente, tudo isso ganha vida no ecrã do palácio das imagens.

Ainda assim, este desenvolvimento do espectáculo de meio minuto de Edison até ao "Nascimento de uma Nação" não decorreu em solo Americano. A pequena caixa, apesar de tudo, tinha poucas hipóteses de sucesso popular. O passo decisivo foi dado quando imagens ao estilo das de Edison foram projectadas num ecrã e, desse modo, tornadas visíveis a uma grande audiência. Esse passo foi dado em 1895, em Londres. O sala de imagens em movimento certamente que começou em Inglaterra. No entanto, houve mais uma fonte da corrente que teve o seu início na América, e que precedeu Edison significativamente: os esforços fotográficos do inglês Muybridge, que fez as suas experiências na Califórnia em 1872. O seu objectivo era fotografar as várias fases de um movimento contínuo, por exemplo, as várias posições pelas quais passa um cavalo a galope. O seu objectivo era a análise do movimento em todas as suas partes constituintes, e não a síntese da imagem em movimento a partir dessas partes. No entanto é evidente que também este foi um passo necessário que tornou os triunfos posteriores possíveis.

Se combinarmos os esforços artísticos e científicos do novo e velho mundo, poderemos contar a história das imagens em movimento pelas seguintes datas e sucessos. No ano de 1825 um Doutor Roget descreveu nas "Transacções Filosóficas" uma ilusão óptica de movimento interessante como a que resulta, por exemplo, de quando uma roda se move por trás de uma cerca com barras verticais. A discussão foi levada mais além quando um mestre do ofício, de nome Faraday, se inseriu nela. No *Journal of the Royal*

*Institute of Great Britain* ele escreveu, em 1831, "acerca de uma classe peculiar de decepções ópticas". Lá são descritos um largo número de experiências subtis nas quais rodas dentadas de formas e tamanhos diferentes rodavam em diferentes graus de velocidade e em direcções diferentes. O olho via os dentes da roda de trás através dos dentes da roda da frente. O resultado é a aparência de efeitos de movimento que não correspondem a um movimento objectivo. A impressão de movimentos para a retaguarda podem resultar de movimentos para a frente, a impressão de movimentos rápidos podem surgir de movimentos lentos e a impressão de paragem total pode resultar da combinação de vários movimentos. Pela primeira vez a impressão de movimento foi produzida sintetizadamente a partir de elementos diferentes. Para aqueles que gostam de acreditar que a "nova psicologia", com a sua análise experimental de experiências psicológicas, começou apenas na segunda metade do século dezanove ou talvez até com a fundação de laboratórios psicológicos, poderá ser iluminador estudar estas discussões do início dos anos trinta.

O próximo passo leva-nos muito mais além. No Outono de 1832, Stampfer na Alemanha e Plateau em França, independentemente um do outro, desenvolveram simultaneamente um aparelho através do qual imagens de objectos em várias fases de movimento dão a impressão de movimento contínuo. Ambos asseguraram o efeito cortando pequenas fendas num disco negro na direcção do raio. Quando o disco é girado a partir do seu centro, essas fendas iludem o olho do observador. Se ele o vir em frente a um espelho e na parte de trás do disco forem desenhadas imagens, correspondentes às várias fendas, o olho verá uma imagem a seguir à outra em sucessão rápida no mesmo sítio. Se essas pequenas imagens nos dão os vários estágios do movimento, por exemplo uma roda com os seus raios em posições diferentes, as séries completas de impressões serão combinadas na percepção de uma roda a mover-se. Stampfer chamou-lhes discos "estroboscópicos", Plateau intitulou-os de "phenakistoscópios". Quanto mais pequenas as fendas, mais nítidas as imagens. Uchatius, em Viena, construiu um aparelho em 1853 para projectar estas imagens dos discos estroboscópicos numa parede. Horner seguiu-o com o "daedalum", no qual o

disco foi substituído por um cilindro oco que tinha as imagens no interior e buracos para vê-los do seu exterior, enquanto o cilindro se encontrava em rotação. Daqui foi desenvolvido um brinquedo popular como o "zootrope" ou "bioscópio", que se tornou familiar em todo o lado. Era um cilindro negro que girava, com fendas verticais, e no seu interior existiam fitas de papel com imagens de objectos em movimento em fases sucessivas. Os palhaços saltavam através do arco e repetiam o mesmo movimento completo a cada nova rotação do cilindro. Em instrumentos mais complexos existiam três conjuntos de fendas em cima umas das outras. Um conjunto correspondia exactamente às distâncias das imagens entre si e o resultado era que o objecto em movimento aparentava permanecer no mesmo sítio. O segundo conjunto trazia as fendas mais próximas entre si; então as imagens produziam necessariamente um efeito como se o homem estivesse a mover-se realmente para a frente enquanto fazia os seus truques. No terceiro conjunto as fendas estavam mais distantes entre si do que as imagens, e o resultado era que a imagem se movia para trás.

O princípio científico que controla o mundo das imagens em movimento de hoje em dia foi estabelecido com estes antigos aparelhos. Imagens isoladas apresentadas ao olho em sucessão rápida mas separadas por interrupções são entendidas, não como impressões singulares de posições diferentes, mas como um movimento contínuo. No entanto, as imagens de movimentos utilizadas até então eram desenhadas pela caneta do artista. A vida mostrava-lhe movimentos contínuos em todo o lado; a sua imaginação tinha de dividir esses movimentos em várias posições instantâneas. Ele desenhou a corrida de cavalos para o "zootrope", mas enquanto os cavalos se moviam para a frente, ninguém era capaz de dizer se as várias imagens das suas pernas correspondiam aos estágios dos movimentos reais. Logo, o verdadeiro desenvolvimento dos efeitos estroboscópicos apareceram dependentemente da fixação dos seus estágios sucessivos. Isto foi assegurado no início dos anos setenta, mas para tornar possível este progresso foi necessário todo o maravilhoso desenvolvimento da arte fotográfica, desde o daguerreótipo inicial, que pressupunha horas de exposição, até à fotografia instantânea que fixa a imagem do mundo externo

numa pequena fracção de segundo. Aqui não estamos preocupados com este avanço técnico, com a perfeição da superfície sensível da placa fotográfica. Em 1872 a câmara fotográfica tinha alcançado um estágio no qual não era possível tirar fotografias instantâneas. Mas isto não teria permitido fotografar o movimento real com uma câmara, uma vez que não seria possível mudar as placas rapidamente o suficiente para apanhar as várias fases de um movimento curto.

É aqui que o trabalho de Muybridge se assenta. Ele tinha um cavalo preto a trotar ou a galopar em frente a uma parede branca, passando em frente a vinte e quatro câmaras. No caminho do cavalo estavam vinte e quatro fios que o cavalo quebrava sequencialmente, e cada uma soltava a mola que accionava cada um dos instrumentos. O movimento era, deste modo, analisado em vinte e quatro imagens de fases sucessivas; e pela primeira vez o olho humano via as posições reais das pernas do cavalo durante o galope ou o trote. Não é surpreendente que estas imagens de Muybridge tivessem interessado pintores Franceses quando ele foi a Paris, mas fascinaram ainda mais o grande estudante de movimentos de animais, o fisiologista Marey. Ele tinha contribuído para a ciência com um aparelho complexo para o registo dos processos de movimento. O "Tambor de Marey" ainda é um instrumento muito útil em qualquer laboratório fisiológico e psicológico, sempre que movimentos delicados têm de ser gravados. O movimento das asas de pássaros interessaram-no especialmente, e partindo da sua sugestão Muybridge virou-se para o estudo do voo dos pássaros. Pombos a voar foram fotografados em posições diferentes, cada fotografia tirada numa quinquagésima parte de um segundo.

Mas foi mesmo Marey que melhorou o método. Utilizou a ideia que o astrónomo Janssen tinha aplicado ao fotografar os processos astronómicos. Janssen fotografou, por exemplo, o trânsito do planeta Vénus em frente ao Sol em Dezembro de 1874, numa placa circular sensível que girava na câmara. A placa movia-se para a frente poucos graus a cada minuto. Deste modo havia espaço para conseguir dezoito imagens das diferentes fases do trânsito na parte marginal de uma só placa. Marey construiu o aparelho para

o disco giratório para que os intervalos, em vez de terem um minuto completo, se tornassem apenas num décima segunda parte de um segundo. Num disco giratório poderiam ser tiradas vinte e cinco imagens do movimento de um pássaro. Isto conduz-nos até ao início dos anos oitenta. Marey permaneceu infatigavelmente no desenvolvimento dos meios para obter várias fotografias instantâneas com a mesma câmara. Seres humanos foram fotografados por ele com roupas brancas contra um cenário negro. Quando dez fotografias eram tiradas num segundo os movimentos mais subtis do seu salto ou corrida poderiam ser vislumbradas. O objectivo principal ainda era, decididamente, uma compreensão científica dos movimentos, e a combinação das imagens numa impressão unificada não era o objectivo. Muito menos faria parte do objectivo o entretenimento.

Aproximadamente ao mesmo tempo na Alemanha, Anschutz seguiu as sugestões de Muybridge com muito mais sucesso e deu um novo rumo a esta arte de fotografar o movimento de animais e homens. Ele não só fotografou os estágios sucessivos como os imprimiu numa faixa comprida que era disposta numa roda horizontal. Esta roda encontrava-se numa caixa negra e o olho pode ver as imagens na faixa de papel apenas no momento em que a luz de um tubo de Geissler aparece. A roda possui contactos eléctricos que fazem com que os intervalos entre dois flashes correspondam ao tempo que é necessário para que a roda se mova de uma imagem para a próxima. Quanto mais rapidamente a roda seja rodada, tanto mais rápida é a mudança das imagens entre si. Durante o movimento em que uma imagem se afasta e a próxima se aproxima, o centro de visão é totalmente negro. Daí o olho não vê as mudanças mas fica com a impressão, como se a imagem continuasse no mesmo local, mas em movimento. O pássaro bate as suas asas e o cavalo troteia. Era realmente um instrumento kinetoscópico perfeito. No entanto as suas limitações eram evidentes. Apenas podiam ser apresentados os movimentos rítmicos, tanto que quando uma rotação era completada voltavam as mesmas imagens antigas. Os homens a marchar aparentavam ser reais; no entanto eles não podiam fazer mais nada senão marchar indefinidamente, a circunferência da roda não permitia mais espaço que os

cerca de quarenta estágios necessários das pernas em movimento desde o início até ao final do passo.

Se a imagem de um movimento tentasse ir além destes movimentos rítmicos, se tentasse mostrar pessoas em acção seria necessário possuir um número muito maior de imagens em iluminação instantânea. O princípio da roda teria de ser abandonado e seria necessária uma longa faixa com imagens. Isto pressuporia um conjunto correspondentemente longo de exposições e este requisito não podia ser atingido enquanto as imagens fossem tiradas a partir de placas de vidro. Mas naquele período foram feitas experiências em várias frentes para substituir o vidro por um material mais flexível e transparente. Papéis translúcidos, gelatina, celulóide, e outras substâncias foram experimentadas. É bem sabido que a invenção que foi mais decisiva foi a película produzida em Rochester por Eastman. Com ela surgiu um enorme desenvolvimento mecânico, a utilização de dois rolamentos. Um deles segurava a longa faixa de película que era lentamente enrolada no segundo, um instrumento familiar para todos os fotógrafos amadores de hoje em dia. Com a película a fotografia ganhou a possibilidade de não só tirar um maior número de imagens que Marey ou Anschutz com os seus arranjos circulares, como também de ter essas imagens a passar em frente aos seus olhos, iluminadas por luzes de flash sucedendo-se rapidamente por qualquer período de tempo. Para além disso, em vez da iluminação rápida na passagem de imagens, podia haver iluminação constante. Neste caso as fendas devem passar na direcção oposta de modo a que cada imagem seja vista por um momento apenas, como se estivesse em descanso. Esta ideia foi realizada perfeitamente na máquina de Edison.

No kinetoscópio de Edison, uma faixa de película de celulóide com quarenta e cinco pés de comprimento, com séries de imagens que mediam três quartos de uma polegada cada, moviam-se continuamente sobre séries de rolamentos. As imagens passavam através de uma lente ampliadora, mas entre a lente e a imagem estava um obturador giratório que se movia com uma determinada velocidade ajustada à película. A abertura do obturador era oposta à da lente no momento em que a película se tinha movido três quartos

de uma polegada. Daqui que o olho não via a passagem das imagens mas sim uma imagem a seguir à outra, no mesmo sítio. Cenas curtas podiam agora ser representadas em meio minuto, enquanto mais de seiscentas imagens podiam ser utilizadas. O primeiro instrumento foi construído em 1890, e pouco depois da Feira Mundial de Chicago era utilizada em todo o mundo. A roda de Anschutz também tinha sido vastamente comercializada; no entanto era considerada como sendo um aparelho "meio científico". Com o kinetoscópio de Edison as imagens em movimento tinham-se tornado num meio de divertimento popular e entretenimento, e o apetite de comercialismo estava despoletado. A partir daí começaram-se a desenvolver esforços para melhorar a máquina de Edison em todo o mundo, e a adaptação às necessidades do público em geral encontrava-se como pano de fundo.

O sucesso chegou praticamente ao mesmo tempo a Lumière e ao seu filho em Paris e a Paul em Londres. Estes reconheceram claramente que o novo esquema não poderia ser realmente proveitoso em larga escala enquanto apenas uma pessoa de cada vez pudesse ver as imagens. Tanto os dois fabricantes de consumíveis fotográficos franceses como o engenheiro inglês consideraram que o próximo passo necessário seria a projecção das películas sobre um grande ecrã. Não obstante isto envolvia outra mudança fundamental. No kinetoscópio a película passava continuamente. O tempo de exposição através da abertura no obturador giratório tinha de ser extremamente curto de maneira a produzir imagens distintas. O mais pequeno prolongamento faria com que o próprio movimento da película se tornasse perceptível e produzia um efeito distorcido. Este tempo era suficiente para a visão da imagem mas não podia ser suficiente para a sua visualização muito ampliada na parede. Passava pouca luz para que fosse produzida uma imagem distinta. Logo, tornou-se essencial transformar o movimento contínuo da película num movimento intermitente. A faixa de película podia ser puxada para a frente da lente por movimentos repuxados, de maneira a que o movimento real da faixa ocorreria nos períodos em que o obturador se encontrava fechado, estava em descanso durante a fracção de tempo na qual a luz do aparelho de projecção estava a passar.

Tanto Lumière como Paul ultrapassaram esta dificuldade e asseguraram um avanço intermitente das imagens em três quartos de uma polegada, que corresponde ao comprimento de uma fotografia. Na primavera de 1895 o "teatógrafo" ou "animatógrafo" de Paul estava completo, e no ano seguinte ele começou a sua utilização no Teatro Alhambra, onde a novidade foi planeada como uma performance num teatro de variedades durante alguns dias mas acabou por ficar durante um ano, uma vez que tinha provado de imediato ser de um sucesso sem precedentes. O lado Americano foi conquistado pela câmara de Lumière. O Museu de Éden foi o primeiro local onde o kinematógrafo Francês foi instalado. O divertimento que, hoje em dia, cento e vinte e cinco mil salas de imagens em movimento trazem para trinta milhões de pessoas diariamente é devido à invenção de Lumière e de Paul. Os melhoramentos na técnica de capturar imagens e projectá-las num ecrã são uma legião, mas as características fundamentais não foram alteradas. Sim; o desenvolvimento total das últimas décadas tem sido conservador. O facto que todos os produtores tentam distribuir os seus filmes para todos os países força uma standardização enorme no mundo das imagens em movimento. As pequenas imagens da película ainda são, hoje em dia, exactamente do mesmo tamanho como as que Edison utilizava no seu kinetoscópio e as longas faixas de películas ainda são engrenadas por quatro perfurações redondas na parte lateral de cada uma, de modo a apanhar os pinhões que conduzem a película.

A partir do momento em que a imagem em movimento se tornou numa parte de um espectáculo de variedades, o desejo da multidão pelo entretenimento e por novas sensações teve de ser satisfeito e o sucesso estava instalado para durar. O mero divertimento da novidade técnica enquanto tal foi-se desvanecendo necessariamente e o interesse poderia apenas ser mantido se as cenas apresentadas no ecrã se tornassem elas próprias mais e mais cativantes. As peças triviais de menos de um minuto sem qualquer enquadramento artístico e sem qualquer ensaio ou preparação tornaram-se rapidamente insatisfatórias. A avó que lava o bebé ou o rapaz da rua que faz uma partida tiveram de ser substituídas por comédias pequenas e rápidas. Palcos foram construídos, cada vez foram criadas cenas mais elaboradas; a

película cresceu muito em comprimento. Empresas rivais em França e mais tarde nos Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha e notavelmente em Itália desenvolveram produções cada vez mais ambiciosas. Tão cedo quanto 1898, o Museu do Eden em Nova York produziu um filme elaborado do "Passion Play" em aproximadamente cinquenta mil imagens, as quais necessitaram de quase uma hora para a sua produção. O pessoal do estúdio cresceu rapidamente, estabelecimentos enormes nos quais qualquer cenário era construído começaram a proliferar-se. Mas a cena interior muitas vezes não era suficiente como cenário; a câmara cinematográfica foi levada para as montanhas e para as praias, pouco tempo depois foi levada para as selvas da África e da Ásia Central pois a "photoplay" pedia cenas mais excitantes e com cenários mais pitorescos. Milhares de pessoas entraram em cenas de batalhas que eram requisitadas pelos dramas históricos. Hoje em dia encontramos-nos no meio do crescimento externo que ninguém imaginou nos dias do kinetoscópio. No entanto este progresso técnico e o seu aumento tremendo de instrumentos mecânicos para produção têm o seu verdadeiro significado no seu crescimento interno, que conduziu os outrora episódios banais a situações de acção tremenda, que o transportou da rotina trivial a uma nova e muito promissora arte.

## **CAPÍTULO II**

### **O DESENVOLVIMENTO INTERNO DAS IMAGENS EM MOVIMENTO**

De facto não foi apenas um avanço técnico externo que transportou o espectáculo de meio minuto de Edison, em que um rapazinho liga uma mangueira, até uma "Filha de Neptuno", ou um "Quo Vadis", ou em

"Cabíria", ou em tantas outras performances que preenchem um serão. O avanço foi, antes de mais, interno; foi uma ideia estética. Ainda assim isto não conta toda a história do desenvolvimento das imagens em movimento, uma vez que aponta apenas para o progresso da imagem em movimento. Deixa de fora da equação o facto de que as imagens em movimento não apelam apenas à imaginação, mas também trazem a sua mensagem ao intelecto. São direccionadas à instrução e à informação. Assim como entre duas capas de revistas existem histórias artísticas lado a lado com ensaios instrutivos, artigos científicos ou discussões acerca dos acontecimentos do dia, a imagem em movimento é acompanhada pela tradução cinematográfica da realidade em todos os seus aspectos. O que seja que interesse à compreensão ou à curiosidade humana acerca da natureza ou da vida social aparece com uma intensidade incomparável na mente do espectador quando uma imagem em movimento a traz ao ecrã, enquanto uma fotografia sem vida não o faz.

Os acontecimentos do dia são o material mais conveniente, uma vez que oferecem a oportunidade de apresentar programas em constante mutação e, logo, as condições ideais para um público ávido de novidades. Não são necessários actores, o interesse dramático é atribuído pela importância social e política dos acontecimentos. Nos primeiros tempos, quando os grandes palcos de produção de imagens em movimento não tinham ainda sido construídos, a indústria das imagens em movimento dependia muito mais do fornecimento da vida pública circundante do que hoje em dia. No entanto, enquanto o material era abundante, rapidamente se tornou um tanto insípido ver paradas, procissões e oradores, e até onde o interesse imediato parecia dar valor às imagens acontecia frequentemente um interesse meramente local que desvanecia após algum tempo. A coroação do rei ou a inauguração do presidente, o terramoto em Sicília ou o grande derby apareciam, apesar de tudo, muito raramente. Para além disso, devido à competição feroz que existia, apenas o que chegava em primeiro lugar ganhava os créditos e só os cinematógrafos com os traços mais sensacionais e com os melhores instintos de jornalista poderiam ter sucesso aos olhos das audiências mimadas das imagens em movimento.

Certamente que as histórias de tais empreendimentos está cheia de aventuras e que é capaz de possuir um lugar entre os feitos mais audazes do mundo jornalístico. Ouvimos dizer que aquando da tomada de posse do Príncipe de Gales, que teve lugar às quatro da tarde, o público Londrino viu a cerimónia no ecrã num filme com doze minutos de duração, às dez horas da noite do mesmo dia. A distância entre os dois locais é de duas mil milhas. A película tinha setecentos e cinquenta pés de comprimento. Tinha sido revelado e impresso num comboio expresso especial composto por longas carruagens transformadas em salas escuras e equipadas com tanques para a revelação e a lavagem, assim como com uma máquina para a impressão e secagem. Porém, na sua totalidade os acontecimentos diários estavam a perder terreno lentamente, até na Europa, enquanto a América nunca tinha dado tanto interesse a este rival do jornal. Foram feitas alegações no sentido de que os produtores americanos não gostavam destas imagens por tópicos devido ao carácter accidental dos acontecimentos, que tornavam a produção irregular e que interferiam demasiado com a preparação consistente das imagens em movimento. Apenas quando a guerra rebentou é que uma imensa onda de excitação varreu toda esta apatia. As imagens das trincheiras, as marchas das tropas, a vida dos prisioneiros, os movimentos dos líderes, a azáfama que é a vida na frente da batalha e a acção das enormes armas absorveram o interesse popular nos quatro cantos do mundo. Enquanto o velho e pitoresco repórter de guerra quase desaparecia, o homem das imagens em movimento tinha sido o herdeiro de toda a sua coragem, paciência, sensacionalismo e espírito de aventura.

Uma maior conquista fotográfica que o retratar de acontecimentos históricos e sociais foi o sucesso maravilhoso do kinematógrafo com a vida da natureza. Em anos recentes, nenhum explorador percorreu terras e mares distantes sem um aparelho kinematográfico. De repente olhámos para a vida mais íntima da África selvagem. Aí, os elefantes, girafas e macacos passaram pelo buraco na água, sem saberem que o homem das imagens em movimento estava a rodar a sua manivela no cimo de uma árvore. Seguimos Scott e Shackleton até às regiões de gelo eterno, escalámos os Himalayas,

vimos o mundo da altura de um aeroplano, e todas as crianças europeias conhecem agora as maravilhas do Niagara. Mas o kinematógrafo não procurou a natureza nos locais onde ela é gigantesca ou estranha; ele também seguiu o seu caminho, com efeito não menos admirável, quando ela é idílica. O riacho nos bosques, os pássaros no seu ninho, as flores a tremerem ao vento trouxeram o seu charme aos olhos cada vez mais deliciados com o progresso da nova arte.

Mas as maravilhas da natureza que a câmara nos desvenda não estão limitadas ao que o olho nú pode seguir. O progresso técnico conduziu à anexação do microscópio. Depois de ultrapassadas dificuldades tremendas, os cientistas conseguiram desenvolver uma cinematografia microscópica que multiplica as dimensões em cem mil vezes. Podemos ver no ecrã a luta de uma bactéria com os corpúsculos da corrente sanguínea de um animal doente. Sim, com os milagres da câmara podemos seguir a vida da natureza até através de formas que a observação humana não encontra no mundo exterior. Lá, uma orquídea pode demorar semanas a desenvolver-se, a florir e a definhar; na imagem o processo desenrola-se perante nós numa questão de segundos. Vemos como a lagarta tece o seu casulo, como o quebra e como a borboleta solta as suas asas; e tudo o que demoraria dias e meses acontece numa fracção de minuto. Por isto existe um interesse renovado por parte da geografia, da botânica e da zoologia nestes desenvolvimentos, impossíveis de imaginar nos primeiros tempos do kinematógrafo, e até os próprios cientistas têm ganho, através destes novos meios técnicos, uma ajuda inesperada para os seus trabalhos.

O último feito neste universo do "photo-conhecimento" é o da "revista no ecrã". É um passo arrojado que ainda parece necessário nos nossos dias de rápido progresso kinematoscópico. As revistas populares impressas na América tiveram o seu apogeu no período dos escândalos, à cerca de dez anos atrás. O seu poder na imaginação do público, que quer ser informado e entretido ao mesmo tempo, tem decrescido constantemente, enquanto o poder das salas de imagens em movimento tem aumentado. A sala de imagens deveria, portanto, tomar conta da tarefa que as revistas têm perdido

parcialmente. As revistas dão pouco espaço aos acontecimentos do dia e um espaço maior a artigos nos quais estudiosos e homens da vida pública discutem problemas significativos. Muita da história Americana das duas últimas décadas foi influenciada profundamente pelas colunas das revistas ilustradas. Esses homens, que chegam a milhões através de tais artigos, não podem desprezar o facto - podem aprová-lo ou condená-lo - de que as massas dos dias de hoje preferem ser ensinadas por imagens do que por palavras. As audiências são formadas de qualquer maneira. Em vez de as alimentarem com mero entretenimento, porque não dar-lhes alimento para pensamento sério? Pareceu, portanto, uma ideia muito fértil quando o "Paramount Pictograph" foi fundado com o objectivo de transmitir mensagens intelectuais e discussões ambiciosas para dentro das salas de cinema [*film houses*]. Questões políticas e económicas, sociais e higiénicas, técnicas e industriais, estéticas e científicas não podiam ser trazidas mais perto de milhões de pessoas do que desta forma. Os editores terão de ter cuidado para que as discussões não se degenerem em propaganda partidária, mas também devem ter uma revista impressa. Entre os cientistas, o psicólogo poderá vir a ter um interesse particular neste último empreendimento do mundo da imagem em movimento. O ecrã deveria oferecer uma oportunidade única que despertasse o interesse em vários domínios de experiências psicológicas e testes mentais e, desta maneira, espalhar o conhecimento da sua importância para guia vocacional e assuntos práticos da vida.

No entanto, o poder de suplementar a sala de aula, o jornal e a biblioteca com as imagens em movimento ao espalhar conhecimento surge, apesar de tudo, como uma tarefa secundária que aparece após o entretenimento e divertimento das massas. Esta é a via principal sobre a qual o caminho em frente tem sido mais veloz. O teatro, o espectáculo de variedades e os romances tiveram de arranjar um espaço amplo para as peças de imagens fugidias. Qual foi o princípio real do desenvolvimento interno deste lado artístico? As pequenas cenas que nos eram oferecidas pelas primeiras imagens não poderiam ser chamadas de peças. Elas não seriam capazes de agarrar a atenção pelos conteúdos que possuíam. O único charme era realmente a perfeição com a qual o aparelho executava os movimentos em

si. Pouco tempo depois episódios tocantes foram surgindo, pequenas cenas humorísticas ou acções melodramáticas tiveram lugar em frente à câmara, e as mesmas emoções que, até então, apenas as peças de teatro despoletavam, começavam agora a ressurgir. O objectivo parecia ser o de encontrar um substituto para o palco. O ganho mais significativo deste novo esquema era a redução das despesas. Um só actor é agora capaz de entreter milhares de pessoas ao mesmo tempo e um só cenário é suficiente para dar prazer a milhões. O teatro podia, então, ser democratizado. A bolsa de toda a gente permitia ver os melhores artistas e em todas as aldeias podia ser erguido um palco e a alegria de uma verdadeira performance de teatro podia ser espalhada até aos cantos mais recônditos dos países. Assim como o "graphophone" podia multiplicar sem limites a música do hall de concertos, o cantor e a orquestra, também, ao que parece, a imagem em movimento conseguiria reproduzir sem limites a performance teatral.

Claro que o substituto não poderia ser igual ao original. Faltava a cor, a profundidade real do palco objectivo, e acima de tudo a palavra falada. Os poucos textos descritivos que existiam tinham de apontar para o que era explicado e elaborado através das vozes dos actores no teatro. A imagem em movimento aparecia, portanto, como uma sombra do teatro verdadeiro, não diferente apenas no sentido em que uma fotografia é comparada a uma pintura, mas diferente no sentido em que a fotografia é comparada ao homem original. E, ainda assim, por mais escassa e sombria que a imagem em movimento fosse quando comparada com a performance de actores ao vivo, a vantagem da multiplicação barata era tão grande que a ambição dos produtores era natural, prosseguir de pequenas peças até grandes dramas que prendessem a atenção durante horas. O teatro cinematográfico tinha, em breve, o seu repertório Shakespeariano; Ibsen tinha sido encenado e os romances dramatizados do ecrã tornaram-se numa legião. Victor Hugo e Dickens atingiram novos triunfos. Em poucos anos, o caminho desde a anedota banal até Hamlet e Peer Gynt estava coberto de tamanha profundidade que a possibilidade de oferecer uma realização fotográfica de qualquer performance teatral imaginável estava provada para sempre.

Mas enquanto este movimento de reproduzir performances de palco continuava, eram adicionados elementos técnicos à câmara que dificilmente seriam possíveis no teatro. Devido a isto, o desenvolvimento conduziu lentamente a um certo desvio do caminho do teatro. A primeira diferença que sobressai aos olhos do observador foi a hipótese que o homem da câmara tinha de fazer dos cenários naturais e culturais o seu cenário. O responsável pelos cenários teatrais pode pintar um oceano e, caso seja necessário, mover uns quantos tecidos coloridos de modo a parecerem ondas a rebentar; ainda assim, esta técnica é de longe ultrapassada pelas imagens soberbas do oceano quando a cena decorre em falésias reais em que as ondas estão a rebentar aos seus pés e a maresia atinge directamente os actores. O teatro pintou vilas e vistas, as ruas de cidades e os cenários de paisagens estrangeiras. Mas o teatro, apesar da realidade dos actores, parece profundamente irreal quando comparado com o pulsar da vida das cenas de rua ou de multidões estrangeiras captadas pelo homem da câmara.

Mas ainda mais característica é a rapidez com que todo o cenário pode ser alterado durante as imagens em movimento. O palco giratório de Reinhardt tinha trazido surpresas maravilhosas aos espectadores de teatro e tinha conseguido mudar de cenário com uma velocidade até então desconhecida. No entanto, quão lenta e trapalhona continua a parecer quando comparada com as mudanças rotineiras das imagens em movimento. Esta mudança de cenário é tão fácil para a câmara que desde bem cedo que esta nova característica foi introduzida. A princípio servia apenas objectivos humorísticos. O público dos rudes espectáculos iniciais apreciavam a rapidez estonteante com a que conseguiam seguir o fugitivo através dos telhados da cidade, escadas acima e abaixo, até à adega ou ao sótão, e saltar para dentro do automóvel e fazer uma corrida através das estradas de campo, até que o culpado caía de uma ponte para a água e era capturado pela polícia. Este humor pastelão está longe de ter desaparecido, mas a mudança rápida de cenas foi, entretanto, posta ao serviço de objectivos muito mais elevados. O desenvolvimento de um enredo artístico trouxe novas possibilidades que o teatro não comporta, ao permitir que o olhar siga o herói e a heroína continuamente de um lugar para o outro. Agora ele abandona a sala, agora

vimo-lo a passar ao longo da rua, agora entra em casa da sua amada, agora é conduzido até ao salão, agora ela está ir apressadamente até à biblioteca do seu pai, agora eles vão todos até ao jardim: novos cenários e locais estão a mudar continuamente. As dificuldades técnicas não atrapalham em nada. Um conjunto de imagens capturadas pelo homem da câmara a mil milhas de distância pode ser inserido durante algum tempo na película, e o público vê agora uma sala de um clube em Nova Iorque, e agora as neves do Alasca e agora os trópicos, próximos entre si na mesma sequência.

Para além da facilidade com a qual as cenas são alteradas, que nos permite não só percorrer rapidamente vários locais, mas também nos oferece a possibilidade de estarmos em dois ou três locais ao mesmo tempo. As cenas tornam-se interligadas. Vimos o soldado no campo de batalha e a sua amada em casa, numa sequência alternada tão constante que nos encontramos simultaneamente aqui e lá. Vimos o homem a falar ao telefone em Nova Iorque e, ao mesmo tempo, a mulher que recebe a sua mensagem em Washington. Não existe qualquer dificuldade em ter dois registos de tempo diferentes durante os poucos minutos da conversa de longa distância.

Mas com as mudanças rápidas de cenários, os "artistas fotográficos" também ganharam uma rapidez de movimentos que ultrapassa os do homem real. Ele necessita apenas de girar a manivela do aparelho mais rapidamente, e todo o ritmo da performance pode ser levada a uma velocidade que pode ajudar bastante a faceta humorística da cena. Daqui foi apenas um passo até à performance de acções que não podiam ser executadas naturalmente. A princípio esta ideia foi colocada ao serviço de efeitos cómicos um tanto rudes. O polícia subia para cima da frente de pedra de um grande edifício. O homem da câmara não tinha qualquer dificuldade em assegurar os efeitos, uma vez que era apenas necessário que o actor subisse para cima de uma imagem plana do edifício que estivesse no chão. Todos os dias apareciam novos truques. Vemos como o mágico parte um ovo atrás de outro e tira de dentro de cada ovo uma pequena fada e coloca uma após a outra na sua mão, onde começam a dançar. Nenhum teatro poderia sequer tentar igualar tais maravilhas, mas para a câmara elas não eram difíceis; as pequenas

dançarinas estavam, simplesmente, a uma distância muito maior da câmara e, logo, apareciam com o seu tamanho reduzido. Foram alcançados ricos efeitos artísticos, e enquanto uma fada em cima de um palco parece algo trapalhão e dificilmente capaz de criar uma ilusão, na película vimos realmente um homem a ser transformado num monstro e uma flor a ser transformada numa rapariga. Não existem limites para os truques que as capacidades dos peritos podem inventar. Os mergulhadores saltam, com os pés em primeiro lugar, de dentro de água para a prancha. Parece ser magia, mas é apenas o homem da câmara a reverter o sentido da película e a corrê-la de trás para a frente. Todos os sonhos se tornam reais, fantasmas misteriosos aparecem e desaparecem do ar, sereias nadam por entre as ondas e pequenos duendes saem de dentro de lírios.

Assim como a manivela da câmara que capta as imagens pode ser parada a qualquer momento e o seu movimento ser retomado apenas quando qualquer mudança tiver sido completa no palco, também qualquer substituição pode ser feita sem o conhecimento do público no intervalo dos acontecimentos.

Vimos um homem a caminhar no limite de uma rocha íngreme, sem deixar qualquer dúvida de que se trata de um homem real, depois escorrega e cai para o abismo que se encontra por baixo de si. A película não indica que no instante antes da sua queda, a câmara foi parada e que o actor foi substituído por um boneco empalhado que começa a cair quando o movimento da película é retomado. Mas não são apenas bonecos do mesmo tamanho que podem ser introduzidos. Um modelo reduzido que seja aproximado bastante da câmara pode tomar o lugar de qualquer grande objecto real a uma maior distância. Vimos, no início, o enorme barco que nos consegue convencer da sua realidade ao vermos homens reais a subir para dentro dele. Mas quando surge o naufrágio final, o movimento da película é parado e a câmara trazida para perto de um pequeno tanque, no qual um modelo em miniatura do barco assume o papel do original, explode e afunda-se realmente dentro da sua campã aquática de dois pés de profundidade.

Enquanto puderam ser atingidos efeitos nunca antes vistos através do poder de tornar possíveis acções impossíveis, tudo continuou na parte externa do

quadro do palco. A imagem em movimento mostrou-nos uma performance, tão rápida e invulgar, que continuaria no mundo externo. Abriu-se uma perspectiva inteiramente nova quando os responsáveis pelas películas introduziram o "close-up" e novos métodos similares. Como qualquer amigo da película bem sabe, o "close-up" é um esquema através do qual uma parte em particular da imagem, talvez apenas a cara do herói ou a sua mão, ou um anel no seu dedo, é alargada e substituí por um instante todo o cenário. Talvez o teatro conseguisse também as criações mais maravilhosas, como nos grandes filmes históricos onde milhares preenchem o campo de batalha ou quando fadas sobrevoavam por cima do cenário em caprichos fantásticos, mas este recurso denominado "close-up" deixava para trás todas as possibilidades teatrais. De repente, não vimos o próprio Booth enquanto ele tenta assassinar o presidente, mas apenas o seu dedo a segurar no revólver e a acção dos seus dedos excitados a preencher todo o campo de visão. Não vimos mais o banqueiro na sua secretária a abrir o telegrama, mas apenas a mensagem telegráfica aberta a preencher todo o ecrã, enquanto a lemos por cima do seu ombro.

Não é necessário enumerar mais mudanças que o desenvolvimento da arte da imagem em movimento trouxe desde os dias do kinetoscópio. A utilização de cenários naturais, a mudança rápida de cenários, a interligação de acções em cenários diferentes, as mudanças dos ritmos da acção, a capacidade de passar por experiências fisicamente impossíveis, a ligação de movimentos desconectados entre si, a realização de efeitos sobrenaturais, o alargamento gigantesco de pequenos detalhes: estas podem ser suficientes enquanto ilustrações características da tendência essencial. Mostram que o progresso da imagem em movimento não conduziu a uma reprodução cada vez mais perfeita do palco teatral, mas que se afastou totalmente do teatro. Impressões superficiais sugerem o oposto e ainda deixam um observador esteticamente despreocupado na crença de que a imagem em movimento é um substituto barato do teatro real, uma performance teatral tão boa ou má quanto a reprodução fotográfica permitir. Esta ideia tradicional tornou-se completamente falsa. *A arte da imagem em movimento desenvolveu tantas novas características por si só, características que não têm qualquer*

*semelhança à técnica do palco que se coloca a questão: não será realmente uma nova arte que abandonou há muito tempo a mera reprodução fílmica do teatro e a qual devia ser reconhecida com a sua independência estética?* Este direito ao reconhecimento independente foi, até agora, ignorado. Praticamente todos os que julgam as imagens em movimento de um ponto de vista estético continuam com a velha comparação entre a película e o graphophone. A imagem em movimento ainda continua a ser algo que simplesmente imita a verdadeira arte do teatro. Será que, pelo contrário, não imita ou substitui nada, mas que é em si mesma uma arte tão diferente da do teatro como a arte de um pintor é diferente da de um escultor? E será que não chegámos já à altura, no interesse da teoria e da prática, de examinar as condições estéticas que dariam direitos independentes a esta nova arte? Se esta for realmente a situação, deve ser um problema verdadeiramente fascinante, uma vez que nos daria a oportunidade de ver a arte no seu primeiro desabrochar. Um novo casulo estético foi quebrado; onde irão levá-lo as suas asas de borboleta?

Chegámos, finalmente, ao problema real deste pequeno livro. Queremos estudar o direito da imagem em movimento, até agora ignorado pela estética, a ser classificado como uma arte em si mesma sobre condições mentais de vida inteiramente novas. O que é necessário para este estudo é, evidentemente, em primeiro lugar, uma compreensão dos meios através dos quais as imagens em movimento nos impressionam e apelam. Não são os meios físicos e técnicos que estão em questão mas sim os meios mentais. Que factores psicológicos estão envolvidos quando vimos/vemos os acontecimentos no ecrã? Mas, em segundo lugar, devemos perguntar o que caracteriza a independência de uma arte, o que constitui as condições sob as quais as obras de uma arte especial se baseiam. A primeira investigação é psicológica, a segunda é estética; as duas estão ligadas intimamente. Portanto, viramo-nos primeiro para o aspecto psicológico das imagens em movimento e depois para o aspecto artístico.

# PARTE I

## A PSICOLOGIA DA IMAGEM EM MOVIMENTO

### CAPÍTULO III

#### PROFUNDIDADE E MOVIMENTO

O problema, agora, é claro. Será que as imagens em movimento nos fornecem apenas uma reprodução fotográfica da performance teatral? Será que o seu objectivo é, portanto, apresentarem-se simplesmente como um substituto barato do teatro real, e a sua posição estética, logo, estar muito abaixo da verdadeira arte dramática, como se fosse uma fotografia de uma pintura da tela original de um mestre? Ou será que as imagens em movimento nos trazem uma arte independente, controlada por leis estéticas próprias, a trabalharem com apelos mentais que são fundamentalmente diferentes dos que existem no teatro, numa esfera própria e com objectivos ideais próprios? Se este problema, até agora negligenciado, é nosso, é evidente que não necessitamos de nos questionar acerca de tudo o que os livros deixaram em segundo plano nas nossas futuras discussões, nomeadamente a técnica física da produção das imagens na película ou a projecção das imagens no ecrã, ou acerca de tudo que pertença aos aspectos técnicos, físicos ou económicos da indústria das imagens em movimento. Para além disso, torna-se evidente que não faz parte das nossas preocupações lidar com as imagens em movimento que servem apenas a mera curiosidade ou os desejos mais elevados de instrução e informação. Essas imagens educacionais podem dar-nos prazer, e certamente que bastante prazer estético poderá ser combinado com a satisfação intelectual, quando as maravilhas das terras distantes nos forem reveladas. O cenário de

um filme de viagens pode ter beleza, mas as imagens não são tiradas em nome da arte. O objectivo é servir a propagação do conhecimento.

O nosso interesse estético está direccionado para os meios através dos quais a imagem em movimento influencia a mente do espectador. Se tentarmos compreender e explicar os meios através dos quais a música exerce os seus efeitos poderosos, não atingiremos o nosso objectivo ao descrever a estrutura do piano e do violino, ou explicando as leis físicas do som. Devemos prosseguir até à psicologia e procurar os processos mentais da audição de tons e de acordes, de harmonias e de desarmonias, das qualidades e intensidades tonais, dos ritmos e das frases, e devemos descobrir como estes elementos são combinados nas melodias e nas composições. Também é desta forma que nos devemos dirigir à imagem em movimento, em primeiro lugar com um interesse puramente psicológico, e pesquisarmos as excitações mentais elementares que fazem parte da nossa experiência das imagens em movimento. Agora deixamos completamente de lado a ideia da performance teatral. Iríamos bloquear o nosso próprio caminho se fossemos começar pelo teatro e tentássemos ver o que é deixado de fora no mero substituto fotográfico. Abordamos a arte do cinema [*film theater*] como se tivesse o seu próprio terreno, e extinguimos toda a memória do mundo dos actores. Analisamos os processos mentais que esta forma específica de empreendimento artístico produz em nós.

Para começarmos no início, a imagem em movimento consiste numa série de imagens planas, em contraste com os objectos plásticos do mundo real que nos rodeia. Mas podemos parar de imediato: o que significa dizer que o que nos aparece na mente a partir do meio ambiente é plástico e que as imagens em movimento são planas? A psicologia desta diferença é facilmente mal-entendida. É claro que quando estamos sentados no palácio das imagens sabemos que estamos a ver um ecrã plano e que o objecto que vemos possui apenas duas dimensões, direita-esquerda, e cima-baixo, mas que não possui a terceira dimensão da profundidade, da distância que se aproxima ou distancia de nós. É plana como a imagem e nunca plástica como uma escultura, arquitectura ou palco. No entanto isto é conhecimento e não a

impressão imediata. Não temos qualquer direito de dizer que as cenas que vimos no ecrã nos aparecem como imagens planas.

Poderemos ficar mais fortemente conscientes desta diferença entre um objecto do nosso conhecimento e um objecto da nossa impressão, se nos lembrarmos de um instrumento bem conhecido, o estereoscópio. O estereoscópio, que era bastante familiar nos salões da passada geração, consiste em dois prismas através dos quais os dois olhos olham em direcção a duas imagens fotográficas de uma paisagem. Mas as duas imagens não são idênticas. A paisagem é fotografada de dois pontos de vista diferentes, da esquerda e da direita. Assim que estas duas imagens são postas no estereoscópio, o olho direito vê apenas através do prisma que possui a imagem da direita e o olho esquerdo vê apenas do da esquerda. Sabemos muito bem que estão apenas duas imagens planas à nossa frente; no entanto não podemos deixar de ver a paisagem numa forte forma plástica. As duas imagens diferentes são combinadas numa apresentação da paisagem, na qual os objectos distantes aparecem muito longe de nós que o primeiro plano. Sentimos imediatamente a profundidade das coisas. É como se estivéssemos a olhar para um pequeno modelo plástico da paisagem e, apesar do nosso conhecimento objectivo não conseguimos reconhecer as imagens planas nas formas sólidas que observamos. Não podia ser de outra maneira, pois cada vez que nós vimos um objecto na vida prática, um vaso ou uma mesa, como um corpo sólido, ficamos com a impressão do seu carácter plástico devido ao facto de o vermos com dois olhos, de dois pontos de vista diferentes. A perspectiva a partir da qual o nosso olho direito vê as coisas na nossa mesa é diferente da perspectiva do nosso olho esquerdo. A nossa visão plástica depende, portanto, da combinação de dois pontos de vista diferentes, e sempre que oferecemos aos dois olhos tais imagens com apenas um lado, elas têm de ser combinadas na impressão da coisa substancial. O estereoscópio demonstra-nos claramente, portanto, que o conhecimento do carácter plano das imagens não exclui, de maneira alguma, a percepção actual da profundidade, e surge a questão se as imagens em movimento da imagem em movimento, apesar do nosso conhecimento do

ecrã ser plano, não nos dão, apesar de tudo, a impressão da profundidade actual.

Pode ser dito imediatamente que até a aparência total de profundidade, como a que o estereoscópio nos oferece, não seria de forma alguma contraditória à ideia das imagens em movimento. Assim, a imagem em movimento dar-nos-ia a mesma impressão plástica que o palco real nos oferece. Tudo o que seria necessário seria isto. Quando os actores fizessem as cenas, não apenas uma câmara mas duas câmaras teriam de filmar. Uma tal câmara dupla focaria a cena a partir de dois pontos de vista diferentes, correspondendo à posição dos dois olhos. Ambos os filmes teriam então de ser projectados no ecrã ao mesmo tempo a partir de um aparelho de dupla projecção que assegurasse a correspondência total das duas imagens, de maneira que a todos os instantes as imagens direita e esquerda estivessem sobrepostas no ecrã. Isto daria, claro está, uma imagem caótica e desfocada. Mas se o aparelho que projecta a imagem do lado esquerdo tiver um vidro verde à frente da lente e o que projecta a imagem do lado direito tiver um vidro vermelho à frente da lente, e se cada pessoa da audiência tiver um par de óculos com uma lente verde e outra vermelha - um binóculo de cartão com papel de gelatina verde e vermelho faria o mesmo serviço e apenas custaria poucos cêntimos - o olho esquerdo veria apenas a imagem da esquerda e o olho direito veria apenas a imagem da direita. Não conseguiríamos ver as linhas vermelhas através da lente verde nem as linhas verdes através da lente vermelha. No momento em que o olho esquerdo apenas recebe as linhas da imagem esquerda e que o olho direito recebe as da imagem direita, todo o caos de linhas do ecrã organiza-se e vemos a sala da imagem com a mesma profundidade como se fosse realmente uma sala sólida no palco e como se a parede traseira da sala estivesse realmente a dez ou vinte pés atrás da mobília que existe à frente. O efeito seria tão impressionante que ninguém conseguiria negar a sensação de profundidade em tais condições.

Mas enquanto as imagens em movimento normais não nos oferecem, certamente, esta impressão plástica completa, seria simplesmente a confusão usual entre conhecimento acerca da imagem e a sua aparência real

se fôssemos negar que temos uma certa impressão de profundidade. Se várias pessoas se moverem dentro de uma sala, temos a impressão distinta de que uma se move por trás da outra na imagem filmada. Eles movem-se na nossa direcção e afastam-se de nós assim como se movem para a direita e para a esquerda. Reconhecemos as cadeiras da parede posterior da sala como estando mais distantes de nós do que as pessoas que estão em primeiro plano. Isto não é surpreendente se pararmos para pensar na forma como entendemos a distância, por exemplo, num palco real. Façamos de conta que estamos sentados num teatro real e que vemos, perante nós, o palco montado como uma sala com mobília e pessoas no seu interior. Agora vemos os diferentes objectos presentes no palco a distâncias diferentes, alguns perto e outros longe. Uma das causas acabou de ser mencionada. Vimos tudo com os nossos olhos direito e esquerdo a partir de pontos de vista diferentes. Mas se agora fecharmos um olho e virmos o palco apenas com o olho direito, o efeito plástico não desaparece. As causas psicológicas desta percepção de profundidade com um olho são essencialmente as diferenças do tamanho aparente, das relações de perspectiva, das sombras e das acções feitas no espaço. Agora todos estes factores que nos ajudam a entender a mobília no palco como sólida e substancial desempenham igualmente o seu papel na sala que é projectada no ecrã.

Estamos demasiadamente inclinados a imaginar que o nosso olho pode compreender directamente as diferentes distâncias existentes no meio circundante. No entanto basta imaginarmos que existe um grande vidro no lugar da cortina, que cobre o palco inteiro. Agora vemos o palco através do vidro; e se olharmos com um olho apenas é evidente que todos os sítios do palco devem enviar a sua luz para o nosso olho através de raios de luz que atravessam o vidro num ponto em particular. Para a nossa visão não faz diferença o facto do palco existir realmente por trás do vidro ou se os raios de luz que passam através do vidro vêm do próprio vidro. Se esses raios, com as suas diferentes tonalidades de luz e escuridão, vêm da superfície de vidro, o efeito será necessariamente o mesmo se elas forem originadas a diferenças distantes de trás do vidro. Isto é exactamente o que se passa no caso do ecrã. Se as imagens forem bem captadas, a projecção for de boa

qualidade e se nós nos sentarmos à distância ideal da imagem, devemos ter a mesma impressão como se olhássemos por um vidro para um espaço real.

A imagem em movimento é, portanto, pobremente caracterizada se a imagem plana for apresentada como uma característica essencial. O achatamento é uma parte objectiva dos arranjos técnicos e físicos, mas não é uma característica que nós vejamos realmente na performance da imagem em movimento. Lá estamos envolvidos num mundo tridimensional, e os movimentos das pessoas ou dos animais ou até dos objectos inanimados, como a corrente da água num riacho ou os movimentos das folhas ao vento, mantêm fortemente a impressão imediata de profundidade. Muitas características secundárias das imagens em movimento podem ajudar. Por exemplo, através de uma ilusão óptica bem conhecida, a sensação de profundidade é fortalecida se o que está em primeiro plano estiver parado e o que está em segundo plano se estiver a mover. Logo, o navio a passar em frente do cenário parado do cais não sugere, de modo algum, o mesmo nível de profundidade que a imagem tirada de um navio a deslizar suavemente de modo a que o navio pareça estar parado e o cais pareça estar a passar por ele.

O efeito de profundidade é tão inegável que algumas mentes são impressionadas por ele como sendo o efeito mais poderoso das impressões do ecrã. O poeta Vachel Lindsay sente o carácter plástico das pessoas em primeiro plano tão plenamente que ele interpreta essas peças com tal acção individual que as compara a uma espécie de escultura em movimento. Ele diz: "As pessoas a pouca distância no palco falante tradicional não apelam ao sentido plástico desta forma. Elas são, comparativamente, meros pedaços de papelão com vozes doces, enquanto, por outro lado, a imagem em movimento está cheia de gigantes mudos. Os corpos desses gigantes encontram-se em grande saliência escultural." Outros deram ênfase ao facto desta sensação de profundidade lhes tocar mais quando as pessoas em primeiro plano estão com uma paisagem muito distante em segundo plano - muito maior do que quando vistas numa sala. Psicologicamente isto também não é surpreendente. Se a cena fosse numa sala real, cada detalhe dentro

dela aparecia de um modo diferente aos dois olhos. Na sala do ecrã ambos os olhos recebem a mesma impressão, e o resultado é que a consciência da profundidade é inibida. Mas quando uma paisagem distante é o único cenário, a impressão da imagem e da vida é, de facto, a mesma. As árvores ou montanhas que estão muito distantes do olho dão a ambos os olhos exactamente a mesma impressão, tanto quanto a pequena diferença entre os dois olhos não tem qualquer influência quando comparada à distância a que os objectos se encontram da nossa cara. Veríamos as montanhas com ambos os olhos como na realidade, e portanto, desimpedidos na nossa interpretação subjectiva de uma visão distante, quando o ecrã oferece exactamente a mesma imagem das montanhas aos nossos dois olhos. Portanto, nestes casos acreditamos que vimos as pessoas realmente em primeiro plano e que a paisagem está muito distante.

*Não obstante nunca somos enganados; estamos completamente conscientes da profundidade, e ainda assim não a encaramos como profundidade real.* Existe demasiado no nosso caminho. Algumas condições desfavoráveis são ainda deficiências da técnica; por exemplo, a imagem da câmara exagera, em alguns casos, as distâncias. Se olhamos através de uma porta aberta na parede posterior para uma ou duas outras salas, elas aparecem como um corredor distante. Para além disso temos condições ideais para uma visão da perspectiva correcta apenas quando nos sentamos em frente ao ecrã e a uma determinada distância. Devemos sentar-nos onde vemos os objectos na imagem ao mesmo ângulo que a câmara fotografou os originais. Se estivermos demasiado perto, distantes ou demasiado para o lado, compreendemos a cena plástica de um ponto de vista que requeria uma perspectiva completamente diferente do que a que fora fixada pela câmara. Em imagens sem movimento isto é menos perturbante; em imagens em movimento cada novo movimento em direcção ao segundo plano ou que venha do segundo plano deve lembrar-nos da distorção aparente. Para além disso, o tamanho, o quadro e todo o cenário lembram-nos fortemente da irrealidade do espaço compreendido. Mas o ponto essencial permanece, vemos a imagem total com os dois olhos e não com apenas um, e que somos constantemente lembrados do achatamento da imagem porque os dois

olhos recebem impressões idênticas. E podemos adicionar a argumentação relacionada com isto, nomeadamente, que o ecrã tal como se apresenta é um objecto da nossa percepção e requer uma adaptação do olho e uma localização independente. Somos atraídos para este conflito de percepção até cada vez que olhamos para um espelho. Se estivermos a três pés de um grande espelho na parede, vemos a nossa reflexão a três pés dos nossos olhos no espelho e vimos, ao mesmo tempo, a seis pés do nosso olho por trás do vidro. Ambas as localizações tomam controlo da nossa mente e produzem uma interferência particular. Todos aprendemos a ignorá-la, mas ilusões características permanecem que nos indicam a realidade da sua duplicidade.

No caso da imagem no ecrã este conflito é muito maior. *Vemos certamente a profundidade, e ainda assim não a conseguimos aceitar.* Existe demasiado a inibir a nossa crença e a interferir com a interpretação das pessoas e do cenário à nossa frente como verdadeiramente plástico. Eles não são, seguramente, simples imagens. As pessoas conseguem mover-se na nossa direcção e para longe de nós, e o rio corre para um vale distante. E, ainda assim, a distância na qual as pessoas se movem não é a distância do nosso espaço real, como o teatro nos mostra, e as pessoas em si não são de carne e osso. É uma experiência interna única, que é característica da percepção das "foto-peças". *Temos a realidade com todas as suas verdadeiras dimensões; e, ainda assim, permanece a sugestão superficial, passageira e fugidia, sem verdadeira plenitude e profundidade, tão diferente de uma mera imagem como de uma mera performance teatral.* Traz a nossa mente para um estado peculiarmente complexo; e veremos que isto desempenha um papel que não é pouco importante na construção mental do conjunto total que é a imagem em movimento.

Enquanto o problema da profundidade na imagem em movimento é facilmente ignorado, o problema do movimento força-se a si mesmo em todo o espectador. Parece que é aqui que o traço realmente essencial da performance fílmica esteja para ser encontrado, e que a explicação do movimento das imagens seja a principal tarefa que o psicólogo deve ter.

Sabemos que qualquer imagem singular que a película do fotógrafo tenha fixado é imóvel. Sabemos, para além disso, que não vemos a passagem da longa faixa de película. Sabemos que é desenrolada de um rolo para outro, mas que este movimento de imagem para imagem não é visível. Isso acontece enquanto o campo é escurecido. O que atinge o nosso olho é uma imagem sem movimento a seguir a outra, mas a substituição de uma por outra através de um movimento da película para a frente não atinge o nosso olho de forma alguma. Porque é que, apesar de tudo isto, vimos um movimento contínuo? O problema não surgiu apenas com o kinetoscópio, mas tinha interessado as gerações precedentes que se tinham entretido com o phenakistoscópio e os discos estroboscópicos ou com o cilindro mágico do zoötrope e bioscópio. A criança que fazia o seu zoötrope girar e olhava através das fendas da cobertura negra do tambor via, através de cada fenda, o desenho de um cão numa posição em particular. No entanto, assim que as vinte e quatro fendas passavam pelo olho, as vinte e quatro posições diferentes misturavam-se num movimento contínuo de um cão a saltar.

Mas este fenómeno denominado estroboscópico, tão interessante quanto era, não parecia oferecer qualquer dificuldade. Os amigos do zoötrope certamente que conheciam outro brinquedo, o "thaumatrope". O Dr. Paris inventou-o em 1827. Mostra duas imagens, uma da parte da frente, outra na parte de trás de uma carta. Assim que a carta é revolvida rapidamente sobre o seu eixo central, as duas imagens fundem-se numa só. Se um cavalo existe num lado e um cavaleiro no outro, ou um pássaro num lado e uma gaiola no outro, vimos o cavaleiro no cavalo e o pássaro na gaiola. Não pode ser de outra forma. É simplesmente o resultado das imagens. Se enviarmos um pau incandescente a rodar para o escuro, não vimos um ponto a mover-se de um sítio para o outro, vimos uma linha circular contínua. Nunca é quebrada porque, se o movimento for rápido, o resultado da imagem da luz na sua primeira posição ainda está efectiva no nosso olho quando o ponto incandescente passou pelo círculo completo e atingiu a sua posição inicial novamente.

Chamamos a este efeito pós-imagem positiva, porque é uma continuação real da primeira impressão e existe em contraste com a chamada pós-imagem negativa, no qual a consequência é oposta ao estímulo original. No caso da pós-imagem negativa a impressão de luz deixa um local escuro, a impressão escura dá uma pós imagem clara. Negro torna-se branco e branco torna-se negro. No mundo das cores, o vermelho deixa uma pós-imagem verde e o verde deixa uma pós-imagem vermelha. Se olharmos para o enrubescer do pôr do sol e depois para uma parede branca, não veremos pontos vermelhos e claros mas pontos verdes e escuros. Comparadas a estas imagens negativas, as pós-imagens positivas são curtas e duram algum tempo considerável, mas apenas quando existe uma iluminação algo intensa. No entanto são evidentemente suficientes para formarem uma ponte no intervalo entre duas fendas do disco estroboscópico ou do zoötrope, o intervalo no qual o papel negro passa pelo olho e no qual nenhum estímulo novo atinge os nervos ópticos. A explicação rotineira da aparência do movimento era concordante: que cada imagem de uma determinada posição deixava uma pós-imagem no olho até que a próxima imagem com a posição ligeiramente alterada do animal a saltar ou dos homens a marchar estivesse à vista, e a pós-imagem desta duraria até que surgisse a terceira. As pós-imagens foram responsáveis pelo facto das interrupções não serem compreensíveis, enquanto o movimento em si resultava simplesmente da passagem de uma posição para outra.

Que mais é a percepção do movimento senão a visão de uma longa série de diferentes posições? Se, em vez de olharmos através do zoötrope víssemos um cavalo a galopar numa rua real, veríamos o seu corpo inteiro em posições constantemente progressivas e as suas pernas em todas as fases de moção; e estas séries contínuas constituem a nossa percepção de movimento em si.

Isto parece muito simples. No entanto foi lentamente descoberto que a explicação é demasiado simples e que não faz justiça às experiências verdadeiras. Com o avanço da psicologia laboratorial moderna, as investigações experimentais viraram-se frequentemente para a análise da nossa percepção do movimento. Nos últimos trinta anos muitas pesquisas, notavelmente as de Stricker, Exner, Hall, James, Fischer, Stern, Marbe,

Lincke, Wertheimer, e Korte trouxeram novas luzes ao problema através de experiências planejadas cuidadosamente. Um resultado surgiu rapidamente para primeiro plano da nova perspectiva: a percepção de movimento é uma experiência independente que não pode ser reduzida à simples visualização de séries de diferentes posições. Um conteúdo característico de consciência deve ser adicionado a tais séries de impressões visuais. A mera ideia de fases de movimento sucessórias não é, de todo, a ideia original de movimento. Isto é sugerido, em primeiro lugar, pelas várias ilusões de movimento. Podemos acreditar que percebemos um movimento onde não ocorrem quaisquer mudanças de impressões visuais. Isto, para ser claro, pode resultar de uma mera mal interpretação de uma impressão: por exemplo quando, na estação de comboios, olhamos para fora do comboio e acreditamos subitamente que o nosso comboio está a andar, quando na realidade foi o comboio da outra pista que iniciou a sua marcha. Acontece o mesmo quando vimos a lua a deslizar rapidamente por trás das nuvens inertes. Ficamos inclinados a considerar que o que está em repouso é o que fixamos e a interpretar as mudanças relativas no nosso campo de visão como movimentos das partes que nós não fixamos.

Mas já é algo diferente quando chegamos, por exemplo, até às ilusões nas quais o movimento é forçado à nossa percepção através do contraste e da consequência, ou pós-efeito. Olhamos de uma ponte para uma corrente de água e, se virarmos o olhar para a terra imóvel temos a impressão de que ela se move na direcção oposta. Pode facilmente ser demonstrado por experiências que estes movimentos e contra-movimentos no campo de visão podem seguir em direcções opostas ao mesmo tempo e que nenhum olho, claro está, é capaz de se mover para cima e para baixo, ou para a esquerda e para a direita ao mesmo tempo. Uma experiência muito característica pode ser feita com uma linha negra em espiral num disco branco. Se girarmos o disco lentamente à volta do seu centro, a linha em espiral produz a impressão de um alargamento contínuo de curvas concêntricas. As linhas começam no centro e expandem-se até desaparecerem na periferia. Se olharmos durante um ou dois minutos para esta expansão das curvas e depois olharmos para a cara da pessoa que se encontra ao nosso lado, vemos como os traços da

sua face começam a encolher. Se rodarmos o disco na direcção oposta, as curvas parecem mover-se das bordas do disco em direcção ao centro, tornando-se cada vez mais pequenas, e se então olharmos para a cara de alguém, essa pessoa parece estar a inchar e cada ponto da sua cara parece mover-se desde o nariz até ao queixo, ou testa ou orelhas. O nosso olho, que observa tal pós-efeito, não se pode mover do centro da cara simultaneamente em direcção às duas orelhas, ao cabelo e ao queixo. A impressão do movimento deve, portanto, possuir outras condições para além da performance actual dos movimentos, e acima de tudo torna-se claro, partindo de tais testes, que a visualização dos movimentos é uma experiência única que pode ser inteiramente independente da visualização de posições sucessivas. O próprio olho fica com a impressão de uma cara em repouso mas, no entanto, vimos a cara a encolher num dos casos, e a inchar no outro caso; numa situação vimos todos os pontos a moverem-se em direcção ao centro, na outra situação vimos todos os pontos a moverem-se do centro para fora. A experiência do movimento é produzida, evidentemente, pela mente do espectador e não de uma excitação exterior.

Podemos chegar ao mesmo resultado partindo de experiências de um tipo completamente diferente. Se um flash de luz, num determinado ponto, for seguido por um flash num outro ponto após um intervalo de tempo muito curto, cerca de um vigésimo de um segundo, os dois flashes parecem ser simultâneos. A primeira luz ainda está totalmente visível quando a segunda surge, e não se consegue distinguir que a segunda surgiu depois da primeira. Se agora, no mesmo curto intervalo de tempo, o primeiro flash se deslocar no sentido do segundo ponto, devemos esperar ver todo o processo como uma linha luminosa em repouso, uma vez que o ponto inicial e final surgem simultaneamente, se o ponto final for atingido em menos de um vigésimo de segundo após o ponto inicial. Mas a experiência demonstra o resultado oposto. Em vez de vermos a linha luminosa esperada, vemos um movimento de um ponto para o outro. Uma vez mais, devemos concluir que o movimento é algo mais que a mera visualização de posições sucessivas, uma vez que, neste caso, vemos o movimento, embora as posições isoladas não apareçam como sucessivas mas como simultâneas.

Um outro grupo de fenómenos interessantes de movimento pode ser formado a partir de casos nos quais o objecto em movimento é visto mais facilmente do que as impressões de todo o campo através do qual o movimento tem lugar. Podemos não dar por uma área no nosso campo de visão, especialmente quando se encontra afastada para um dos lados do nosso ponto de fixação, mas assim que algo se move nessa área, chama-nos a atenção. Notamos no movimento muito mais depressa do que o movimento que em todo o cenário no qual o movimento ocorre. Os lenços esvoaçantes a uma longa distância ou o ondular de bandeiras de sinalização são característicos disso. Tudo indica que o movimento é, para nós, algo diferente da mera visão de um objecto num local e depois noutro. Poderemos encontrar facilmente a analogia noutros sentidos. Se tocarmos na nossa testa ou na parte de trás da mão com duas pontas de lápis, de um modo brusco, de modo a que os dois pontos se encontrem a cerca de um terço de uma polegada entre si, não discriminamos os dois pontos como sendo dois pontos mas percebemos essa impressão como sendo apenas um ponto. Não conseguimos discriminar um ponto de pressão do outro. Mas se movermos a ponta de um lápis de um ponto para o outro percebemos distintamente o movimento, apesar do facto de se tratar de um movimento entre dois pontos que não conseguiam ser discriminados. É totalmente característico que o experimentador, em todos os campos das sensações, visuais ou acústicas ou tácticas, se encontre muitas vezes perante a experiência de ter percebido um movimento, embora seja incapaz de dizer em que direcção é que o movimento ocorreu.

Já estamos familiarizados com as ilusões em que acreditamos ver algo que é facultado apenas pela nossa imaginação. Se uma palavra impressa que não nos é familiar for exposta durante uma vigésima parte de um segundo, substituímos prontamente essa palavra por uma que nos seja familiar e que seja composta por letras similares. Toda a gente sabe o quão difícil é corrigir testes. Não olhamos para os erros de impressão, isto é, substituímos as letras erradas, que estão no nosso campo de visão, por letras imaginárias correctas, que correspondem às nossas expectativas. Não estamos também

familiarizados com a experiência de facultar, por capricho, a imagem associada a um movimento quando nos apenas são dados o ponto de partida e de chegada, num hábil acto de sugestão que influencia a nossa mente. O prestidigitador encontra-se num lado do palco quando, aparentemente, lança o relógio dispendioso contra o espelho que se encontra do outro lado do palco; a audiência vê o sugestivo movimento da sua mão e o desaparecimento do relógio e vê, a vinte pés de distância, o quebrar do espelho. O espectador sugestionável não consegue evitar a visão do relógio através do palco.

As experiências recentes de Wertheimer e de Korte ainda foram até detalhes mais subtis. Ambos os experimentadores trabalharam com um instrumento delicado, no qual duas linhas de luz num campo escuro podiam ser expostas em sucessão muito rápida e no qual era possível variar a posição das linhas, a distâncias das linhas, a intensidade da sua luz, o tempo de exposição de cada uma, e o tempo entre a aparição da primeira e da segunda. Eles estudaram todos estes factores, e, para além disso, a influência da atitude sugestiva e da atenção direccionada de diferentes formas. Se uma linha vertical for seguida imediatamente por uma linha horizontal, as duas juntas podem dar a impressão de um ângulo recto. Se o tempo que separa a aparição da linha vertical da aparição da linha horizontal for longo, primeiro vê-se uma e depois a outra. Mas chega-se a um novo efeito quando se utiliza um determinado intervalo de tempo. Vimos a linha vertical a cair e a deitar-se como a linha horizontal. Se os olhos estiverem fixados no ponto central do ângulo, podemos esperar que este fenómeno de movimento parasse, mas o caso é o oposto. O movimento aparente da linha vertical para a linha horizontal tem de passar o nosso ponto de fixação e parece que agora devemos reconhecer claramente que não existe nada entre estas duas posições, que as fases intermédias do movimento estão em falta; e ainda assim a experiência demonstra que sobre estas circunstâncias obtemos frequentemente a forte impressão de movimento. Se usarmos duas linhas horizontais, uma sobre a outra, veremos, se for escolhido o intervalo de tempo correcto, que a linha superior se move para baixo em direcção à inferior. Mas aqui podemos introduzir uma variação muito interessante. Se

fizemos com que a linha inferior, que aparece objectivamente após a superior, fique mais intensa, a impressão total é a do movimento começar com a linha inferior. Primeiro vimos a linha inferior a mover-se na direcção da superior, que também se aproxima da inferior; e depois segue-se uma segunda fase na qual ambas parecem cair para a posição da linha inferior. Não é necessário entrar em mais detalhes de modo a demonstrar que o movimento aparente não é, de algum modo, o mero resultado de uma pós-imagem e que a impressão de movimento é certamente mais do que a mera percepção de fases sucessivas de movimento. O movimento não é visto realmente no exterior, nestes casos, mas é adicionado através da acção da mente, a imagens sem movimento.

O argumento de que a nossa impressão de movimento não resulta simplesmente da visão de estágios sucessivos, mas que inclui um acto mental superior, no qual as impressões visuais sucessivas entram meramente como factores não é, em si mesma, uma explicação. Não estabelecemos, desta forma, a natureza deste processo central superior. Mas é suficiente, para nós, vermos que a impressão da continuidade do movimento resulta de um processo mental complexo através do qual várias imagens são mantidas juntas através da unidade de um acto superior. Nada pode caracterizar a situação mais claramente que o facto que foi demonstrado por várias experiências, nomeadamente, que a sensação de movimento não é interferida de forma alguma pela consciência distinta de que fases importantes do movimento estão em falta. Pelo contrário, sob determinadas circunstâncias, tornamo-nos mais cientes deste movimento aparente criado pela nossa actividade interna quando estamos conscientes das interrupções entre as várias fases do movimento.

Chegamos às consequências. Qual é, então, a diferença entre vermos movimento na imagem em movimento e vermos movimento num palco real? No palco, onde os actores se movem, o olho recebe realmente uma série contínua. Cada posição segue para a próxima sem qualquer interrupção. O espectador recebe tudo do exterior e todo o movimento que ele vê está realmente a acontecer no mundo do espaço externo e segundo o seu olho.

Mas se ele encara o mundo fílmico, *o movimento que ele vê parece ser um movimento verdadeiro, contudo é criado na sua própria mente.* As pós-imagens das imagens sucessivas não são suficientes para produzir um substituto da estimulação externa contínua; a condição essencial é antes uma actividade mental interna que une as fases separadas numa ideia de acção conexas. Portanto chegámos à contrapartida exacta dos nossos resultados quando analisámos a percepção de profundidade. Vemos a profundidade nas imagens e, no entanto, estamos conscientes em todos os momentos que não é uma profundidade real e que as pessoas não são realmente plásticas. É apenas uma sugestão de profundidade, uma profundidade criada pela nossa própria actividade, mas que não é vista realmente porque as condições essenciais para a percepção real de profundidade estão em falta. Agora descobrimos que o movimento também é percebido mas que o olho não recebe as impressões do movimento verdadeiro. É apenas uma sugestão de movimento, e a ideia de movimento é um produto da nossa própria reacção, num grau bastante elevado. *A profundidade e o movimento vêm até nós da mesma forma no mundo das imagens em movimento, não como factos reais mas como uma mistura de facto e símbolo. Eles estão presentes e, ainda assim, eles não estão nas coisas. Investimos as impressões neles.* O teatro possui tanto o movimento como a profundidade, sem qualquer ajuda subjectiva; o ecrã possui-os e, no entanto, não os possui. Vemos coisas distantes e a moverem-se, mas fornecemos-lhes mais do que recebemos; criamos a profundidade e a continuidade através do nosso mecanismo mental.

## **CAPÍTULO IV**

### **A ATENÇÃO**

A mera percepção das pessoas e do fundo, da profundidade e do movimento, apenas fornece o material de base. A cena que desperta o interesse

certamente transcende a simples impressão de objectos distantes e em movimento. Devemos acompanhar as cenas com a cabeça cheia de ideias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atizar a sugestibilidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a acção. Uma infinidade desses processos interiores deve ir de encontro ao mundo das impressões. A percepção da profundidade e do movimento é apenas o primeiro passo na análise psicológica. Quando ouvimos falar chinês, percebemos os sons, mas as palavras não suscitam uma resposta interior: para nós, elas são desprovidas de significado, mortas, sem interesse. Mas, se esses pensamentos forem pronunciados na língua materna, o significado e a mensagem brotam de cada sílaba. A primeira tendência é então imaginar que o acréscimo de significação presente na língua familiar e ausente na estrangeira nos é transmitido pela percepção, como se o significado também pudesse entrar pelos ouvidos. Psicologicamente, porém, o significado é nosso. Quando aprendemos a língua, aprendemos a anexar aos sons que percebemos nas nossas próprias associações e reacções. O mesmo ocorre com as percepções ópticas. O melhor não vem de fora.

A atenção é, de todas as funções internas que criam o significado do mundo exterior, a mais fundamental. Seleccionando o que é significativo e relevante, fazemos com que o caos das impressões que nos cercam se organize num verdadeiro cosmos de experiências. Isto aplica-se tanto ao palco como à vida. A atenção volta-se para lá e para cá na tentativa de unir as coisas dispersas pelo espaço diante dos nossos olhos. Tudo se regula pela atenção e pela desatenção. Tudo o que entra no foco da atenção se destaca e irradia significado no desenrolar dos acontecimentos. Na vida, distinguimos entre atenção voluntária e atenção involuntária. A atenção é voluntária quando nos acercamos das impressões com uma ideia preconcebida de onde queremos colocar o foco. A observação dos objectos fica impregnada de interesse pessoal, de ideias próprias. A escolha prévia do objectivo da atenção leva-nos a ignorar tudo o que não satisfaça aquele interesse específico. A atenção

voluntária controla toda a nossa actividade. Cientes de antemão do objectivo que queremos atingir, subordinamos tudo o que encontramos à sua energia selectiva. Nessa busca, só aceitamos o que vem de fora na medida em que contribui para nos dar o que estamos à procura.

A atenção involuntária é bastante diferente. A influência directiva é-lhe extrínseca. O foco da atenção é dado pelas coisas que percebemos. Tudo o que é barulhento, brilhante e insólito atrai a nossa atenção involuntária. Automaticamente, a mente volta-se para o local da explosão, lemos os anúncios luminosos que piscam. Sem dúvida, o poder de motivação das percepções impostas à atenção involuntária pode advir das nossas próprias reacções. Tudo o que mexe com os instintos naturais, tudo o que provoca esperança, medo, entusiasmo, indignação, ou qualquer outra emoção forte assume o controlo da atenção. Mas, embora este circuito passe pelas nossas respostas emocionais, o seu ponto de partida fica fora de nós, o que caracteriza a atenção do tipo involuntário. No quotidiano, a atenção voluntária e involuntária caminham sempre juntas. A vida é uma grande conciliação entre as aspirações da atenção voluntária e os objectivos impostos à atenção involuntária pelo mundo exterior.

Qual seria, neste caso, a diferença entre o teatro e a vida? Não seria possível dizer que se eliminou da esfera da arte a atenção voluntária e que a plateia está necessariamente atrelada a uma atenção que recebe todas as deixas da própria obra de arte e portanto é involuntária? Sem dúvida, podemos ir ao teatro com uma intenção voluntária e particular. Por exemplo, podemos estar interessados em determinado actor e observá-lo de binóculos o tempo todo, mesmo quando o papel dele for insignificante e o interesse dramático da cena recair sobre os outros actores. Mas este tipo de selecção voluntária obviamente nada tem a ver com o espectáculo propriamente dito. Tal comportamento rompe a magia que a arte dramática deveria exercer. Deixamos de lado as verdadeiras tonalidades da peça e, devido a interesses colaterais meramente pessoais, colocamos ênfase onde não é devida. Se entrarmos realmente no espírito da peça, a atenção deixa-se levar constantemente pelas intenções dos produtores.

Seguramente, não faltam ao teatro formas de canalizar a atenção involuntária para pontos importantes. Para princípio de conversa, o actor que fala chama mais atenção do que os que estão calados naquele momento. Mas, por outro lado, o conteúdo da fala pode conduzir o interesse para qualquer outra pessoa no palco – aquela a quem as palavras acusam, denunciam ou encantam. Entretanto, o mero interesse provocado pelas palavras não basta para explicar o constante deslocamento da atenção involuntária durante o espectáculo. Os movimentos dos actores são essenciais. A pantomina sem palavras pode substituir o drama e ainda exercer sobre nós um fascínio irresistível. O actor que chega até o proscénio vai imediatamente para primeiro plano na nossa consciência. Se toda a gente está parada e um levanta o braço, este leva a atenção. Cada gesto, cada expressão fisionómica ordena e dá ritmo à multiplicidade de impressões, organizando-as em benefício da mente. A acção rápida, a acção insólita, a acção repetida, a acção inesperada, a acção de forte impacto exterior toma mais uma vez conta da nossa mente e abala o equilíbrio mental.

Coloca-se a questão: de que forma o cinema garante o deslocamento necessário da atenção? Mais uma vez, só se pode esperar atenção involuntária. Se, nas suas explorações, a atenção se guiasse por ideias preconcebidas em vez de curvar-se às exigências do filme, estaria em desacordo com a sua tarefa. Poderíamos assistir ao filme inteiro com a intenção voluntária de olhar para as imagens com interesse científico, procurar encontrar características mecânicas da câmara, ou com interesse prático, procurar novidades da moda, ou com interesse profissional, tentando descobrir em que recantos da Nova Inglaterra poderiam ter sido fotografadas essas paisagens da Palestina. Mas tudo isto nada tem a ver com o filme. Se acompanhamos a peça dentro de uma postura genuína de interesse pelo teatro, deixamos a atenção seguir as deixas preparadas pelo dramaturgo e pelos produtores. Na rápida sucessão das imagens na tela, certamente não faltarão meios de influenciar e dirigir a nossa mente.

Falta, é claro, a palavra falada. Frequentemente, como sabemos, as palavras que aparecem na tela servem de substituto para a fala dos actores. Elas podem vir ou entre os quadros, como letreiros, ou no interior de um quadro ou compondo o próprio quadro, no caso da ampliação de uma carta, telegrama ou recorte de jornal que ocupa toda a tela. Mas, em última instância, o recurso de “escrever na parede” é estranho ao princípio original do cinema. A análise do efeito psicológico das imagens em movimento [*moving pictures*] deve ater-se à investigação do próprio cinema em si e não dos recursos empregues pelo guionista em função da interpretação das imagens. É certo que o terceiro caso – das cartas e artigos de jornal – ocupa uma posição intermediária, uma vez que as palavras fazem parte da imagem, mas a sua influência no espectador é muito semelhante à dos letreiros. O nosso interesse prende-se exclusivamente ao que nos é oferecido em termos de conteúdo pictórico. A música de acompanhamento e a sonoplastia que integram a moderna técnica das imagens em movimento também serão descartadas; apesar de contribuírem muito para direccionar a atenção, são acessórias, pois, a força primordial reside no conteúdo das próprias imagens.

Mas é evidente que, à excepção das palavras, nenhum meio válido de atrair a atenção para o palco se perde no cinema. A influência exercida pelos movimentos dos actores torna-se ainda mais relevante na tela, uma vez que, na falta da palavra, toda a atenção passa a convergir para a expressão do rosto e das mãos. Cada gesto e cada estímulo mímico adquirem muito mais impacto do que se fossem meros acompanhamentos da fala. Além disso, as próprias condições técnicas das imagens em movimento também contribuem para a importância do movimento. Em primeiro lugar, o ritmo da acção é mais acelerado nas imagens em movimento do que no teatro. Na ausência da fala, tudo se condensa, o ritmo acelera-se, o tempo torna-se mais premente – os relevos acentuam-se e há maior ênfase em benefício da atenção. Em segundo lugar, a própria forma do palco realça a impressão causada por quem quer que se aproxime do proscénio. Enquanto o palco dramático é mais largo perto da ribalta estreitando-se para o fundo, o palco das imagens em movimento é mais estreito na frente e alarga-se em direcção ao fundo. Isto decorre do facto da sua largura ser controlada pelo ângulo de tomada de

cena da câmara: a câmara é o vértice de um ângulo cuja amplitude na distância fotográfica é de apenas alguns centímetros, mas que pode chegar a milhas de extensão na paisagem distante. Assim, se o aproximar da pessoa à câmara implica destacar-se substancialmente em relação ao resto, o afastamento dela significa uma redução muito maior do que um mero recuo num palco dramático. Ademais, as imagens em movimento dão aos objectos inanimados várias possibilidades de movimentação inconcebíveis num palco, e esses movimentos também podem favorecer a colocação correcta da atenção.

Todavia, o teatro já ensinou que o movimento não é o único factor que leva o interesse a concentrar-se num determinado elemento. Um rosto invulgar, uma roupa esquisita, um traje deslumbrante ou uma surpreendente falta de traje, uma curiosa peça de decoração podem chamar a atenção e até mesmo exercer um certo fascínio durante algum tempo. Nas imagens em movimento, existem recursos ilimitados que permitem utilizar esses meios com eficiência redobrada, particularmente no que se refere ao cenário ou fundo. A paisagem pintada no palco dificilmente poderia rivalizar com as maravilhas da natureza e da cultura em cenas filmadas nos recantos mais sublimes do mundo. São amplas vistas, de florestas, rios, vales e oceano, que se abrem diante de nós com todo o impacto da realidade; além disso, a sua rápida passagem não dá margem ao desgaste da atenção.

Finalmente, a disposição formal das imagens sucessivas pode controlar a atenção; mais uma vez, as possibilidades são superiores às do palco dramático, que é fixo. No teatro, não há arranjo formal capaz de dar exactamente a mesma impressão a todos os espectadores: a perspectiva dos bastidores e dos outros elementos cénicos e a sua relação com as pessoas e com o fundo jamais será a mesma quando vista aqui da frente ou lá detrás. Já a imagem fixada pela câmara é a mesma, de qualquer canto da sala de cinema [*theater*]. Com muita habilidade e apuro, pode-se fazer da composição um valioso recurso a serviço da atenção. O espectador não pode nem deve se aperceber que as linhas de fundo, o revestimento das paredes, as curvas dos móveis, os galhos das árvores, as formas das montanhas

ajudam a destacar o vulto feminino que deve chamar a sua atenção. A iluminação, as zonas escuras, a indefinição em oposição ao movimento frenético de outras, tudo isso acciona o teclado mental e assegura o efeito desejado sobre a atenção involuntária.

Isto posto, resta abordar a relação mais importante e característica entre as imagens do filme e a atenção da plateia. Neste caso particular, qualquer comparação com o palco de teatro seria inútil. O que é a atenção? Que processos essenciais ocorrem na mente quando a atenção se fixa num rosto na multidão, numa pequenina flor na imensidão da paisagem? Seria falso descrever o processo mental a partir da referência a uma única mudança. Para dar uma ideia do acto de atenção, segundo a perspectiva do psicólogo moderno, cumpre assinalar alguns factores coordenados e intimamente relacionados entre si. Tudo o que atrai a atenção via qualquer um dos sentidos – visão ou audição, tacto ou olfacto – certamente fica mais nítido e claro na consciência. Mas isto nada tem a ver com intensidade. A luz ténue que capta a atenção não se transforma na luz forte de uma lâmpada incandescente. Não, ela permanece o mesmo raio de luz ténue e meramente perceptível, tornando-se porém mais marcante, mais distinta, mais detalhada, mais visível. Agora ela tem mais poder sobre nós ou, metaforicamente, introduziu-se no âmago da nossa consciência.

Isto envolve um segundo aspecto que certamente não é menos importante. Enquanto a impressão privilegiada se torna mais nítida, todas as outras se tornam menos definidas, claras, distintas, detalhadas. Apagam-se. Deixamos de reparar nelas. Elas perdem a força, desaparecem. Se estamos inteiramente absortos na leitura, não ouvimos nada do que se passa em volta, nem vemos onde estamos; esquecemo-nos de tudo. A atenção na página do livro acarreta a falta de atenção em tudo o mais. Podemos acrescentar um terceiro factor. Sentimos que o corpo se ajusta à percepção. A cabeça movimenta-se na tentativa de escutar o som, os olhos fixam-se num ponto externo. Todos os músculos se fazem tensão para receber dos órgãos sensoriais a impressão mais plena possível. A lente do olho ajusta-se com exactidão à distância correcta. Em resumo, a personalidade corpórea busca a

impressão em toda a sua plenitude. Mas isto ainda é suplementado por um quarto factor. As ideias, os sentimentos e os impulsos agrupam-se em volta do objecto privilegiado. Este torna-se no móbil das nossas acções, enquanto todos os outros objectos no raio dos sentidos perdem o poder sobre as nossas ideias e sentimentos. Estes quatro factores estão intimamente relacionados. Ao passar pela rua, vemos algo na montra de uma loja que nos desperta o interesse: o corpo reage, nós paramos, olhamos, vemos os detalhes, as linhas ficam mais nítidas e, à medida que a nossa impressão vai ficando mais forte, a rua em volta fica menos clara e definida.

Se os movimentos das mãos de um actor pelo palco captam o nosso interesse, não olhamos mais para a cena na sua totalidade. Vemos apenas os dedos do herói colados ao revólver com o qual vai cometer o crime. A atenção fixa-se integralmente na expressão arrebatada da mão. Para elas convergem todas as nossas reacções emocionais. Não vemos nenhuma outra mão em cena. Tudo se mistura num fundo geral e difuso e só aparece aquela mão cada vez com mais detalhes. Quanto mais a olharmos, mais clara e nítida se torna. Toda a emoção flui deste único ponto, fazendo com que nele se concentrem, novamente, todos os nossos sentidos. É como se todo o resto tivesse desaparecido e nesta mão se concentrasse, na precipitação dos acontecimentos, a totalidade da cena. Mas isto, no palco, é impossível: lá, nada pode desaparecer realmente. A mão continua a ser uma décima milésima parte do espaço total do palco; apesar de toda a sua dramaticidade, ela continua a ser um pequeno detalhe. O resto do corpo do herói, as outras pessoas, o recinto, as cadeiras e as mesas – tudo isso é irrelevante mas continua lá, perturbando os sentidos. As coisas que não importam não podem ser subitamente tiradas do palco. Cada mudança necessária deve ser assegurada pela própria mente. É na consciência que a mão vai sobressair em detrimento de todo o resto. O palco em nada pode ajudar. A arte do teatro tem aí limitações.

Começa aqui a arte das imagens em movimento. A mão nervosa que agarra febrilmente a arma mortífera pode súbita e momentaneamente crescer e ocupar toda a tela, enquanto tudo o mais literalmente desaparece na

escuridão. O acto de atenção que se dá dentro da mente remodelou o próprio ambiente. O detalhe em destaque torna-se de repente o conteúdo único da encenação; tudo o que a mente quer ignorar foi subitamente subtraído à vista e desapareceu. As circunstâncias externas curvaram-se às exigências da consciência. Os produtores de imagens em movimento chamam a isso “*close-up*”. O *close-up* transpôs para o mundo da percepção o acto mental da atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático.

A técnica do *close-up* foi introduzida nas imagens em movimento um pouco tardiamente, mas não demorou a impor-se. Quanto mais apurada a produção, mais frequente e mais hábil o uso deste novo meio artístico. Sem ele, dificilmente se poderia encenar um melodrama, a não ser recorrendo à utilização muito pouco artística das palavras escritas. O *close-up* supre as explicações. Se do pescoço de um bebé roubado ou trocado pender um pequeno medalhão, não precisamos de palavras para saber que tudo vai girar em torno do medalhão vinte anos mais tarde, quando a jovem for crescida. Se o ornamento no peito da criança foi logo mostrado num *close-up* que exclui todo o resto e mostra, ampliada, a sua graciosa forma, nós retemo-la na imaginação, sabendo que precisamos de lhe dar toda a atenção, uma vez que irá desempenhar um papel decisivo noutra sequência. O cavalheiro criminoso que, ao tirar o lenço do bolso, deixa cair no tapete, sem o perceber, um pedacinho de papel, não tem como chamar a atenção para aquele detalhe que o incrimina. Isto dificilmente seria usado no teatro, pois passaria despercebido pela plateia tanto como do próprio criminoso: o papel não bastaria para atrair a atenção. Mas nas imagens em movimento é um estratagema muito usado. Assim que o papel cai no tapete, tudo desaparece e só ele é mostrado, muito ampliado, na tela: vemos que se trata de uma passagem emitida na estação ferroviária onde foi cometido o grande crime. A atenção concentra-se no papel e nós ficamos a saber que ele será vital para o desenvolvimento da acção.

Um empregado de balcão compra o jornal na rua, passa os olhos nas manchetes e apanha um susto. Subitamente a notícia aparece diante dos nossos olhos. As manchetes ampliadas pelo *close-up* ocupam a tela toda.

Mas não é necessário que o foco da atenção recaia sempre nas “alavancas” do enredo. Qualquer detalhe subtil, qualquer gesto significativo que reforce o significado da acção pode ocupar o centro da consciência, monopolizando a cena por alguns segundos. O amor transparece na face sorridente da moça, mas depois isso escapa-nos no meio da sala cheia de gente. De repente, por apenas três segundos, todo o mundo desaparece, inclusive o próprio casal de namorados, e só vemos na tela o olhar de desejo do rapaz e o sorriso da aquiescência dela. O *close-up* faz o que o teatro não teria condições de fazer sozinho, embora pudéssemos alcançar um efeito semelhante se tivéssemos trazido para o teatro os binóculos, apontando-os naquele momento para as duas cabeças. Mas neste caso teríamos nos desvinculado do quadro que nos é apresentado pelo palco: a concentração e o foco teriam sido determinados por nós, e não pelo espectáculo. Nas imagens em movimento ocorre o inverso.

Não teríamos chegado, através desta análise do *close-up*, muito perto de onde nos conduzia o estudo da percepção da profundidade e do movimento? Vimos que a imagem em movimento nos dá o mundo plástico e dinâmico, mas que a profundidade e o movimento, ao contrário do que acontece no palco, não são reais. Vemos agora que existe outro aspecto na imagem em movimento em que a realidade da acção carece de independência objectiva porque se curva à actividade subjectiva da atenção. Sempre que a atenção se fixa em alguma coisa específica, todo o resto se ajusta, elimina-se o que não interessa e o *close-up* destaca o detalhe privilegiado pela mente. É como se o mundo exterior fosse sendo urdido dentro da nossa mente e, em vez de leis próprias, obedecesse aos actos da nossa atenção.

## CAPÍTULO V

### A MEMÓRIA E A IMAGINAÇÃO

Quando nos sentamos no teatro e vemos o palco em toda a sua profundidade, e observamos a movimentação dos actores, e deixamos a atenção vaguear lá e cá, sentimos que as impressões detrás das luzes da ribalta são objectivas, ao passo que a atenção actua subjectivamente. As pessoas e as coisas vêm do exterior para o interior e o movimento da atenção faz o caminho inverso. Mas a atenção, como vimos, nada acrescenta de facto às impressões que nos chegam do palco: algumas tornam-se mais nítidas e claras, outras turvam-se e dissolvem-se, mas nada penetra na consciência unicamente através da atenção. Quaisquer que sejam as voltas da atenção pelo palco, tudo o que experimentamos chegam até nós pelos canais dos sentidos. Entretanto, a experiência do espectador que está na plateia na verdade não se limita às meras sensações luminosas e sonoras que lhe chegam até aos olhos e ouvidos naquele momento: ele pode estar inteiramente fascinado pela acção que se desenrola no palco e mesmo assim ter a cabeça cheia de outras ideias. A memória, sem ser a menos importante, é apenas uma fonte dessas ideias.

Efectivamente, a memória actua evocando na mente da audiência coisas que dão um sentido pleno e situam melhor cada cena, cada palavra e cada movimento no palco. Partindo do exemplo mais trivial, a cada momento precisamos de nos lembrar o que aconteceu nas cenas anteriores. O primeiro acto já não está presente no palco quando assistimos ao segundo; o segundo, apenas, é agora responsável pela impressão sensorial. Não obstante, o segundo acto, por si só, nada significa: ele depende do apoio do primeiro. É portanto necessário que o primeiro acto permaneça na consciência: pelo menos nas cenas importantes, devemos lembrar-nos das situações do acto anterior capazes de elucidar os novos acontecimentos. Acompanhamos as aventuras do jovem missionário na sua perigosa jornada e recordamos que no acto anterior ele encontrava-se na tranquilidade do lar, cercado do amor dos pais e irmãs que choravam a sua partida. Quanto mais emocionantes são os perigos encontrados na terra distante, mais a memória nos traz de volta às cenas domésticas presenciadas anteriormente. O teatro não tem outro recurso senão sugerir à memória tal retrospectiva. O jovem herói pode evocar essa reminiscência mediante uma fala ou uma prece;

quando, ao atravessar as selvas de África, os nativos o atacam, o melodrama pode pôr-lhe nos lábios palavras que fazem pensar com fervor nos que ele deixou para trás. Mas, em última instância, é a nossa própria memória, com seu acervo de ideias, que compõe o quadro. O teatro não pode ir além. A imagem em movimento pode. Vemos a selva, vemos o herói no auge do perigo; e, num súbito lampejo, aparece na tela um quadro do passado. Por apenas dois segundos a cena idílica na Nova Inglaterra interrompe as emocionantes peripécias em África. É o tempo de respirar fundo uma única vez e já estamos de volta aos acontecimentos presentes. Aquela cena doméstica do passado desfilou pela tela exactamente como uma rápida lembrança de tempos idos que aflora à consciência. Para o moderno artista da imagem em movimento [*photoartist*], esse artifício técnico tem múltiplas utilizações. No seu jargão, qualquer volta a uma cena passada é chamada de *cutback*. O *cutback* admite inúmeras variações e pode servir a muitos propósitos. Mas este que estamos a considerar é, psicologicamente, o mais interessante. Há realmente uma objectivação da função da memória. Neste sentido, o *cutback* apresenta um certo paralelismo com o *close-up*: neste identificamos o acto mental de prestar atenção, naquele, o acto mental de lembrar. Em ambos, aquilo que, no teatro, não passaria de um acto mental, projecta-se, na fotografia, nos próprios quadros. É como se a realidade fosse despojada da própria relação de continuidade para atender às exigências do espírito. É como se o próprio mundo exterior se moldasse às inconstâncias da atenção ou às ideias que nos vêm da memória.

A interrupção do curso dos acontecimentos por visões prospectivas não passa de uma outra versão do mesmo princípio. Aqui, a função mental é a da expectativa ou, quando esta se encontra subordinada aos sentimentos, a da imaginação. O melodrama mostra-nos o jovem milionário a desperdiçar as suas noites numa vida de libertinagens; quando, num banquete de champagne e mulheres, ele ergue uns brindes blasfemos, surge de repente na tela uma cena de vinte anos mais tarde em que o dono de um sórdido botequim atira um vagabundo para a sarjeta com desdém. No teatro, o último acto pode conduzir a esse final, contanto que inserido na sucessão regular dos acontecimentos: o triste fim do personagem não pode ser mostrado

enquanto ele ainda está na flor da idade e tem à sua frente vinte anos de uma trajetória de decadência. Aí só a imaginação pode prever o desenrolar dos acontecimentos. Na imagem em movimento, a imaginação projecta-se na tela. A cena final da ruína entra ali justamente onde a vitória parece mais gloriosa, estabelecendo o estranho contraste; cinco segundos após retoma-se o fio da juventude e do entusiasmo. Mais uma vez vemos o curso natural dos acontecimentos modificado pelo poder da mente. O teatro só pode mostrar os acontecimentos reais na sua sequência normal; a imagem em movimento pode fazer a ponte para o futuro e para o passado, inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Em resumo, as imagens em movimento podem agir de forma análoga à imaginação: elas possuem a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, o passado e o futuro entrelaçam-se com o presente.

A imagem em movimento, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente.

Mas o papel da memória e da imaginação na arte da imagem em movimento pode ser ainda mais rico e significativo na arte do filme. A tela pode reflectir não apenas o produto, mas a própria mente dos personagens. A técnica da câmara introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. Se um personagem recorda o passado – um passado que pode ser inteiramente desconhecido pelo espectador mas que está vivo na memória do herói ou da heroína – os acontecimentos anteriores não surgem na tela como um conjunto novo de cenas, mas ligam-se à cena presente mediante uma lenta transição. Ele está sentado no gabinete, em frente à lareira, e recebe a carta com a notícia do casamento. A imagem em *close-up* é uma ampliação da participação impressa – uma imagem completamente nova. De repente, o quarto desaparece e emerge a mão a segurar a carta. Depois de lermos os dizeres, a mão desaparece e voltamos ao quarto. Ele atira o fogo com ar sonhador e senta-se, o olhar perdido nas chamas; o quarto começa então a desaparecer, os contornos vão-se tornando fluidos, os detalhes diluem-se e, lentamente, as paredes e o quarto vão desaparecendo e vai surgindo um jardim florido – o mesmo jardim onde,

sentados juntos sob os lilases, ele lhe confessou o seu amor de adolescente. De seguida, o jardim vai-se desfazendo pouco a pouco e, através das flores, surgem os contornos desmaiados do quarto que se tornam cada vez mais nítidos, até que nos encontramos de novo no gabinete e nada resta da visão do passado.

A técnica da produção dessas transições graduais de uma imagem para outra e do retorno à imagem inicial exige muita paciência e é mais difícil do que a mudança brusca, pois é necessário produzir e finalmente combinar dois conjuntos de imagens exactamente correspondentes. Embora trabalhoso, esse método teve plena aceitação no meio da imagem em movimento; de alguma forma, o efeito realmente simboliza o aparecimento e o desaparecimento de uma reminiscência.

Esse método abre amplas perspectivas. O guionista competente pode usar as imagens retrospectivas para visualizar longas cenas e complicados acontecimentos do passado. O homem que atirou e matou o melhor amigo não deu explicações ao tribunal na sessão do julgamento a que assistimos: trata-se de um segredo para a cidade e de um mistério para o espectador. Quando a porta da cadeia se fecha sobre ele, as paredes do cárcere diluem-se e desaparecem. Vemos então a cena no pequeno chalé onde o amigo e a esposa mantinham encontros secretos; nós vemo-lo a entrar de repente, acompanhamos toda a cena e vemo-lo a rejeitar todas as desculpas que desonrariam o seu lar. A história completa do assassinato refaz-se na evocação das lembranças guardadas na sua memória. Como não acontece raramente, o efeito é utilizado como um mero substituto das palavras, tornando-o muito menos artístico. Num filme baseado numa história de Gaboriau, uma mulher nega-se diante do tribunal a contar a história da sua vida, que resultou num crime. Quando, finalmente, ele cede e começa, sob juramento, a revelar o seu passado, a sala do tribunal dissolve-se dando lugar à cena inicial da aventura amorosa, seguida de um longo conjunto de cenas que levam ao clímax. Nesse ponto, voltamos ao tribunal, onde ela conclui a confissão. Ocorre aí uma substituição externa das palavras pelas imagens, de valor estético muito inferior ao do outro caso – em que o passado só existia na memória da testemunha. Entretanto, eis novamente

uma materialização dos eventos do passado que o teatro poderia levar aos ouvidos, mas nunca aos olhos do espectador.

Tal como acompanhamos as reminiscências do herói, podemos compartilhar dos caprichos da sua imaginação. Mais uma vez, cumpre assinalar a nítida distinção do outro caso em que nós, os espectadores, víamos as ideias da nossa imaginação concretizadas na tela. Aqui, somos testemunhas passivas dos prodígios que nos revelam a imaginação dos personagens. Vemos o jovem que entra para a marinha e que passa a primeira noite a bordo; as paredes desaparecem e a sua imaginação vagueia de porto em porto. Todas as imagens que ele já viu de terras distantes, tudo o que ouviu dos seus companheiros agora passou a ser o pano de fundo de esplêndidas aventuras: ora postado no convés do altivo barco que entra no porto do Rio de Janeiro ou a baía de Manilha, ora divertindo-se nos portos japoneses, ora navegando na costa da Índia, ora deslizando pelo Canal do Suez, ora retornando aos arranha-céus de Nova Iorque. Um minuto bastou para que a viagem à volta do mundo ficasse feita de imagens maravilhosas e fantásticas; e, mesmo assim, vivemos com ele todos os sonhos e os êxtases. Se o jovem marinheiro e a sua rede estivessem no palco de um teatro, ele poderia falar das suas fantasias num monólogo ou num entusiástico relato a um amigo. Mas neste caso o nosso olho interior veria apenas o que a simples menção de lugares no estrangeiro evoca dentro de nós; não teríamos acesso às maravilhas do mundo conforme vistas pelo marujo com os olhos da alma e o fervor da esperança. O teatro ofereceria aos nossos ouvidos nomes mortos; a imagem em movimento oferece aos nossos olhos panoramas deslumbrantes e mostra-nos em cena a fantasia viva do jovem.

Daqui se descortina a perspectiva dos sonhos fantásticos que a câmara pode fixar. Sempre que no teatro se introduz um cenário imaginário – com nuvens a envolver o personagem adormecido e anjos espalhados pelo palco – a beleza dos versos deve compensar as falhas do apelo visual. O realizador [*photoplay artist*] tem aí um importante trunfo. Até mesmo efeitos vulgares são atenuados pela cenografia. O vagabundo maltrapilho que sobe a uma árvore e adormece à sombra dos galhos, passando a viver num mundo do avesso onde ele e os companheiros vivem principescamente, morando em

palácios e passeando de iate, até que a caldeira do iate explode e ele cai da árvore, é um espectáculo tolerável porque tudo se mistura nas imagens irreais. Ou, se passarmos para o outro extremo, podemos ter diante dos olhos, em toda a sua dimensão espiritual, visões colossais da humanidade arrasada pela guerra e depois abençoada pelo anjo da paz.

O próprio filme pode enquadrar-se numa situação que se traduz num espectáculo de cinco rolos uma grande viragem da imaginação. No belo filme, *When Broadway Was a Trail*, o herói e a heroína, do alto da Metropolitan Tower, se debruçam no parapeito. Avistam o tumulto de Nova Iorque e os navios que passam em frente à Estátua da Liberdade. Ele começa a contar-lhe que no passado, no século XVII, a Broadway não passava de uma trilha; e, de repente, a época revivida pela imaginação dele está diante de nós. Durante duas horas, acompanhamos os acontecimentos de trezentos anos atrás: de Nova Amsterdam à costa da Nova Inglaterra, a vida colonial é-nos mostrada nos seus primórdios e em todo o seu encanto secreto. Quando o herói chega ao final da trilha, nós acordamos e presenciamos os últimos gestos do jovem narrador a mostrar à garota os prédios modernos da Broadway.

A memória relaciona-se com o passado, a expectativa e a imaginação com o futuro. Mas na tentativa de perceber a situação, a mente não se interessa apenas pelo que aconteceu antes ou pode acontecer depois: ela também se ocupa dos acontecimentos que estão a ocorrer simultaneamente em outros lugares. O teatro está circunscrito aos acontecimentos que se desenrolam num só lugar. A mente quer mais. A vida não avança numa única direcção: as múltiplas correntes paralelas e as suas infinitas interligações constituem a verdadeira essência do entendimento. A tarefa de uma determinada arte pode ser forjar uma situação única que se desenvolve linearmente entre as paredes de um quarto; mas, mesmo assim, cada carta e cada telefonema recebidos nesse quarto remetem o espectador a acontecimentos simultâneos em outros lugares. Toda esta trama corresponde a um desejo veemente do espírito – quanto mais ricos os contrastes, mais satisfação se pode extrair da presença simultânea de diversos ambientes. Só a imagem em movimento

faculta tal omnipresença. Vemos o banqueiro – que tinha dado à jovem esposa a desculpa de uma reunião – divertindo-se, noite adentro, num cabaré com a companhia da secretária, que por sua vez prometera aos pais, pobres e de idade, chegar cedo a casa. Acompanhamos, no magnífico terraço ajardinado, os números de tango: mas o interesse dramático divide-se entre o par leviano, a jovem ciumenta na mansão de subúrbio e os idosos aflitos na casa humilde. A mente hesita entre as três cenas, que o filme mostra em sucessão. Contudo, é impossível concebê-las como sucessivas – é como se estivéssemos realmente em três lugares ao mesmo tempo. O centro do interesse dramático fica por vinte segundos com a dança frenética, depois três segundos para a esposa que, no luxuoso quarto de vestir, fixa os ponteiros do relógio, mais três segundos para os pais aflitos atentos a qualquer barulho na escada e, de novo, mais vinte segundos para a noitada festiva. No auge da animação há um corte repentino para a infeliz esposa e, logo em seguida, para as lágrimas da pobre mãe. As três cenas sucedem-se como se não houvesse interrupção alguma. É como se víssemos uma através da outra, como se fossem três sons que se fundem num acorde.

O número de fios entrelaçados é ilimitado. Dependendo da complexidade da intriga, pode ser necessária a conjugação de meia dúzia de locais – vemos ora um, ora outro, sem termos jamais a impressão de que se sucedem. O elemento temporal deixou de existir, a acção única irradia em todas as direcções. Obviamente, não é difícil cair no exagero, o que gera uma certa intranquilidade. Se as trocas de cena são muito frequentes e cada movimento está sujeito a interrupções, o filme pode irritar devido aos arrancos nervosos de um lugar para o outro. Na versão de *Carmen*, com Theda Bara, quase no final, há cento e setenta trocas de cena em dez minutos – pouco mais de três segundos, em média, para cada cena: acompanhamos passos de Dom José, Carmen e o toureiro por fases sempre novas da acção dramática e somos constantemente transportados à cidade de Dom José onde a sua mãe o espera. De facto, a tensão dramática tem aí um componente nervoso, em contraste com a versão de *Carmen* com Geraldine Farrar, onde a acção única se desenvolve de forma menos descontínua.

Mas, usado com reserva artística ou com um certo perigo de exagero, de qualquer maneira o significado psicológico é óbvio. Demonstra de forma diversa o mesmo princípio estabelecido para a percepção da profundidade e do movimento, para os actos de atenção, memória e imaginação. *O mundo objectivo molda-se aos interesses da mente. Eventos muito distanciados e impossíveis de serem fisicamente presenciados a um só tempo misturam-se diante dos olhos, tal como se misturam na nossa própria consciência.* Ainda existe, entre os psicólogos, o debate sobre a capacidade da mente se ocupar simultaneamente de vários grupos de ideias; alguns dizem que tudo o que se chama de divisão da atenção não passa na realidade de uma rápida alteração. Subjectivamente, todavia, a divisão é vivida como real. A mente é partida: ela pode estar lá e cá, aparentemente num mesmo acto mental. Só a imagem em movimento é capaz de dar corpo a esta divisão interna, a esta consciência das situações contrastantes, a este intercâmbio de experiências divergentes do espírito.

A relação entre a mente e as cenas filmadas adquire uma perspectiva interessante à luz de um processo mental bastante próximo aos que acabámos de ver, a saber, a sugestão. Próximo no sentido de que a ideia despertada na consciência pela sugestão é feita da mesma matéria que as ideias da memória ou da imaginação. As sugestões, assim como as reminiscências e as fantasias, são controladas pelo jogo de associações. Existe, porém uma diferença fundamental: para todas as outras ideias associativas, as impressões externas representam apenas um ponto de partida. Vemos uma paisagem no palco, ou na tela, ou na vida; esta percepção visual é uma deixa que suscita na memória ou na imaginação ideias afins, cuja escolha, todavia, é totalmente controlada pelo interesse, pela atitude e pelas experiências anteriores. As lembranças e as fantasias são portanto vivenciadas como suplementos subjectivos: não acreditamos na realidade objectiva. A sugestão, por outro lado, é-nos imposta. A percepção externa não é apenas um ponto de partida, mas uma influência controladora. A ideia associada não é sentida como criação nossa, mas como algo a que temos de nos submeter. O caso extremo é, naturalmente, o do hipnotizador cujas palavras despertam na mente da pessoa hipnotizada ideias às quais

ela é incapaz de resistir: deve aceitá-las como reais, deve acreditar que o quarto soturno é um lindo jardim onde ela colhe flores.

Fascinada, a plateia de teatro ou da imagem em movimento certamente se encontra em estado de elevada influenciabilidade e pronta para acolher sugestões. Em ambos os casos, parte-se de uma sugestão fundamental: tanto o teatro como a imagem em movimento sugerem à mente do espectador que, mais do que uma mera dramatização, é a vida que ele está a presenciar. Mas se passamos da aplicação de sugestões à acção detalhada, não podemos esquecer que o teatro dispõe de meios extremamente limitados. Uma série de acontecimentos no palco pode induzir à previsão do que virá a seguir; mas como as pessoas que estão no palco são reais e não têm como se furtar às leis da natureza, o palco não pode deixar de apresentar os acontecimentos esperados. Sem dúvida, a fala do herói, de revólver em punho, pode sugerir cabalmente que um disparo suicida porá fim à sua existência no próximo instante; e, bem nesse preciso momento, pode cair o pano, restando à nossa mente apenas a sugestão da sua morte. Evidentemente, este é um caso muito especial, pois o cair do pano determina o fim da cena. Já no interior de um acto, cada série de acontecimentos deve ser conduzida à sua conclusão natural. Se, no palco, há uma briga entre dois homens, nada resta a sugerir, devemos apenas presenciar a briga. Se dois amantes se abraçam, precisamos de ver as suas carícias.

A imagem em movimento tanto pode voltar atrás (*cut-back*) a serviço das lembranças como pode cortar (*cut-off*) a serviço da sugestão. Mesmo que a polícia não exigisse que jamais se mostrassem na tela crimes e suicídios de verdade, razões meramente artísticas determinariam a conveniência de confiar o clímax à sugestão preparada ao longo de toda a cena. É desnecessário trazer a série de imagens a uma conclusão lógica, uma vez que são apenas imagens e não os objectos reais. A qualquer momento, a pessoa pode desaparecer de cena. Nenhum automóvel pode andar tão depressa que não possa ser parado no momento exacto da sua colisão com o veloz comboio expresso. O cavaleiro salta para o abismo, nós não o vemos cair, mas quando o seu corpo atinge o solo já estamos no meio de uma cena distante. Inúmeras vezes a sensualidade da plateia de cinema foi estimulada por quadros sugestivos, embora de gosto duvidoso, de uma jovem a despir-

se; quando, na intimidade do seu quarto, ela chegava à última peça de roupa, os espectadores viam-se subitamente na praça do mercado, no meio de uma multidão ou num veleiro descendo o rio. A técnica das rápidas mudanças de cena – tão característica na imagem em movimento – implica a existência em cada extremidade de elementos sugestivos que, até certo ponto, unem as cenas separadas assim como as “*afterimages*” [efeito da persistência retiniana] unem os quadros separados.

## **CAPÍTULO VI**

### **AS EMOÇÕES**

O principal objectivo da imagem em movimento deve ser retratar as emoções. O teatro pode recorrer às frases de efeito e sustentar o interesse da plateia através de diálogos eminentemente intelectuais, e não emocionais. Já para o actor das imagens em movimento, a acção é fundamental: é o único meio de assegurar a atenção do espectador, e mais, o seu significado e a sua unidade emergem dos sentimentos e emoções que a determinam. Na imagem em movimento, mais do que no teatro, os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor. Quais as possibilidades do cinema em exprimir esses sentimentos de forma convincente?

Sem dúvida que uma emoção impedida de manifestar-se verbalmente perde parte da sua força; apesar disso, os gestos, os actos e as expressões faciais entrelaçam-se de tal forma no processo psíquico de uma emoção intensa que

para cada nuance pode-se chegar à expressão característica. Basta o rosto – as linhas em torno da boca, a expressão dos olhos, da testa, os movimentos das narinas e a determinação do queixo – para conferir inúmeras nuances à cor do sentimento. Mais uma vez, o *close-up* pode avivar muito a impressão. É no auge da emoção no palco que o espectador de teatro recorre aos binóculos para captar a subtil emoção dos lábios, a paixão ou o terror expressos no olhar, o tremor das faces. Na tela, a ampliação por meio de um *close-up* acentua ao máximo a acção emocional do rosto, podendo também destacar o movimento das mãos, onde a raiva e a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível. Se a cena tende para o humor, um *close-up* de pés em colóquio amoroso pode muito bem contar o que se passa no coração dos seus donos. Os limites, todavia, são estreitos. Muitos sintomas emocionais, tais como corar ou empalidecer, se perderiam na expressão meramente fotográfica, e, o que é mais importante, estas e muitas outras manifestações dos sentimentos fogem ao controlo voluntário. Os actores da imagem em movimento podem recriar os movimentos cuidadosamente, imitando as contracções e os relaxamentos dos músculos, e mesmo assim ser incapazes de reproduzir os processos mais essenciais à verdadeira emoção – os que se passam nas glândulas, nos vasos sanguíneos, e nos músculos autónomos.

Sem dúvida, a repetição desses movimentos representa um estímulo suficiente para provocar o aparecimento de algumas dessas reacções involuntárias e instintivas. Parte da emoção que o actor imita é real, e daí surgirem as reacções automáticas. Todavia, são poucos os que conseguem, apesar de todos os movimentos dos músculos faciais para simular o choro, derramar lágrimas. Já a pupila é mais obediente: os músculos autónomos da íris reagem às deixas de uma imaginação forte. Assim, a representação mímica do terror, do pasmo, ou do ódio pode realmente provocar a dilatação ou a contracção da pupila – que o *close-up* pode mostrar. Contudo, há muita coisa que a arte por si só não é capaz de traduzir e que apenas a vida produz, pois a consciência da irrealidade da situação funciona como uma inibição psicológica às reacções automáticas instintivas. O actor pode, artificialmente, tremer ou respirar mal, mas a emoção simulada não levará à

forte pulsação da carótida ou à pele húmida pela transpiração. É claro que o mesmo ocorre com o actor que se apresenta no palco. Mas o conteúdo das palavras e a modulação da voz podem ajudar bastante a ponto de fazer esquecer as falhas da impressão visual.

O actor da imagem em movimento, por outro lado, pode cair na tentação de superar essa deficiência carregando na gesticulação e nos movimentos faciais; como resultado, a expressão emocional torna-se exagerada. Nenhum apreciador da imagem em movimento pode negar que grande parte dessa arte se ressentir dessa tendência quase inevitável. Contribui ainda para esse exagero artificial o ritmo ligeiro – de marcha – do drama filmado. Frequentemente, a rápida alternância das cenas parece exigir saltos de um clímax emocional para outro, ou então ao emprego de manifestações extremas quando o conteúdo dificilmente se prestaria a esses rasgos de emoção. As luzes suaves perdem-se e o olho da mente adapta-se aos flashes ofuscantes. Nos actores americanos, este defeito inegável é mais visível do que nos europeus, particularmente nos franceses e italianos, naturalmente mais propensos a uma gesticulação exuberante e a expressões faciais muito marcadas. Um temperamento da Nova Inglaterra compelido a manifestações de ódio, ciúme ou adoração ao estilo napolitano torna-se facilmente caricato. Não é por acaso que tantos bons actores de teatro são fracassos mais ou menos consumados na tela. Arrastados para uma arte que lhes é estranha, o seu desempenho não é raro que fique muito abaixo ao do actor que se dedica à imagem em movimento. O hábito de confiarem na magia da voz priva-os do meio natural de expressão quando devem passar emoções sem palavras. Dão de menos ou de mais; ou não são expressivos, ou se tornam grotescos.

Naturalmente, o artista da imagem em movimento conta com a vantagem de não ser obrigado, como no palco, a encontrar o gesto mais expressivo num único momento crucial; além de poder ensaiar e repetir a cena diante da câmara até lhe ocorrer a inspiração certa, o director que capta as imagens em *close-up* pode descartar as poses ruins até chegar à expressão que concentra todo o conteúdo emocional da cena. O produtor das imagens em movimento ainda leva outra vantagem técnica sobre o produtor de teatro, que

é a facilidade de escolher actores com o físico e o rosto adequados ao papel e portanto naturalmente propensos à expressão desejada. O teatro vive dos actores profissionais; a imagem em movimento, por dispensar a arte de falar – dicção e imposição – pode recrutar actores para papéis específicos no meio de qualquer grupo de pessoas. A maquilhagem artificial dos actores de teatro, destinada a conferir-lhes uma caracterização especial, também não é tão importante na tela. A expressão dos rostos e dos gestos só tem a lucrar com essa adequação natural da pessoa ao papel. Para o papel de um rude lutador de boxe num campo de mineração, o produtor do filme não vai, como o produtor do teatro, tentar transformar um actor profissional de aspecto limpo e asseado num brutamontes mal-encarado; ele vai procurar até encontrar alguém que pareça saído de um campo de mineração e que ostente pelo menos a orelha de couve-flor resultante do esmagamento da cartilagem e que é a marca registada do pugilista. O dono de um bar, gordo e presunçoso, o judeu humilde, o tocador de guitarra italiano, estes também não se fabricam com perucas e maquilhagem: basta procurá-los. O corpo e a fisionomia adequados dão maior credibilidade à emoção. Nos filmes, portanto, é frequente encontrar manifestações emocionais mais plausíveis nos pequenos papéis desempenhados pelos extras do que nos papéis principais, onde profissionais precisam de lutar contra a natureza.

Até agora, porém, todas as considerações feitas foram estreitas e unilaterais. Questionámos apenas os meios de que o actor da imagem em movimento dispõe para exprimir a sua emoção, e isso reduziu-nos à análise das suas reacções corporais. Mas se o actor, enquanto indivíduo humano, carece de outros meios que não as expressões corporais para demonstrar as suas emoções e estados de espírito, o mesmo não se aplica ao guionista, que não está sujeito a essas limitações. Mesmo na vida real, o tom emocional pode transcender o corpo. O luto manifesta-se na roupa preta, a alegria em roupas vistosas; o piano e o violino podem soar vibrantes de alegria ou gemer de tristeza. O próprio quarto ou a casa podem reflectir um ânimo cordial e receptivo ou um cenário emocional áspero e rebarbativo. O estado de espírito passa para o ambiente; as impressões que configuram, para nós, a disposição emocional do próximo podem derivar tanto dessa moldura externa da sua personalidade quanto dos seus gestos e do seu rosto.

O efeito gerado pelo ambiente pode e deve ser muito explorado na arte dramática. Todos os elementos cénicos deveriam estar em harmonia com as emoções fundamentais da peça; aliás, não são poucos os actos cujo sucesso se deve à coerência da impressão emocional decorrente de uma ambientação perfeita, que reflecte as paixões da mente. Do palco ao estilo de Reinhardt (actor e director de teatro na Alemanha, contemporâneo do expressionismo; no início do século, teve papel de destaque na inovação de técnicas de encenação teatral, notadamente no uso de *spot-light* e palco giratório) com os seus efeitos artísticos de cor e forma – ao melodrama barato – com luz azul e música suave na cena final – a cenografia conta a história da emoção íntima. Mas é na arte da imagem em movimento que se abrem as melhores perspectivas de utilização desses recursos expressivos adicionais que emanam do ambiente, dos elementos cénicos, das linhas, das formas e dos movimentos. Só na imagem em movimento é possível transportar o actor de um lugar para o outro num abrir e fechar de olhos. O artista da imagem não está restrito a um único espaço cénico, nem está sujeito às dificuldades técnicas de mudar o cenário todo a cada sorriso ou expressão de desagrado. É claro que o teatro também pode mostrar o céu a toldar-se e as nuvens de trovoada, mas ele está condenado a acompanhar o curso lento e incerto dos fenómenos naturais. O filme pode saltar de um para outro. (16 fps) Um-dezasseis avos de segundo bastam para ir de um extremo do mundo ao outro, de um ambiente de júbilo a uma cena de luto. Todos os recursos da imaginação podem ser accionados ao serviço dessa emocionalização da natureza.

Dentro do seu pequeno quarto, a moça abre a carta e lê-a. Não é necessário o *close-up* da página da carta – a letra masculina, as palavras de amor e o pedido de casamento: basta ler o semblante radioso, a emoção estampada nas mãos e nos braços da moça. E como são numerosos os recursos da imagem em movimento para mostrar o seu tumulto interior! As paredes do quatinho transformam-se em maravilhosas cercas de árvores em flor; ei-la no meio das roseiras magníficas, aos seus pés um tapete vivo de flores exóticas. Ou então, na casa humilde, o jovem músico a tocar no seu violino. Vemos o arco a ferir as cordas, mas o semblante sonhador do artista não se

altera com a música: mesmo sob a magia dos sons, como se ele estivesse a ter uma visão, as feições permanecem imóveis, sem trair as diversas emoções que as melodias despertam. Não podemos ouvir esses sons. Mas ouvimo-los assim mesmo: por trás da cabeça do rapaz surge uma paisagem primaveril encantadora – vemos os vales, os riachos sussurrantes e o brotar das faias silvestres no mês de Maio. Pouco a pouco, a paisagem vai-se tingindo da tristeza do Outono – as folhas murchas caem à sua volta, nuvens escuras e baixas pairam sobre a sua cabeça. Subitamente, numa inflexão aguda do arco, irrompe a tempestade, e somos expostos à violência das rochas agrestes e do mar enfurecido. Depois, mais uma vez, a tranquilidade volta a reinar sobre o mundo: lá no fundo aparece a pequena aldeia no interior onde ele passou a juventude, a colheita a ser trazida dos campos, o pôr-do-sol coroadando a cena idílica. Lentamente, o arco cala-se; as paredes e o tecto da casa recompõem-se. Nenhum sombreado, nenhuma matiz, nenhuma cor das suas emoções nos escapou; acompanhámos como se pudéssemos ouvir nos sons melodiosos a alegria e a tristeza, o tumulto e a paz. Esses cenários da imaginação representam um extremo; eles não convêm à situação de rotina. Mas, mesmo que a ambientação não tenha tanta relevância nas imagens realistas de um filme comum, existem por toda a parte inúmeras possibilidades que nenhum guionista competente poderá ignorar. A exuberância emocional deve impregnar não apenas o retrato do indivíduo, mas a imagem como um todo.

Se até agora só falámos das emoções das pessoas dentro dos filmes, isso não basta. Nos capítulos dedicados à atenção e à memória analisámos o acto de atenção e da memória do ponto de vista do espectador – e não daqueles que fazem parte do filme – e vimos que a actividade e os estímulos mentais do espectador se projectam no filme. Esta questão colocava-se no centro do nosso interesse porque mostrava a singularidade dos meios que o argumentista pode empregar no seu trabalho. Analogamente, devemos perguntar agora o que se passa com as emoções do espectador. Neste caso, porém, cumpre distinguir dois grupos diferentes: de um lado, as emoções que nos comunicam os sentimentos das pessoas dentro do filme; do outro, as emoções que as cenas do filme suscitam dentro de nós e que podem ser

inteiramente diversas, talvez exactamente opostas às emoções expressas pelos personagens.

O primeiro grupo é sensivelmente maior. Imitamos as emoções exibidas aos nossos olhos e isto torna a apreensão da acção mais nítida e mais afectiva. Simpatizamos com quem sofre e isto significa que a dor que vemos se torna na nossa própria dor. Compartilhamos da alegria do amante realizado e da tristeza de quem chora o seu luto; sentimos a indignação da esposa traída e o medo do homem em perigo. A percepção visual das várias manifestações dessas emoções funde-se na nossa mente com a consciência da emoção manifestada; é como se estivéssemos a ver e a observar directamente a própria emoção. Além disso, as ideias despertam em nós as reacções adequadas. O horror que vemos dá-nos realmente arrepios, a felicidade que presenciamos acalma-nos, a dor que observamos provoca-nos contracções musculares, todas as sensações resultantes – dos músculos, das articulações, dos tendões, da pele, das vísceras, da circulação sanguínea e da respiração – dão o sabor de experiência viva ao reflexo emocional dentro da nossa mente. É óbvio que, neste primeiro grupo, a relação das imagens com as emoções das pessoas dentro do filme e com as emoções do espectador é exactamente a mesma. Se partimos das emoções da plateia, podemos dizer que a dor e a alegria que o espectador sente realmente se projectam na tela, seja nas imagens das pessoas seja nas imagens da paisagem e do cenário que reflectem as emoções pessoais. O princípio fundamental estabelecido para todos os outros estados mentais, portanto, aplica-se com a mesma eficiência ao caso das emoções do espectador.

A análise da mente do espectador deve todavia conduzir ao segundo grupo – as emoções com as quais a plateia reage às cenas do filme do ponto de vista da sua vida afectiva independente. Vemos alguém insuportavelmente afectado, cheio de solenidade, e esta pessoa nos inspira a emoção do humor: é o senso do ridículo que comanda a nossa reacção. O filme melodramático mostra-nos um canalha perverso e mal-intencionado, mas longe de imitar a sua emoção reagimos ao seu carácter com indignação moral. Vemos a criança alegre e risonha a colher frutos à beira do precipício

sem se dar conta que vai cair se o herói não a salvar no último instante. É claro que sentimos a alegria da criança com ela, se não fosse assim, nem entenderíamos o seu comportamento: mas a sensação mais forte é a do medo e do horror que a própria criança ignora. Até hoje, os guionistas mal se aventuraram a projectar na tela este segundo tipo de emoção, que o espectador sobrepõe aos eventos. Neste sentido, existem apenas sugestões experimentais. O entusiasmo, a desaprovação ou a indignação do espectador são por vezes descarregadas nas luzes, nas sombras e na composição da paisagem. Restam possibilidades riquíssimas a explorar. A imagem em movimento ainda gatinha no terreno das emoções secundárias. Neste caso particular, ainda não está suficientemente liberto do modelo do palco. Naturalmente, essas emoções também surgem na plateia teatral, mas o palco dramático é incapaz de dar-lhes corpo. A orquestra, na ópera, pode simbolizá-las. A imagem em movimento, por não estar presa à sucessão física dos eventos já que nos oferece apenas o seu reflexo pictórico, abre um campo ilimitado para a manifestação dessas atitudes dentro de nós.

Todavia, considerações sobre a representação óptica no mundo real exterior apenas, não bastam para caracterizar o amplo crescimento deste campo e das múltiplas possibilidades emocionais na imagem em movimento. Os operadores de câmara da imagem em movimento fotografaram os acontecimentos e as maravilhas do mundo; desceram ao fundo do mar e subiram até às nuvens; surpreenderam os animais nas selvas e no gelo ártico, viveram no meio das raças inferiores e captaram os grandes homens da nossa época. O temor de que a provisão de sensações novas possa exaurir-se não lhes dá sossego. O curioso é que, até agora, ignoraram a existência de uma riqueza inesgotável, praticamente intocada e perfeitamente disponível, de impressões novas. As imagens que vemos em sucessão rápida são dotadas de um lado material e de um lado formal. O lado material é regido pelo conteúdo do que nos é mostrado. Já o lado formal depende das condições externas de exibição desse conteúdo. Mesmo no caso de fotografias comuns, estamos habituados a distinguir entre as que apresentam cada detalhe com muita nitidez, e as outras, frequentemente muito mais artísticas, em que tudo parece um tanto enevoado e turvo e em que se evitam contornos definidos. O aspecto formal, naturalmente, é mais evidente

se uma mesma paisagem ou uma mesma pessoa é pintada por uma dezena de artistas diferentes. Cada qual tem um estilo próprio. Ou, tomando um outro aspecto elementar, a mesma série de imagens pode-nos ser mostrada com a manivela a girar mais ou menos rapidamente. Trata-se da mesma cena de rua, mas se num caso todos parecem movimentar-se sem pressa, no outro a pressa e a correria são generalizadas: nada se modifica senão a forma temporal. Na passagem da imagem nítida para a imagem fluida, nada se modifica fora de uma certa forma espacial: o conteúdo permanece o mesmo.

As primeiras considerações sobre esse aspecto formal da apresentação já implicam o reconhecimento de que as possibilidades do guionista neste caso particular não têm correspondente no universo do palco. Por exemplo, no caso de querermos criar um efeito de trepidação. Poderíamos usar os quadros exactamente como a câmara os captou – 16 fotogramas por segundo. Mas ao projectá-los na tela, alteramos a ordem: depois dos quatro primeiros quadros voltamos ao quadro 3, depois 4, 5, 6 e voltamos ao 5, depois 6, 7, 8 e voltamos ao 7, e assim por diante. Qualquer outro ritmo, obviamente, é igualmente possível. O efeito ocorrido não ocorre na natureza e não poderia ser produzido no palco. Os eventos retrocedem momentaneamente. Uma pequena vibração, como o trémulo da orquestra, trespassa o mundo. Podemos ainda exigir da câmara um serviço mais complexo, colocando-a num suporte levemente balouçante: os pontos começam a descrever curvas bizarras e os movimentos tornam-se estranhamente voláteis. O conteúdo permanece o mesmo, mas a nova apresentação formal provoca na mente do espectador sensações insólitas que dão um novo sombreado ao fundo emocional.

Naturalmente, as impressões que nos chegam aos olhos despertam, de início, apenas sensações, e uma sensação não é uma emoção. Sabe-se, porém, que, para a moderna psicofisiologia, a própria consciência da emoção é modelada e marcada pelas sensações que emanam dos órgãos sensoriais. Tão logo essas impressões visuais fora do normal penetram na consciência, todo o conjunto de sensações corporais interligadas se altera e novas emoções parecem apoderar-se de nós. Vemos, na tela, um homem

hipnotizado dentro do consultório do médico: deitado, de olhos fechados, o semblante do paciente nada nos revela do seu estado emocional, nada comunica. Mas se, permanecendo imóveis e sem alteração apenas o médico e o paciente, tudo o mais dentro do consultório começar a tremer, a dançar e a deformar-se cada vez mais depressa até nos transmitir uma sensação de loucura e estranheza, terrível anormalidade que tudo domina, nós mesmos somos invadidos pela estranha emoção. Não vale a pena entrar em mais detalhes por agora, uma vez que tais possibilidades da câmara ainda pertencem exclusivamente ao futuro. Isso não é de estranhar se lembrarmos que a imagem em movimento nasceu da imitação servil do teatro e só muito lentamente foi descobrindo os seus próprios métodos artísticos. Mas é certo que as mudanças formais da apresentação pictórica serão muito numerosas assim que os artistas da imagem se voltem para esse aspecto esquecido.

Essas mudanças formais podem vir a ter grande valor para a expressão das emoções. A subtil arte da câmara poderá despertar na mente do espectador as particularidades de muitos comportamentos e emoções que são hoje impossíveis de exprimir sem o recurso das palavras.

## **Part II – A estética da imagem em movimento**

### **Capítulo 7: A finalidade da Arte**

Analisámos as funções mentais que são mais poderosas nos espectadores da imagem em movimento. Estudámos o mero acto da percepção das imagens no ecrã, a percepção do seu carácter aparentemente plástico, a sua profundidade, e os seus movimentos aparentes. Virámo-nos então para os actos físicos com os quais respondemos às impressões percebidas. Em plano de fundo esteve o acto da atenção, mas depois seguimos o papel das associações, da memória, da imaginação, da sugestão e, mais importante que tudo, delineámos a distribuição do interesse. Finalmente, falámos acerca

dos sentimentos e das emoções com os quais acompanhamos o filme. Certamente que isto não esgota as reacções mentais que florescem na nossa mente quando presenciamos o drama de um filme. Ainda não falámos, por exemplo, da acção que o enredo da história ou o seu contexto social podem despertar nas nossas almas. O sofrimento dos pobres, a injustiça pela qual os fracos podem ser forçados a seguir o caminho do crime, e uma centena de outros motivos sociais podem ser impressos em nós pela imagem em movimento; Pensamentos acerca da sociedade humana, acerca de leis e de reformas, acerca das diferenças humanas e dos seus destinos podem preencher a nossa mente. No entanto, isto não é uma das funções características das imagens em movimento. É um efeito colateral no qual se poderá basear, assim como poderá resultar da leitura dos jornais ou da discussão de assuntos práticos da vida. Mas em todas as nossas discussões também deixámos de fora outro processo mental, nomeadamente, o da emoção estética. Falámos de emoções que o enredo da história agita. Falámos dos sentimentos com os quais simpatizamos com os personagens dos filmes, dentro dos quais partilhamos o seu sofrimento e a sua felicidade; e também falámos acerca daquele outro grupo de emoções pelos quais tomamos uma atitude mental em direcção ao comportamento das personagens do filme. Mas existe certamente um terceiro grupo de sentimentos e emoções que ainda não considerámos, nomeadamente, aqueles da nossa felicidade dentro do filme, o nosso prazer ou desprazer estético. Omitimos estas emoções propositadamente, pois o estudo deste grupo de sentimentos envolve uma discussão acerca do processo estético como tal, e deixámos todos os problemas estéticos para esta segunda parte da nossa investigação.

Se não tivermos em conta o prazer ou desprazer na beleza da imagem em movimento e reflectirmos apenas nos processos de percepção, atenção, memória, sugestão, e emoção que já analisámos, vimos que em todo o caso deparamo-nos com o mesmo resultado. Um princípio geral parece controlar todo o mecanismo mental do espectador, ou antes a relação entre o mecanismo mental e as imagens no ecrã. Reconhecemos que, em qualquer caso, o mundo objectivo de eventos externos foi moldado até que se tornou

ajustado aos movimentos subjectivos da mente. A mente desenvolve as ideias da memória e as ideias da imaginação; nas imagens em movimento elas tornam-se reais. A mente concentra-se num detalhe em especial no seu acto da atenção; e no *close-up* das imagens em movimento este estado interior é objectivado. A mente está cheia de emoções, e pelos meios da imagem em movimento todo o cenário as ecoa. Até no factor mais objectivo da mente, o da percepção, encontramos esta pequena oscilação. Nós percebemos o momento, e no entanto percebemos-lo como algo que não tem o seu carácter independente, como um processo de um mundo exterior, porque a nossa mente construiu essa percepção a partir de imagens individuais repetidas rapidamente umas a seguir às outras. Nós percebemos as coisas na sua profundidade plástica, e uma vez mais essa profundidade não provém do mundo exterior. Nós estamos conscientes da sua irrealdade e da característica pictural plana das impressões.

Em cada uma destas características, o contraste com as impressões mentais do palco real é óbvio. No Teatro, sabemos que todos os momentos em que vimos homens plásticos e reais perante nós, que eles estão realmente em movimento quando falam e andam e que, por outro lado, sabemos que somos nós que estamos a fazer algo quando desviamos a nossa atenção para uma parte da cena, quando a nossa memória traz eventos passados, e quando a nossa imaginação os rodeia com emoções. E a partir daqui, ao que parece, temos um ponto de partida definitivo para uma comparação estética. Se levantarmos a inevitável questão: Como é que a imagem em movimento se compara com o Teatro? – Parece que temos material suficiente para formar um julgamento estético. O veredicto não parece estar em dúvida. Não devemos dizer que a arte é uma imitação da Natureza? O teatro pode mostrar-nos em palco uma imitação verdadeira da vida real. Homens de carne e osso com corpos realmente plásticos estão à nossa frente. Eles movem-se como qualquer outro corpo em seu redor. Para além do mais, esses acontecimentos no palco, assim como nos eventos do dia-a-dia, são independentes da nossa atenção, memória e imaginação subjectivas. Eles seguem o seu percurso objectivo. Daí, o Teatro aproximar-se tanto da finalidade de imitar o mundo dos homens que até a comparação à imagem

em movimento sugere quase uma falha desastrosa dessa arte. A cor do mundo desapareceu, as pessoas são mudas, o som não atinge o ouvido. A profundidade da cena parece irreal, o movimento perdeu a sua naturalidade. Pior que tudo, o seu percurso objectivo dos acontecimentos é falsificado, a nossa atenção, memória e imaginação foram desviadas e remodelaram os acontecimentos até que estes apareçam como a Natureza nunca poderia mostrá-los. O que vimos não poderá ser chamado uma imitação do mundo, como a que o Teatro nos oferece.

Quando um gramofone repete uma sinfonia de Beethoven, o volume da orquestra é reduzido a um som superficial e fraco, e ninguém poderia aceitar este produto do disco e do diafragma como um substituto completo da performance de uma orquestra real. Mas, apesar de tudo, cada instrumento é representado e ainda conseguimos discriminar os violinos do violoncelo e as flautas na mesma ordem exacta e a sua relação rítmica e tonal é a mesma que a original. A música do gramofone parece, portanto, muito mais adequada a substituir uma orquestra que as imagens em movimento para substituir o Teatro. Aí, todos os elementos essenciais parecem ser conservados; aqui, o essencial parece perder-se e o objectivo do teatro de imitar a vida com a máxima realidade possível parece muito além das imagens planas e sem cor da imagem em movimento. Ainda poderemos dizer que o gesso de um busto de Paris é um substituto justo de uma estátua em mármore. Ainda mais, que este produto do processo mecânico tem a mesma cor branca que o trabalho original do escultor possui. Logo, devemos aperceber-nos que é uma abordagem justa ao trabalho plástico da arte. Do mesmo modo, uma impressão a cores dá-nos os essenciais de uma pintura a óleo. Em todo o lado, o processo técnico assegurou a reprodução do trabalho artístico que soa ou parece-se quase com o trabalho do grande artista, e apenas a técnica das imagens em movimento, que tão claramente tenta reproduzir a performance do teatro, fica tão atrás da arte do actor. Não será um julgamento estético de rejeição exigido pelo bom gosto e pelo criticismo sóbrio? Poderemos tolerar a imagem em movimento porque, a partir do método técnico barato que permite uma multiplicação ilimitada das performances, traz ao menos uma sombra do teatro para as massas que não

têm capacidade económica para irem ver actores reais. Mas a mente cultivada poderá ter um maior prazer com o gesso de um busto de Paris, com impressões a cores e com música de gramofone que com imagens em movimento e a sua falha completa em dar-nos os essenciais do palco real.

Ouvimos esta mensagem, ou se não fora expressa em palavras claras, perdurou certamente durante algum tempo nas mentes de todos aqueles que tiveram uma relação séria com a Arte. Provavelmente ainda persiste em muitos, até se apreciarem os esforços mais ambiciosos da imagem em movimento nos recentes anos. Existe um prazer filantrópico no embelezamento do entretenimento barato e no reconhecimento de que certos avanços têm sido feitos no sentido de aliviar a situação estética, no entanto a opinião pública em geral continua a mesma, as imagens em movimento não são uma verdadeira Arte.

No entanto, toda esta argumentação e ideias acerca de um problema complexo estão erradas fundamentalmente. Baseiam-se em ideias completamente erradas no que respeita aos objectivos e à finalidade da Arte. Se estes erros fossem corrigidos e se um entendimento adequado das imagens em movimento tomasse conta da comunidade, ninguém duvidaria que a impressão de cores, o gramofone e o busto em gesso não são mais que substitutos reles de arte com muitos elementos artísticos essenciais em falta, e portanto insatisfatórios ao gosto verdadeiramente artístico. Mas toda a gente iria reconhecer ao mesmo tempo que a relação da imagem em movimento com o Teatro é uma totalmente diferente e que a diferença favorece inteiramente as imagens em movimento. *As imagens em movimento não são e nunca deverão ser imitações do Teatro. Elas nunca poderão dar os valores estéticos do Teatro; Mas tão pouco o Teatro poderá dar os valores estéticos da imagem em movimento.* Com o surgimento das imagens em movimento apareceu uma arte nova completamente independente, que deve desenvolver as suas próprias condições de vida. As imagens em movimento seriam sem dúvida um fracasso completo se esta teoria popular da Arte sugerida fosse a correcta. Mas essa teoria está errada do princípio ao fim, e não deve obstruir o caminho a uma visão melhor que reconhece que o palco

e o ecrã são fundamentalmente diferentes como a escultura e a pintura, ou como as letras e a música. *O Teatro e a imagem em movimento são duas artes coordenadas, cada qual com valor em si.* Uma não pode substituir a outra, e as insuficiências de uma contra as da outra apenas reflectem o facto que uma tem uma história de 15 anos e a outra de 5000. Esta é a tese que queremos provar, e o primeiro passo será perguntar: qual a finalidade da arte se não é a imitação da realidade?

Mas será que a argumentação que a arte imita a natureza, ou antes que uma imitação é a essência da arte, pode ser sustentada, ao olhar seriamente para o campo das criações artísticas? Não envolveria a expectativa que o valor artístico seria tanto maior quanto mais se aproximasse do ideal da imitação? Uma imitação perfeita que parece exactamente como o original daria a melhor arte. No entanto, cada página da história da arte diz-nos o oposto. Admiramos a estátua de mármore e desprezamos as figuras de cera não artísticas. Não existe dificuldade em produzir figuras de cera coloridas que se pareçam tão completamente com pessoas reais que o espectador numa exibição poderá ser facilmente enganado e perguntar informações acerca do homem de cera debruçado no corrimão. Por outro lado, que distância tremenda entre a realidade e uma estátua de mármore com a sua superfície uniforme e branca. Nunca nos poderia enganar e como uma imitação pareceria certamente um falhanço. Será diferente com a Pintura? Aqui a cor poderá ser bastante aproximada da original, mas ao contrário do mármore, perdeu a sua profundidade e mostra-nos a natureza numa superfície plana. Novamente, nunca poderíamos ser enganados, e não é a ambição do pintor fazer-nos crer em qualquer altura que é a realidade que está perante nós. Para além disso, nem o escultor nem o pintor nos dão trabalho com menos valor quando nos oferecem um busto ou uma cabeça pintada em vez de uma figura inteira e, no entanto, nunca vimos na realidade um corpo humano a terminar no peito. Admiramos um desenho pouco menos que uma pintura. Aqui não temos nem o efeito plástico da profundidade da escultura nem a cor da pintura. As características essenciais do modelo real são deixadas de fora. Como imitação falhariam redondamente. O que é imitado num poema lírico? Ao longo de mais de 2000 anos, apreciámos as obras de dramaturgos que

faziam as suas personagens falar em ritmos da linguagem métrica. Cada verso é um desvio da realidade. Se tentassem imitar a Natureza, Antígona e Hamlet teriam falado na prosa do dia-a-dia. Será que a beleza de um arco ou de uma cúpula ou de uma torre ou de um edifício imitam alguma parte da realidade? O seu valor arquitectural depende da sua similitude com a natureza? Ou a melodia ou a harmonia da música oferecem alguma imitação do mundo envolvente?

Sempre que examinamos sem preconceitos os efeitos mentais de verdadeiras obras de arte na literatura ou na música, em pintura ou escultura, em artes decorativas ou arquitectura, deparamo-nos com o facto que o valor estético central está directamente oposto ao espírito da imitação. Uma obra de arte pode e deve começar a partir de algo que desperta em nós os interesses da realidade e que contém traços da realidade, e a esse nível não pode evitar alguma imitação. Mas *torna-se arte na medida em que se consegue afastar e sobrepor à realidade, quando pára de imitar e deixa a imitação para trás*. É tão artístico quanto menos imitar a realidade mas muda o mundo, selecciona algumas características especiais com novos propósitos, remodela o mundo e é, através disto, verdadeiramente criativa. Imitar o mundo é um processo mecânico; transformar o mundo de modo a que se torne algo belo é a finalidade da arte. A arte mais elevada poderá ser a que se encontra mais afastada da realidade.

Não temos sequer o direito de dizer que este processo de selecção da realidade significa manter os elementos belos e omitir ou eliminar os elementos feios. Isto, mais uma vez, não é o mínimo característico da Arte, no entanto muitas vezes a mente popular poderá emparelhar esta ideia superficial com a anterior, que a arte consiste em imitação. Não é verdade que o valor estético dependa da beleza do material seleccionado. Os homens e mulheres que Rembrandt pintou não eram pessoas belas. A pessoa mais feia pode ser o sujeito da pintura mais bela. As chamadas paisagens belas podem, claro está, ser o material para uma pintura paisagística bela, mas as mudanças são tão grandes que tais vistas bonitas atrairão mais os diletantes e não o artista verdadeiro, que sabe que o verdadeiro valor da sua pintura é independente da beleza do seu modelo. Ele sabe que uma estrada de campo

lamacenta, ou uma estrada suja de uma cidade, ou um pequeno lago trivial poderão fornecer o material de imagens imortais. Aquele que escreve literatura não selecciona apenas partes da vida que são belas em si mesmas, cenas que nós mesmos gostaríamos de experienciar, cheias de felicidade e alegria radiantes; não elimina do seu retrato da vida aquilo que é perturbante à paz da alma, repulsivo, feio e imoral. Pelo contrário, todos os grandes trabalhos da literatura têm-nos mostrado as sombras escuras da vida ao lado das claras. Sofremos com os nossos poetas, e no que diz respeito ao compositor de música, expressa as emoções da vida, as grandes sinfonias têm sido carregadas de *pathos* e de tragédia. A verdadeira arte tem sido sempre uma selecção, mas nunca uma selecção dos elementos belos da realidade exterior.

Mas se o valor estético é independente da abordagem imitativa da realidade e independente da eliminação de elementos de desprazer ou da colecção ou adição de tratamentos comprazedores, o que é que o artista realmente selecciona e combina na sua criação? Como é que ele molda o mundo? Como é que a natureza aparece quando foi remodelada pelo temperamento e imaginação de um artista? O que é que sobra da paisagem real quando a agulha do que desenha já o desenhou? O que sobra dos acontecimentos trágicos da vida real quando um poeta lírico reformulou-os em rimas e versos? Talvez possamos trazer os traços característicos do processo mais facilmente ao nosso reconhecimento se o contrastarmos com outro tipo de processo de remodelação. A mesma paisagem que o artista esboça e os mesmos eventos históricos que o poeta lírico interpreta nos seus versos podem ser retidos pela mente humana de um modo completamente diferente. Só precisamos de pensar no trabalho científico de um investigador. Ele também poderá ter o maior interesse na paisagem que o artista esboçou: a árvore na ponta do rochedo, alterada pela tempestade, e, no pé da colina, o mar com as suas ondas brancas. Ele também é absorvido pela trágica morte de Lincoln. Mas qual é a atitude do investigador? O seu objectivo é reproduzir a paisagem ou o evento histórico? Certamente que não. O significado da ciência e da investigação académica, assim como do conhecimento em geral tem sido completamente mal-entendido se o seu objectivo fosse pensado

como sendo simplesmente a repetição de certos factos da realidade. O cientista tenta explicar os factos, e até a sua descrição tem o intuito de servir a sua explicação. Ele vira-se para a árvore no rochedo com o interesse de estudar a sua estrutura anatómica. Examina ao microscópio as células daqueles tecidos dos troncos e das folhas de maneira a poder explicar o crescimento da árvore e o seu desenvolvimento desde a sua germinação. A tempestade que varre os seus ramos é para ele um processo físico para o qual procura as causas. O mar é para ele uma substância que ele trabalha no seu laboratório, até chegar aos seus elementos químicos e que explica traçando as mudanças geológicas na superfície da terra.

Resumindo, o cientista não está interessado no objecto em particular apenas, mas nas suas conexões com o Universo na sua totalidade. Ele explica um acontecimento pela referência a leis gerais que são efectivas em toda a parte. Cada crescimento e movimento singular são ligados por ele a uma cadeia infinita de causas e efeitos. Ele certamente remodela a experiência ao conectar cada impressão singular com a totalidade dos eventos, encontrando o geral no particular, ao transformar os factos dados num esquema científico de um universo atomístico. Não é diferente de um acontecimento histórico. Para o historiador, a morte de Lincoln não tem significado se não a enquadrarmos na sua relação e conexão com toda a história da Guerra Civil Americana, e ainda mais se esta não for entendida como o resultado do desenvolvimento total dos E.U.A. E que conseguirá entender o crescimento dos E.U.A. se o total da história moderna não for visto como cenário e as ideias de filosofia de estado que construíram a democracia americana não forem assimiladas na sua conexão com toda a história do pensamento político Europeu nos anos precedentes? O académico poderá virar-se para acontecimentos naturais ou sociais, para ondas ou árvores ou homens: cada processo e acção no mundo ganha um interesse para ele apenas por estar conectado com outras coisas e acontecimentos. Cada ponto que ele marca é um nó de inúmeras relações. Para assimilar o facto no sentido de conhecimento académico significa ver todas as suas conexões a suplementá-las com o seu pensamento até que um sistema completo de factos inter-relacionados na ciência e na história for estabelecido.

Agora estamos melhor preparados para reconhecer as funções características do artista. Ele está a fazer exactamente o oposto que o académico está a tentar alcançar. Ambos estão a mudar e a remodelar o objecto ou acontecimento dado com o interesse dos seus reais objectivos e intenções. Mas o objectivo ideal da beleza e da arte está em completo contraste com o objectivo ideal do conhecimento académico. O académico, como vimos, estabelece conexões pelas quais o objecto especial perde todo o seu carácter de distinção. Ele liga-o a tudo o que resta do universo físico e social. O artista, pelo contrário, corta todas as possíveis relações e conexões. Coloca a sua paisagem num quadro, para que todas as possíveis ligações com o mundo envolvente sejam cortadas. Coloca a sua estátua num pedestal, para que ela não possa andar pelo quarto que a envolve. Ele faz com que as suas personagens falem em verso, para que eles não possam estar possivelmente relacionados com o desenvolvimento do dia-a-dia. Ele conta a sua história, para que nada possa acontecer depois do último capítulo. *A obra de arte mostra-nos que as coisas e os acontecimentos são completamente perfeitos em si mesmos, libertos de todas as conexões que nos transportam para além dos seus próprios limites, isto é, em perfeito isolamento.*

Tanto a verdade que o académico descobre como a beleza que o artista cria é valorizável, mas ficou agora claro que o seu valor, em ambos os casos, não se baseia na mera repetição das ofertas da realidade. Não existe razão nenhuma para apreciar uma mera imitação ou repetição de algo que existe no mundo. Nem o académico nem o artista poderiam fazer melhor que a natureza ou a história. O valor de ambos os casos baseia-se apenas no desvio da realidade ao serviço de desejos e ideais humanos. O desejo e ideal de um académico é dar-nos um mundo inter-relacionado no qual compreendemos tudo pela sua ligação com tudo o resto, e o desejo e ideal de um artista em qualquer arte possível é dar-nos coisas que estão libertas das suas conexões com o mundo e que se apresentam perante nós como estando completas em si mesmas. As coisas do mundo exterior têm milhares de laços com a natureza e a história. Um objecto torna-se belo quando é

liberto destes laços, e de forma a assegurar este resultado devemos tirá-lo do cenário do real e reproduzi-lo de tal forma que se torna categoricamente diferente das coisas reais que estão encadeadas por causas e efeitos da natureza.

Porque é que isso nos satisfaz? Porque é que é valioso termos uma parte da natureza ou da vida libertada de todas as conexões com o mundo? Porque é que nos faz felizes vermos algo em perfeito isolamento, um isolamento que a vida real oferece e à qual apenas a arte consegue dar uma perfeição completa? Os motivos que nos levam a valorizar o produto de um académico são facilmente reconhecidos. Ele aponta em direcção da conexão. Ele remodela o mundo até que ele apareça inter-relacionado, porque isso ajuda-nos a prever os efeitos de cada evento e ensina-nos a dominar a natureza de modo a que consigamos atingir os nossos objectivos práticos. Mas porque é que apreciamos de igual modo o trabalho oposto que é realizado pelo artista? Não podemos responder que este comprazimento da obra de arte é o resultado do facto de que apenas em contacto com uma experiência isolada nos podemos sentir completamente felizes? Qualquer coisa que seja que conheçamos na vida ou na natureza desperta em nós desejos, impulsos para a acção, sugestões e questões que devem ser respondidas. A vida é uma ânsia constante. Nada é um fim em si mesmo, e, portanto, nada é uma fonte de descanso completo. Tudo é um estímulo de novos desejos, uma fonte de nova inquietude que anseia por nova satisfação e assim por diante. A vida empurra-nos para a frente. No entanto, às vezes um toque da natureza chega até nós, somos agitados pela sensação de estarmos vivos, o que desperta vários impulsos mas que oferece a resposta a esses impulsos em si mesmos. Não nos leva para além de si própria, contém no seu seio tudo aquilo que responde às questões, tudo aquilo que traz paz aos desejos.

Cada vez que encontramos uma tal oferta da natureza, chamamos-lhe de bela. Falamos de paisagens belas, de um rosto belo. E cada vez que os encontramos na vida, falamos de amor, de amizade, de paz, de harmonia. A palavra harmonia pode até cobrir os conceitos de natureza e de vida. Cada vez que isso acontece, cada linha, cada curva, cada cor, cada movimento na

paisagem é tão harmonioso com todos os outros que cada sugestão que se agita em nós é logo satisfeita por outra, aí é a perfeição e onde somos completamente felizes. Nas relações da vida de amor, amizade e paz, aí se encontra novamente a harmonia completa do pensamento, sentimento e da vontade, nos quais todos os desejos são realizados. Se a nossa mente está em tal completa harmonia, sentimos a verdadeira felicidade que coroa as nossas vidas. Tal harmonia, dentro da qual cada parte é o preenchimento completo daquilo que as outras partes exigem, quando nada é sugerido que não seja atingido no seio da mesma experiência, onde nada aponta para além e tudo é completo na oferta em si mesma, deve ser fonte de felicidade inesgotável. Para remodelar a natureza e a vida de tal forma que nos ofereçam uma harmonia tão completa em si mesma que não necessita de apontar para além dos seus próprios limites mas que é uma unidade final através da harmonia das suas partes, este é o objectivo do isolamento que só o artista atinge. Essa felicidade tranquila que a paisagem bela ou a vida harmoniosa de uma relação pode elevar-nos em instantes abençoados da nossa vida lutadora é assegurada como uma eterna felicidade quando o pintor ou o escultor, o dramaturgo ou o poeta, o compositor ou o cineasta, recompõem a natureza e a vida e mostram-nos a unidade que não nos leva para além de si mas que é, em si, perfeitamente harmoniosa.

## **CAPÍTULO VIII**

### **OS RECURSOS DAS VÁRIAS ARTES**

Procurámos o objectivo que serve de fundo a todas as criações artísticas e fomos levados nesta procura de caminhos que parecem estar longe do nosso problema em especial, a arte da imagem em movimento. Ainda assim aproximámo-nos dele. Tivemos de percorrer o percurso mais longo porque não pode haver outro método para atingir uma decisão no que concerne o valor estético e o significado da imagem em movimento. Devemos ver claramente aquilo a que a arte em geral aponta se quisermos reconhecer a

posição relativa da arte das imagens em movimento e da arte do Teatro. Se aceitarmos a ideia superficial que o valor da imagem em movimento deve ser atribuído pela proximidade com que este aborda os padrões do teatro real e que a tarefa do Teatro é a de imitar a vida o mais aproximadamente possível, a condenação estética da imagem em movimento é necessária. As imagens no ecrã ficam então muito atrás da representação ao vivo no palco em todos os aspectos. Mas se pensarmos que o objectivo da arte, incluindo a arte do Teatro, não é o de imitar a vida mas para se afastar dela de um modo totalmente diferente da realidade, então abre-se uma perspectiva completamente nova. A via teatral poderá ser então apenas uma das possibilidades artísticas. A via das imagens em movimento poderá ser outra, que poderá ter métodos inteiramente diferentes, e ainda assim ser tão valiosa e esteticamente pura como a arte do Teatro. O Teatro e a imagem em movimento podem servir o objectivo da arte com sinceridade e perfeição similares e poderão atingir o mesmo objectivo através de modos liminarmente contrastantes. O nosso próximo passo, que conduz-nos directamente aos limites da imagem em movimento é, do mesmo modo, estudar a diferença entre os vários métodos que as diferentes artes utilizam para o seu objectivo comum. O que é que caracteriza uma determinada arte como tal? Quando reconhecermos os tratamentos especiais das artes tradicionais estaremos melhor preparados para perguntar se os métodos da imagem em movimento não caracterizam a criação fílmica como uma arte inteiramente atingida, coordenada com as formas antigas da beleza.

Vimos que o objectivo de cada arte é o de isolar algum objecto da experiência na natureza ou na vida social de modo a que se torne completo em si mesmo, e que satisfaça automaticamente cada desejo que suscita. Se cada desejo que é estimulado for completamente preenchido pelas suas partes, ou seja, se for uma harmonia completa, nós, os espectadores, ou ouvintes, os leitores, estaremos perfeitamente satisfeitos, e esta satisfação completa é a característica felicidade estética. O primeiro requisito que deve ser envolvido na caracterização da arte é que a oferta do artista deve realmente despertar interesses, uma vez que apenas o constante despertar de desejos, juntamente com a sua constante satisfação, mantém a chama da

felicidade estética acesa. Quando nenhum interesse é despertado, então estamos num estado de indiferença, fora da dimensão artística. Isto também separa o prazer estético do prazer egoísta da vida do dia-a-dia. Este também se baseia na satisfação de desejos, mas num tipo de satisfação através da qual o desejo em si mesmo desaparece. O prazer de uma refeição também pode ter o seu lado estético, na medida em que a harmonia dos gostos, dos odores, das visões de um banquete poderão ser aproximados aos de uma perfeição estética. Mas o mero prazer de comer não tem qualquer valor estético, uma vez que o objecto é destruído e não só o bolo desaparece, assim como desaparece o nosso desejo dele, quando o desejo é satisfeito e preenchido. A obra de arte aponta para que tanto o desejo como a sua satisfação estejam eternamente acordados.

Mas aqui, este agitar de interesses requer algo mais do que uma selecção cuidadosa de todas as propriedades da realidade que devem ser admitidas numa obra de arte. Um milhar de tratamentos da paisagem são triviais e insignificantes e a maior parte dos acontecimentos da vida social à nossa volta, até quando uma grande acção está a ter lugar, é em si mesma um sítio conhecido e chato e sem consequências para o acontecimento que proporciona dentro de nós. O primeiro requerimento para a criação artística é, portanto, a eliminação do que é indiferente, a selecção das propriedades da oferta complexa da natureza ou da vida social que nos contam a verdadeira história, que expressa os verdadeiros valores emocionais, e que sugere o interesse para tudo o que está envolvido neste episódio particular do mundo. Mas isto conduz-nos à consequência natural, de que o artista não deve apenas seleccionar as propriedades importantes, mas deve elevar o seu poder e aumentar a sua força de um modo artificial. Falámos da paisagem com a árvore e o rochedo e o rebentar das ondas no mar, e vimos como o cientista estuda esses pequenos elementos, as células da árvore, as moléculas da água do mar e do rochedo. Tão diferente é o processo artístico! O artista não se preocupa sequer com as folhas individuais que o cineasta pode reproduzir. Se um pintor esboça tal paisagem com o seu pincel de mestre, apenas nos dá os movimentos principais desses ramos que a tempestade verga, e o grande balancear na curva da onda. Mas estas linhas

de força das ondas e os contornos definidos do rochedo contêm tudo o que o seu espírito expressa.

Não é diferente do que o autor de um romance histórico ou dramaturgo escrevem. A vida de cada homem está povoada com as trivialidades do quotidiano. O académico historiador poderá ter de olhar para elas; o artista selecciona esses acontecimentos na vida do herói que realmente expressam a sua personalidade; os quais são ajustados para suster o significado do enredo. Quanto mais ele realça esses poucos elementos dos muitos que existem, mais ele estimula o nosso interesse e faz-nos sentir realmente ao lado das personagens do seu romance ou peça dramática. O escultor até escolhe apenas uma posição, ele não pode, como o pintor, dar qualquer pano de fundo, não pode fazer o seu herói movimentar-se no palco do teatro. A estátua de mármore torna uma posição eterna, mas isso é tão seleccionado que todos os aspectos aleatórios e gestos involuntários do homem real parecem insignificantes quando comparados com a posição mais característica e expressiva que é escolhida.

Quanto mais refinada é a selecção dos traços essenciais que a criação artística remove da mera reprodução imitativa do mundo, existe uma maior distância da realidade que resulta de uma segunda necessidade se a obra pretender atingir os objectivos da Arte. Vimos que estamos perante arte apenas quando a obra é isolada, isto é, quando satisfaz cada desejo em si mesmo e não aponta para além de si própria. Isto pode ser feito apenas se for nitidamente separada da esfera dos nossos interesses práticos. O que quer que seja que entre dentro da esfera prática liga-se com os nossos impulsos para a acção real, e a acção envolveria uma mudança, uma intrusão, uma influência do exterior. Enquanto tivermos o desejo de mudar o que seja, a obra não estará completa em si. A relação da obra conosco enquanto pessoas não deve entrar na nossa consciência da obra de maneira nenhuma. Assim que isso sucede, a completa tranquilidade do prazer estético perde-se. Aí o objecto torna-se simplesmente uma parte do meio prático envolvente. A condição fundamental da arte é, portanto, que nós devemos estar distintamente conscientes da irrealidade da produção artística, o que significa que a obra deve estar absolutamente separada das coisas reais e dos homens, e que deve ser isolada e mantida na sua própria esfera.

Assim que a obra de arte nos tenta a encará-la como um pedaço da realidade, foi arrastada para dentro da esfera da nossa acção prática, o que significa o nosso desejo de nos posicionarmos em conexão com ela. A sua plenitude em si própria perde-se, e o seu valor para o nosso comprazimento estético desvanece.

Sabemos agora porque é necessário que cada arte tenha o seu método particular para mudar a realidade fundamentalmente. Agora reconhecemos que não é pela fraqueza da escultura que a estátua de mármore não tem cores vivas mas uma brancura diferente de qualquer ser humano. Nem tão pouco parece uma deficiência de uma pintura ou de um desenho que consigam oferecer apenas duas dimensões e que não disponham de meios para nos mostrar a profundidade da natureza real. Agora, compreendemos porque o poeta exprime os seus sentimentos e pensamentos numa linguagem completamente artificial de rimas e de ritmos. Agora, vimos porque é que cada obra de arte tem o seu quadro ou a sua base ou o seu palco. Tudo serve o objectivo central, o da separação da experiência oferecida do cenário do quotidiano da vida real. Quando temos um jardim pintado diante de nós, não queremos colher as suas flores e tirar os frutos dos ramos. A superfície plana da imagem poderá não ser diferente do vidro de uma janela através do qual vimos um jardim real. Não pensamos em trazer uma cadeira e um casaco para a mulher de mármore. A obra que o escultor criou apresenta-se perante nós num espaço no qual não podemos entrar, e pela razão de estar inteiramente removido da realidade à qual as nossas acções se direccionam, tornamo-nos apenas espectadores estéticos. O sorriso da mulher de mármore conquista-nos como se viesse de uma mulher real, mas não respondemos à sua amabilidade. Assim como ela aparece na sua forma de mármore, ela é completa em si mesma sem possuir nenhuma relação para connosco ou para mais ninguém. A diferença nítida da realidade atribuiu-lhe uma vida perfeita auto-sustentável.

Se lermos um relatório policial acerca de roubos, poderemos trancar a nossa casa de um modo mais seguro; se lermos acerca de uma inundação, poderemos precaver-nos de passarmos por isso; se ouvirmos falar de um

acontecimento, poderemos tentar saber mais tarde o que é que veio a acontecer entretanto. Mas se lermos todos estes numa pequena história, temos o comprazimento estético apenas se o autor de algum modo torna perfeitamente claro que a forma da descrição deste assalto, desta inundação e deste acontecimento não pertencem ao mundo real e existem apenas no mundo da imaginação. O caso extremo leva-nos até à performance teatral. Vemos figuras humanas reais a alguns metros de nós, vemos o melodrama como o vilão se aproxima da sua vítima por trás com um punhal; sentimos indignação e raiva; e ainda assim não temos o mínimo desejo de saltar para o palco e defender a vítima. O cenário artificial do palco e o proscénio iluminado ante a casa escura removeram toda a acção do mundo que está ligado com as nossas acções. A consciência da irreabilidade que o teatro forçou em nós é a condição para o nosso interesse dramático nos acontecimentos apresentados. Se nós fossemos realmente iludidos e apenas por um momento levássemos a disputa em palco e o cenário do crime como sendo reais, seríamos logo nesse instante, removidos da altura do comprazimento estético para o nível da experiência comum.

Ainda temos de dar mais um passo. Não precisamos apenas da separação completa da realidade pelas formas alteradas da experiência, mas também devemos requerer que esta coisa ou acontecimento irreal deva estar completo em si próprio. O artista deve, portanto, fazer o que for necessário para satisfazer os desejos que qualquer parte desperta. Se uma linha de uma pintura sugere uma certa ambiência e movimento, as linhas externas devem acompanhá-la e as cores devem estabelecer uma relação de simpatia com ela, e todas devem estar de acordo com o conteúdo pictórico. A tensão que uma cena dramática desperta deve ser aliviada por uma seguinte. Nada deve permanecer inexplicado e inacabado. Não queremos saber o que se passa nas colinas da paisagem da pintura ou o que o casal na comédia irá fazer após o seu casamento no último acto. Por outro lado, o artista adiciona elementos que estão em harmonia com os desejos das outras partes, são esteticamente valiosas, tanto quanto possam diferir dos acontecimentos actuais do mundo externo. Na pintura, a sereia poderá ter a sua cauda, e a criança esculpida poderá ter asas de anjo, e as fadas poderão aparecer no

palco. Em resumo, cada exigência que é feita com o propósito da verdadeira arte remove-nos da realidade e é contrária a alegação superficial de que a arte deve ser uma imitação competente. A verdadeira vitória da arte está na passagem da aparência do real, e cada arte é genuína quando preenche este desejo estético de história ou de natureza, cada qual com o seu próprio modo.

O número de formas não pode ser determinado anteriormente. Pelo estudo da mera pintura, do desenho e do esboço, não poderíamos prever que seria possível uma arte como a escultura, e ao estudarmos poesia épica e lírica, não poderíamos antever as formas do teatro. O génio da humanidade teve de descobrir novas formas nas quais o interesse na realidade é conservado e, ainda assim, as coisas e acontecimentos são tão completamente modificados que são separados de toda a possível realidade, isoladas de todas as suas conexões e tornadas completas em si próprias. Ainda não falámos acerca da única arte que nos dá esta perfeita satisfação do material isolado, que satisfaz todos os desejos que desperta e que, ainda assim, é a que mais longe está removida da realidade que conhecemos que qualquer outra criação artística, a música. Aqueles tons com os quais o compositor constrói as suas melodias e harmonias não fazem parte do mundo em que nós vivemos. Nenhuma das nossas acções na vida prática estão relacionadas com tons de instrumentos musicais, e no entanto os tons de uma sinfonia podem despertar em nós as emoções mais profundas, os sentimentos mais solenes, assim como os de maior felicidade. São símbolos do nosso mundo que trazem com eles a sua tristeza e a sua felicidade. Sentimos o ritmo dos tons, fugitivos, leves e alegres, ou silenciosos, pesados e sustentados, e eles imprimem-se em nós como energias que despertam os nossos impulsos, as nossas tensões e relaxamentos.

Entramos na peça com esses tons que, com os seus intervalos e diferentes timbres instrumentais, aparecem como um mosaico maravilhoso de acordos e desacordos. Ainda assim cada desacordo resolve-se a si mesmo num novo acordo. Estes tons procuram-se mutuamente. Eles têm vida própria, completa em si. Não queremos mudá-la. A nossa mente simplesmente ecoa os seus

desejos e as suas satisfações. Sentimos com eles e somos felizes com o seu acordo final sem o qual nenhuma melodia musical seria bela. Ligada pela lei interna que é proclamada pelos primeiros tons, cada tom subsequente está preparado. Todo o movimento tonal aponta em direcção ao próximo. É um mundo de auto-concordância interno como as cores de uma pintura, ou as curvas de uma escultura, como os ritmos e rimas de um verso. Mas para além da mera auto-concordância dos tons e ritmos como tais, a obra musical como um todo desvenda-nos um universo de emoção. A música não decalca a natureza física que as belas artes nos propõem, nem o mundo social que a literatura abraça, mas o mundo interno com a sua abundância de sentimentos e excitações. Isto isola a nossa experiência interna e, dentro dos seus limites, trá-la à tal perfeita auto-concordância que é característica de qualquer arte.

Podemos facilmente detectar ainda mais os vários meios pelos quais cada arte em particular se sobrepõe ao caos do mundo e nos oferece uma parte dela numa forma perfeitamente isolada na qual todos os elementos estão em mútuo acordo. Podemos desenvolver, a partir desta exigência fundamental da arte, todas as formas especiais que são características nos vários campos. Podemos também virar-nos para as artes aplicadas, para a arquitectura, para artes e ofícios, etc. Podemos detectar novas regras que surgem da combinação de exigências puramente artísticas e as que possuem utilidade prática. Mas isto conduziria a um aprofundamento demasiado longo para a teoria estética, enquanto o nosso objectivo é o de avançar no caminho da solução do problema específico da imagem em movimento. Da pintura, do teatro e da música tivemos de falar porque a imagem em movimento partilha com estas condições importantes e, como tal, certas formas essenciais de nos oferecer o mundo. Cada elemento da imagem em movimento é uma imagem, plana como a que o pintor cria, e o seu carácter pictórico é fundamental para a arte das imagens em movimento. Mas, certamente, a imagem em movimento partilha muitas das condições com o teatro e o palco. A apresentação de acções conflituosas entre homens em cenários dramáticos é o seu conteúdo, tanto no palco como no ecrã. A nossa alegação principal, no entanto, foi que falsificámos o significado da imagem em movimento e simplesmente subordinámos a ele as condições estéticas do teatro. Isto é diferente de meras imagens, e é diferente do teatro também,

tantas quantas sejam as relações que partilha com ambos. Mas aproximámo-nos do entendimento da sua verdadeira posição no domínio estético se pensarmos ao mesmo tempo daquela outra arte que abordámos, a arte dos tons musicais. Eles sobrepuseram-se inteiramente ao mundo externo e ao mundo social, eles revelam a nossa vida interna, o nosso jogo mental, com os seus sentimentos e emoções, as suas memórias e caprichos, num material que parece isento das leis do mundo da substância e do material, tons que são vibrantes e momentâneos como os nossos próprios estados mentais. Claro que um filme não é uma peça musical. O seu material não é som mas luz. Mas a imagem em movimento não é música no mesmo sentido em que não é teatro nem imagens. Ele partilha algo com todos eles. Ele situa-se algures entre e afastado deles, e por esta razão é uma arte de um tipo particular que deve ser compreendida através das suas próprias condições e para as quais devem ser delineadas as suas próprias regras estéticas, em vez de simplesmente copiadas das regras do teatro.

## **CAPÍTULO IX**

### **OS RECURSOS DA IMAGEM EM MOVIMENTO**

Chegámos agora a um ponto no qual podemos juntar as pontas soltas, as psicológicas e as estéticas. Ao fazermos isto atingimos a verdadeira tese de todo este livro. A nossa discussão estética mostrou-nos que a finalidade da arte é a de isolar uma parte significativa da nossa experiência de tal maneira que esteja separada da nossa vida prática e totalmente em acordo consigo própria. O nosso prazer estético resulta deste acordo e harmonia interiores mas, para que consigamos sentir tal acordo de todas as partes, devemos abordar com os nossos próprios impulsos a vontade de cada um dos seus elementos, entrar no significado de cada linha, cor e forma, cada palavra e

cada tom e nota. Apenas se tudo estiver pleno de tal movimento interno é que conseguimos realmente apreciar a cooperação harmoniosa das suas partes. Os recursos das várias artes, como vimos, são as formas e os métodos pelos quais a sua finalidade é atingida. Eles devem ser diferentes para cada material. Para além disso, o mesmo material pode permitir diferentes métodos de isolamento e eliminação do insignificante e reforço daquilo que contribui para a harmonia. Se perguntarmos agora quais são os recursos pelos quais a imagem em movimento atinge o seu sucesso em extrapolar a realidade, em isolar uma história dramática significativa, em apresentá-la de modo a que nós entremos nela e, ainda assim, a mantenhemos fora da esfera prática da nossa vida e deste modo apreciemos a harmonia das suas partes, devemos lembrarmo-nos de todos os resultados para os quais apontaram a discussão psicológica da primeira parte deste livro.

Reconhecemos que a imagem em movimento, incomparável neste aspecto com o Teatro, dá-nos uma perspectiva de acontecimentos dramáticos que foram completamente moldados pelos movimentos internos da mente. Para termos a certeza, os acontecimentos na imagem em movimento acontecem num espaço real com a sua profundidade. Mas o espectador sente que eles não são apresentados nas três dimensões do nosso mundo exterior, que eles são imagens planas que a mente molda em objectos plásticos. Novamente, os acontecimentos são vistos como num movimento contínuo e, ainda assim, as imagens rompem o movimento numa rápida sucessão de impressões instantâneas. Não vemos a realidade objectiva mas um produto da nossa mente que liga as imagens em conjunto. Diferenças ainda maiores tornaram-se visíveis quando nos virámos para os processos da atenção, da memória, da imaginação, da sugestão, da divisão do interesse e da emoção. A atenção vira-se para pontos detalhados no mundo exterior e ignora tudo o resto; a imagem em movimento faz exactamente o mesmo quando, no *close-up*, um detalhe é alargado ao tamanho do ecrã e tudo o resto desaparece. A memória torna presentes os acontecimentos ao reavivar imagens do passado; a imagem em movimento faz o mesmo com os *cut-backs*, quando imagens de acontecimentos passados surgem entre os acontecimentos presentes. A imaginação antecipa o futuro ou extrapola a realidade com

caprichos e sonhos, a imagem em movimento faz tudo isso ainda de um modo mais rico que qualquer imaginação aleatória conseguiria fazer. Mas, principalmente, através da divisão do interesse, a nossa mente balança entre lá e cá. Pensamos nos acontecimentos que ocorrem paralelamente em sítios diferentes. A imagem em movimento pode mostrar-nos em cenas interligadas tudo o que a nossa mente alberga. Acontecimentos em 3, 4 ou 5 lugares distintos do mundo podem ser interligados numa única acção complexa. Finalmente, vemos que cada sombreado de sentimentos e emoções que preenchem a mente do espectador podem moldar as cenas do filme até que pareçam incorporar os nossos sentimentos. Em cada um destes aspectos, a imagem em movimento tem sucesso em fazer aquilo que o drama do teatro não tenta.

Se isto é o resultado da análise estética por um lado e da investigação psicológica por outro, necessitamos apenas de combinar os resultados de ambos num princípio unificado: *A imagem em movimento conta-nos a história humana ao extrapolar as formas do mundo externo, nomeadamente o espaço, o tempo e a causalidade, e ao ajustar os acontecimentos às formas do mundo interno, nomeadamente a atenção, a memória, a imaginação e a emoção.*

Devemos ir buscar orientação mais directa, uma vez mais, a partir deste ponto de vista, à comparação entre a imagem em movimento e a performance no palco teatral. Não vamos entrar na discussão do carácter do teatro normal e do seu drama. Tomamos este ponto como garantido. Toda a gente conhece essa forma de arte superior criada pelos Gregos e a qual, da Grécia, se propagou ao longo da Ásia, da Europa e da América. Na tragédia e na comédia dos tempos antigos aos de Ibsen, Rostand, Hauptmann e Shaw, reconhecemos um objectivo comum e uma forma comum para a qual são desnecessários mais comentários. Como é que a imagem em movimento difere da performance teatral? Insistimos que toda a obra de arte deve estar, de algum modo, separada da nossa esfera de interesses práticos. O teatro não é excepção. As estruturas do teatro em si, o palco em forma de quadro, a diferença de luz entre o palco e a plateia, o cenário e guarda-roupa inibem o espectador da possibilidade de encarar a acção no palco como fazendo parte

da vida real. Os responsáveis dos teatros tentaram por vezes a experiência de reduzir essas diferenças, como por exemplo, manter a plateia também iluminada, e descobriram sempre que tem um impacto no efeito dramático, que é reduzido por causa do sentimento de distância da realidade ficar enfraquecido. A imagem em movimento e o teatro, neste aspecto, são claramente idênticos. O ecrã, da mesma forma, sugere como princípio a irrealidade completa dos acontecimentos.

Mas cada passo mais adiante conduz-nos a diferenças consideráveis entre o palco teatral e o ecrã das imagens em movimento. Em todos os aspectos, o filme está muito mais longe da realidade física do que o teatro, e em todos os aspectos, esta maior distância do mundo físico aproxima-nos do mundo mental. O palco mostra-nos homens de carne e osso. Não são Romeu e Julieta reais, e ainda assim o actor e a actriz têm vozes sonantes de pessoas reais, respiram como tal, têm cores vivas como tais e preenchem um espaço físico como pessoas reais também. O que resta na imagem em movimento? A voz foi roubada: a imagem em movimento é um espectáculo “mudo”. No entanto, não nos podemos esquecer que este é mais um passo dado no distanciamento da realidade que tem sido utilizado frequentemente no mundo teatral. Quem souber a história do teatro sabe o papel fundamental que a pantomina desempenhou no desenvolvimento da humanidade. Desde as velhas pantominas meio religiosas e danças sugestivas a partir das quais se deu início ao drama real desenvolveram-se para pantominas completamente religiosas nas idades medievais e, ainda mais, a muitos elementos mímicos silenciosos nas performances modernas, encontramos uma continuidade de convenções que fizeram da pantomina quase o cenário real de muito desenvolvimento teatral, dramático. Sabemos o quão populares foram as pantominas entre os Gregos, e como elas serviam de pano de fundo durante o período imperial de Roma. A Roma antiga acarinhava os seus palhaços mimos, mas acarinhava ainda mais as pantominas trágicas. “O seu mais ínfimo gesto fala, as suas mãos falam e os seus dedos têm voz.” Após a queda do Império Romano, a Igreja usou a pantomina para retratar uma história sagrada, e séculos mais tarde encontraram histórias blasfemas nas pantominas dos seus ballets. Até as complexas tragédias artísticas sem

palavras triunfaram no palco dos dias de hoje. “L’enfant Prodigue” que veio de Paris, “Sumurun” que veio de Berlim, “Petroushka” que veio de Petrograd, conquistaram o palco americano; e certamente que a perda da fala, uma vez que se distanciava da realidade, de algum modo destruiu a consciência contínua da existência física dos actores.

Para além disso, o estudante da pantomina moderna não pode deixar de lado a diferença característica entre a performance dos actores sem fala no palco e a dos actores na imagem em movimento. A sua expressão dos seus estados internos, todo o seu sistema de gesticulação, é decididamente diferente, e aqui podemos dizer que a imagem em movimento se aproxima mais da vida do que a pantomina. Claro que o actor da imagem em movimento deve exagerar um pouco a expressão natural. Todo o ritmo e intensidade dos seus gestos devem ser mais marcados do que aconteceria com actores que acompanham os seus movimentos com palavras faladas e que exprimem o significado dos seus pensamentos e sentimentos através do conteúdo do que dizem. Não obstante, o actor da imagem em movimento utiliza os canais regulares da descarga mental. Ele simplesmente actua numa pantomina que não pode ser satisfeita através desse recurso. Têm-se a expectativa que ele adicione algo que é completamente artificial, nomeadamente uma espécie de demonstração artificial das suas emoções. Ele não deve apenas comportar-se como um homem furioso, ele também deve comportar-se como um homem que está conscientemente interessado na sua fúria e quer demonstrá-la aos outros. Ele exhibe as suas emoções ao espectador. Ele age realmente de um modo teatral para o benefício dos espectadores. Se ele não tentasse fazer isto, os seus recursos para a transmissão de uma história rica e de um conflito real de paixões humanas seriam demasiado fracos. O actor da imagem em movimento, com as suas mudanças rápidas de cenas, não tem outra hipótese de transmitir as suas intenções. Ele não deve ceder à tentação de actuar teatralmente no ecrã, ou estará a prejudicar seriamente a qualidade artística da película.

A distância realmente decisiva da realidade corporal, no entanto, é criada pela substituição da imagem do actor pelo próprio actor. Luzes e sombras

substituem a variedade dos efeitos da cor e a mera perspectiva deve enquadrar a sugestão da profundidade. Descobrimos isso quando discutimos a psicologia da percepção das imagens em movimento. Mas não devemos colocar ênfase no ponto errado. A tendência natural poderá ser colocar a questão no facto de que as pessoas no filme não estão perante nós em carne e osso. O ponto essencial é antes que nós estamos conscientes da imagem ser plana. Se nós fossemos encarar os actores do palco num espelho, também seria uma imagem reflectida do que nós percebemos. A imagem em movimento dá-nos uma reflexão dessas dos actores. O processo que conduz o homem real para o ecrã é mais importante que uma simples reflexão num espelho, mas apesar da complexidade na transmissão, nós, no final de contas, vemos o actor real na imagem. A fotografia é completamente diferente destas imagens, que um inteligente desenhador esboçou. Na imagem em movimento vemos os actores reais e o factor decisivo que faz esta impressão diferente da visão de homens reais não é que nós vejamos as pessoas reais através do meio da reprodução fotográfica, mas que esta reprodução mostra-os de uma forma plana. O espaço corporal foi eliminado. Dissemos antes que os arranjos estereoscópicos também poderiam reproduzir de certa forma esta forma plástica. No entanto, isto iria interferir seriamente com o carácter da imagem em movimento. Precisamos desta extrapolação da profundidade, queremos tê-la apenas como uma imagem e ao mesmo tempo como uma imagem que nos sugere fortemente a profundidade actual do mundo real. Queremos manter o interesse no mundo plástico e queremos estar conscientes da profundidade em que as pessoas se movem, mas o nosso objecto directo da percepção deve ser sem profundidade. Esta ideia de espaço força-nos a que uma ideia de peso, solidez e substancialidade deva ser substituída pela imaterialidade leve e em constante movimento.

Mas a imagem em movimento sacrifica não só os valores espaciais do teatro real; também desrespeita a sua ordem temporal. O teatro apresenta o enredo na linha temporal da realidade. Pode interromper a corrente contínua do tempo sem negligenciar as condições da arte dramática. Poderá haver 20 ou 30 anos entre o 3º e 4º Acto, tanto quanto esses elementos devam ser

seleccionados pelo escritor dramático, devem propagar-se através do espaço e tempo que são significantes para o desenvolvimento da sua história. Mas ele está ligado ao princípio fundamental do tempo real, ele só pode andar para a frente e não para trás. O que quer que seja que o Teatro nos mostre agora deve tornar-se mais tarde numa história daquilo que nos foi mostrado em qualquer momento anterior. O estrito requisito clássico da unidade completa do tempo não se aplica a nenhuma peça de teatro, mas essa peça desistiria da sua missão se nos contasse no 3º acto algo que aconteceu antes do 2º. Claro que poderá existir uma peça dentro de uma peça, e os actores do palco em que isso se passa poderão retratar eventos da antiga história de Roma antes do Rei de França. Mas isto é um aprisionamento do passado e do presente, que corresponde exactamente à ordem dos acontecimentos. A imagem em movimento, por outro lado, não respeita e não deve respeitar esta estrutura temporal do universo físico. Em qualquer instante o filme interrompe uma série de acontecimentos e traz-nos ao passado. Estudámos esta característica única da arte da imagem em movimento quando falámos da psicologia da memória e da imaginação. Com a liberdade total dos nossos caprichos, com toda a mobilidade da nossa associação de ideias, imagens do passado intercalam-se com imagens do presente. O tempo é deixado para trás. O homem torna-se rapaz; hoje é interligado com o dia de antes de ontem. A liberdade da mente triunfou sobre a lei inalterável do mundo externo.

É interessante observar como as peças teatrais de hoje em dia tentam roubar o “relâmpago” da imagem em movimento e experimentar inversões temporais no palco. Estamos na fronteira estética quando um avô conta ao seu neto a história da sua própria juventude como um aviso, e em vez das palavras contadas dos acontecimentos dos anos passados as imagens desses eventos desfilam perante o nosso olhar. Isto é, no fim de contas, bastante idêntico a uma peça dentro de uma peça. Uma experiência bastante diferente foi tentada em “Under Cover”. O terceiro acto, que se passa no segundo piso da casa, acaba com uma explosão. O quarto acto, que tem lugar no rés-do-chão começa um quarto de hora antes da explosão. Aqui temos uma verdadeira negação da condição fundamental do teatro. Ou se pensarmos nos produtos recentes dos palcos americanos, podemos pensar em “On

Trial”, uma peça que talvez seja a que se aproxima mais da usurpação dramática dos direitos da imagem em movimento. Vimos a cena do tribunal, quando uma testemunha atrás da outra começam a dar os seus testemunhos, o tribunal é substituído pelas cenas das acções que a testemunha reporta. Outra peça inteligente, “Between the lines”, acaba o primeiro acto com um carteiro a trazer três cartas das três crianças da casa. O segundo, terceiro e quarto actos conduzem-nos a três casas diferentes de onde as cartas vieram, e a acção nos três locais não só precede a escrita das cartas, como acontece ao mesmo tempo que elas são escritas. O acto final começa com a chegada das cartas que contam o final dos acontecimentos nas três casas. Estas experiências são muito sugestivas, mas não são mais a pura arte dramática. É sempre possível misturar artes. Um pintor italiano produz efeitos impressionantes ao colocar peças de vidro e pedra e corda nas suas pinturas, mas elas não são mais pinturas. O teatro no qual os acontecimentos posteriores vêm antes dos anteriores é uma barbaridade estética que é divertida como um truque esperto numa peça graciosamente superficial, mas intolerável na ambiciosa arte dramática. Não é apenas tolerável como perfeitamente natural em qualquer filme. A reflexão pictórica do mundo não está ligada pelo mecanismo rígido do tempo. A nossa mente está aqui e ali, a nossa mente vira-se para o presente e para o passado: a imagem em movimento pode igualá-la na sua liberdade do mundo material.

Mas o teatro não está ligado apenas pelo espaço e tempo. O que quer que mostre é controlado pelas mesmas leis da causalidade que governam a natureza. Isto envolve uma continuidade completa dos acontecimentos físicos: nenhuma causa sem o efeito correspondente, nenhum efeito se causa precedente. Todo este percurso natural é deixado para trás no ecrã. O desvio da realidade começa com a resolução do movimento contínuo que estudámos nas discussões psicológicas. Vimos que a impressão do movimento resulta de uma actividade mental que liga as imagens separadas. O que vemos é um composto; é como o movimento de uma fonte na qual cada fio de água é separado num número indeterminado de gotas. Sentimos o papel dessas gotas na sua pressa cintilante como uma corrente de água contínua e, ainda assim, estamos conscientes das miríades de gotas, cada

uma separada das outras. Esta corrente de imagens extrapolou completamente o mundo causal.

De um modo inteiramente diferente, este triunfo sobre a causalidade aparece na interrupção dos acontecimentos através de imagens que pertencem a outras séries. Damos conta disto sempre que uma cena muda espontaneamente. Os processos não são levados às suas consequências naturais. Um movimento é começado mas, antes que a causa traga os seus efeitos, outra cena tomou o seu lugar. O que esta nova cena nos traz pode ser um efeito para o qual nós não vimos as causas. Mas não são apenas os processos que são interrompidos. O interligar das cenas que seguimos em detalhe é, ele próprio, um contraste com a causalidade. É como se objectos diferentes pudessem preencher o mesmo espaço ao mesmo tempo. É como se a resistência do mundo material tivesse desaparecido, e as substâncias pudessem penetrar umas nas outras. Ao entrelaçarmos as nossas ideias, experienciamos esta superioridade a todas as leis físicas. O teatro não teria sequer os recursos técnicos para nos dar tais impressões, mas se os tivesse, não teria o direito de os usar pois destruiria a base na qual o teatro se baseia. Nós temos apenas mais um caso do mesmo tipo nessas séries de imagens que tentam forçar a sugestão na nossa mente. Já as mencionámos. Um determinado efeito é preparado por uma cadeia de causas, e ainda assim quando o resultado causal está para aparecer, o filme é cortado. Temos as causas sem o efeito. O vilão avança com o seu punhal, mas um milagre salvou a sua vítima.

*Enquanto as imagens em movimento são elevadas acima do mundo do espaço, do tempo e da causalidade e são libertas das suas ligações, não são certamente sem lei.*

Dissemos antes que a liberdade com que as imagens se substituem umas às outras é em grande modo comparável ao cintilar e oscilar dos tons musicais. A transmissão das energias mentais do filme para a atenção e a emoção, que são sentidas nas imagens em movimento, são ainda mais completas nas melodias e harmonias musicais em que os tons em si são meramente a expressão de ideias, sentimentos e de impulsos da vontade da mente. As

suas harmonias e desarmonias, as suas fusões e misturas, não são controladas por nenhuma necessidade externa mas sim pelo acordo e desacordo interno dos nossos livres impulsos. Ainda assim, neste mundo de liberdade musical, tudo é completamente controlado pelas necessidades estéticas. Nenhuma esfera de vida prática permanece sobre tão rígidas regras como a dimensão do compositor. Tão arrojado quanto o génio musical seja, ele não se pode emancipar da regra de ferro que o seu trabalho deve mostrar unidade completa em si mesma. Todas as prescrições separadas que o estudante de música tem de aprender são ultimamente apenas as consequências do requisito central que a música, a mais livre das artes, partilha com todas as outras. No caso da imagem em movimento também, a liberdade das formas físicas do espaço, tempo e causalidade não significam qualquer libertação dos seus deveres estéticos. Pelo contrário, assim como a música está rodeada de muitas mais regras técnicas que a literatura, a imagem em movimento deve ser tomada como uma pelos requisitos estéticos de um modo ainda mais firme que no Teatro. As artes que estão subordinadas às condições de espaço, tempo e causalidade encontram uma certa robustez estrutural nestas formas materiais que contém um elemento de interligação externa. Mas quando estas formas são deixadas e quando a liberdade do jogo mental substitui a necessidade externa, tudo se desmoronaria se a unidade estética fosse descurada.

A unidade é, em primeiro lugar, a unidade da acção. O requisito é o mesmo que para o teatro. A tentação de negligenciá-lo não é maior em lado algum que na imagem em movimento, onde a matéria externa pode facilmente ser introduzida ou interesses independentes serem desenvolvidos. É certamente verdade para a imagem em movimento, assim como para cada obra de arte, que nada tem o direito de existir no seu meio que não seja necessário internamente para o descobrimento da acção unificada. Sempre que dois enredos nos são dados, recebemos, de longe, muito menos do que se nos dessem apenas um. Deixamos inteiramente a esfera da arte valorizável quando uma acção unificada é arruinada pela mistura de declamação e propaganda que não estão interligadas organicamente com a acção em si. Poderá ainda estar fresco na nossa memória que uma performance

esteticamente intolerável foi oferecida ao público com “The Battlecry of Peace”. Nada pode ser mais injurioso para a cultivação estética do povo do que tais performances, que agarram a atenção dos espectadores com detalhe ambicioso e ainda assim destroem a sua sensibilidade estética através de um completo desrespeito pelo princípio fundamental da arte, o requisito da unidade. Também reconhecemos que esta unidade requer isolamento completo. Aniquilamos a beleza quando ligamos a criação artística a interesses práticos e transformamos o espectador num “olheiro” egoísta e interesseiro. O cenário do filme não é apresentado de maneira que decidamos se queremos passar as nossas próximas férias naquele local. A decoração interior dos quartos não é exibida com uma mostra de um estabelecimento. Os homens e mulheres que conduzem a acção do enredo não devem ser pessoas que poderemos encontrar amanhã na rua. Todas as linhas do filme devem ser interligadas em forma de nó com o filme em si mesmo, e nada deve estar conectado com interesses externos. Um bom filme deve estar isolado e completo em si próprio como uma bela melodia. Não é uma publicidade para as novas modas.

A unidade da acção envolve unidade dos personagens. Foi defendido demasiadas vezes, por aqueles que teorizam acerca da imagem em movimento, que o desenvolvimento do personagem é a principal tarefa do teatro, enquanto a imagem em movimento, que carece de palavras, deve ser satisfeito com tipos. Provavelmente isto é apenas um reflexo do estado rude que a maior parte dos filmes ainda não ultrapassou. Internamente, não existe nenhuma razão para os recursos da imagem em movimento não deverem permitir uma depuração mais subtil da complexidade do personagem. Mas o requisito principal permanece consistente, que a acção seja desenvolvida de acordo com a necessidade interna e que os personagens estejam em harmonia com a ideia central do enredo. No entanto, assim que insistimos na unidade, não temos o direito de pensar apenas na acção que nos dá o conteúdo do filme. Não podemos menosprezar a forma. Assim como na música, a melodia e os ritmos pertencem juntos; como numa pintura, nem todas as combinações de cores se adequam a determinado objecto; assim como na poesia, nem todo o verso estará de acordo com todas as ideias,

então a imagem em movimento deve levar a acção e a expressão pictórica para uma harmonia perfeita. Tomamos como garantido que o pintor balance perfeitamente as formas da sua pintura, que as agrupe de modo que uma simetria interna possa ser sentida e que as linhas, as curvas e cores se fundam numa unidade. Cada imagem do séc. XVII que nos é apresentada numa película devia ser tratada com o respeito que o artista pictórico possui para com a unidade das formas.

*A imagem em movimento mostra-nos um conflito significativo de acções humanas nas imagens em movimento as quais, libertas das formas físicas do espaço, tempo e causalidade, são ajustadas à associação livre das nossas experiências mentais e que atingem um isolamento completo do mundo prático através da unidade perfeita do enredo e da aparência pictórica.*

## **CAPÍTULO X**

### **OS REQUISITOS DA IMAGEM EM MOVIMENTO**

Encontrámos a fórmula geral da nova arte da imagem em movimento. Podemos direccionar a nossa atenção para algumas consequências que estão envolvidas com este princípio geral e para alguns requisitos estéticos que resultam dele. Naturalmente que o maior de todos eles é aquele para o qual nenhuma prescrição específica pode ser dada, nomeadamente o talento imaginativo do escritor do cenário e do ambiente. A nova arte é, a esse respeito, indiferente de todas as velhas artes. Uma composição das sinfonias imortais de Beethoven; um milhar de maestros estão a escrever sinfonias de acordo com o mesmo padrão e seguindo as mesmas regras técnicas, e ainda assim nenhuma sobrevive o dia seguinte. O que o grande pintor, escultor, compositor ou poeta, romancista ou dramaturgo dá da profundidade da sua personalidade artística é interessante e significativo; e a unidade da forma e conteúdo é natural e perfeita. O que amadores sem talento produzem é trivial e banal; a relação entre a forma e o conteúdo é forçada; a unidade do todo está incompleta. Entre estes dois extremos, qualquer possível nível de

abordagem ao ideal é demonstrado na história das artes humanas. Não pode ser de outra forma com a arte da imagem em movimento. Até o reconhecimento mais distinto dos requisitos específicos da imagem em movimento não podem ser suficientes para substituir o talento ou génio original. A obediência mais escrava dos requisitos estéticos não poderão tornar um enredo aborrecido em algo interessante e uma acção trivial tornar-se significativa. Se existe algo que se apresenta como um elemento característico na criação das imagens em movimento como contraste com todas as outras artes é o facto de requerer a colaboração de duas personalidades inventivas, o realizador e o cenógrafo. Existe alguma colaboração em outras artes. A ópera requer o poeta e o compositor; ainda assim, o texto da ópera é uma obra de literatura independente e completa em si, e a música da ópera tem vida própria. Uma vez mais, cada obra musical requer um intérprete. A orquestra deve tocar as sinfonias, o pianista ou o cantor devem dar vida às melodias, os actores devem representar os seus papéis. Mas a música é uma perfeita obra de arte mesmo antes de ser cantada ou tocada num instrumento, assim como o drama é completo tal como uma obra de literatura mesmo que nunca chegue aos palcos. Para além do mais, é evidente que é necessária a realização dos actores também para a imagem em movimento. Mas podemos ignorar este ponto. O que precisamos de ter consciente é que a obra que o cenógrafo cria é, em si mesma, ainda imperfeita e apenas se torna numa completa obra de arte através da acção do realizador. Ele desempenha um papel inteiramente diferente do director do teatro. O director do teatro desempenha aquilo que o escritor da peça prescreve, por maior que seja a sua capacidade e imaginação visual ou profundidade que os personagens poderão oferecer à incorporação da acção dramática. Mas o realizador da imagem em movimento deve mostrar-se como artista criativo, na medida em que é ele quem transforma realmente as peças escritas em imagens em movimento. A ênfase do teatro apoia-se na palavra falada, para a qual o director do teatro não adiciona nada. Está tudo contido naquelas linhas. Na imagem em movimento, a ênfase está toda na imagem, a sua composição é deixada completamente ao artista criativo do realizador.

Mas o argumentista/cenógrafo [*scenario writer*] não deve ter apenas talento para a invenção e construção dramáticas; ele deve estar consciente da singularidade da sua tarefa; isto é, ele deve sentir a cada momento que está a escrever para o ecrã e não para um palco ou um livro. E isto conduz-nos novamente ao nosso argumento central. Ele deve entender que a imagem em movimento não é um teatro filmado, mas que é controlado pelas suas próprias condições psicológicas. Assim que for entendido que o filme não é apenas a reprodução mecânica de outra arte mas que é uma arte especial, segue-se que talentos especiais devem estar devotos a ela e que ninguém deveria sentir essa tarefa abaixo da sua dignidade artística ao escrever guiões para essa nova arte. Sem dúvida, a performance das imagens em movimento de hoje em dia ainda se mantêm num baixo nível artístico. Nove em dez dos filmes são farsas vulgares ou melodramas baratos. A questão não é quão grande é a percentagem dos dramas realmente valiosos que podem ser encontrados nos nossos teatros. Muitas das suas peças são apenas um apelo aos instintos mais inferiores. Mas, pelo menos, o teatro não é forçado a satisfazer-se com comédias ou “pseudo-tragédias” tão degradantes. A literatura mundial do palco contém palavras em abundância que são de valor eterno. É uma questão puramente social e não estética, a razão pela qual os teatros em redor da “White Way” transportam o gosto vulgar em vez de utilizar a verdadeira beleza do teatro para a elevação da mente humana. As salas encaram uma situação completamente diferente. Os seus responsáveis podem ter as melhores intenções de oferecerem bons filmes; e ainda assim são incapazes de fazê-lo porque a literatura do ecrã tem sido, até agora, nada que possa ser comparado com as obras-primas do teatro, e nada deste tipo maior pode ser esperado até que a criação das imagens em movimento tenha o reconhecimento como merecedora dos empreendimentos mais elevados ao serviço do seu ideal.

Ninguém nega que o filme partilha alguns aspectos característicos com o teatro. Ambos dependem do conflito de interesses e dos actos. Estes conflitos, trágicos ou cómicos, requerem um desenvolvimento e solução similar em palco e no ecrã. A mera visão de actividade humana sem conflito pode ter imagens em movimento muito comprazedoras de carácter idílico ou

romântico ou talvez de interesse prático. O resultado seria uma espécie de poema lírico ou épico no ecrã, ou um diálogo de viagem, ou algo assim, mas nunca se moldaria a si mesmo num filme enquanto o conflito de interesses humanos que o drama requer estivesse em falta. Ainda assim, ao ser expresso este conflito ou vontade, por um lado de homens vivos e falantes, e por outro lado pelas imagens em movimento, a diferença na concepção artística deve ser seguramente tão grande quanto a sua similitude. Uma vez que o requisito supremo deve ser o de uma literatura original com poder e significado real e nos quais todo o pensamento é gerado pela ideia no ecrã. Enquanto os filmes forem alimentados pela literatura teatral, a nova arte nunca poderá chegar à sua própria literatura nem atingir o seu objectivo real. Não é certamente culpa de Shakespeare que Hamlet e King Lear sejam filmes muito pobres. Se alguma vez um Shakespeare surgir para o ecrã, a sua obra seria igualmente insatisfatória quando arrastada para um palco. “Peer Gynt” não é de Ibsen se os actores forem mudos.

O romance, em certos aspectos distancia-se ainda mais, mas noutros aspectos aproxima-se um pouco melhor. É verdade que, na literatura superficial escrita para o momento, a linha de demarcação entre obras dramáticas e narrativas é muitas vezes ignorada. Os “best-sellers” dos balcões dos romances são muitas vezes adaptados em peças de teatro com sucesso, e nenhuma peça de teatro social com um longo percurso pela Broadway se escapa à sua transformação numa série de romances em jornais. Mas onde a literatura se encontra em toda a sua dimensão, a diferença profunda pode ser vista distintamente. A arte épica, incluindo o romance, descreve as experiências e o desenvolvimento de um personagem, enquanto o drama é dependente do conflito do personagem. As aventuras de uma personalidade nunca são suficientes para um bom drama teatral e não são menos insatisfatórias para o enredo de um filme. No romance, os personagens em oposição são apenas uma parte do pano de fundo social que é necessário para mostrar a história de vida do herói ou heroína. Eles não têm o significado independente que é essencial para o conflito dramático teatral. O romance no ecrã, se for um verdadeiro romance e não a execução romancista de algo que é, na verdade, um enredo teatral dramático, só pode

ser sem vida e sem inspiração. Mas, por outro lado, a imagem em movimento em medida muito maior que o teatro, coloca a ênfase no cenário da acção humana, e partilha este tratamento com o romance. Ambos os cenários sociais e naturais são o ambiente para o desenvolvimento do personagem principal na história. Estas características podem facilmente ser transportadas para o ecrã, e por esta razão, alguns romances em imagens têm tido vantagem em relação aos filmes baseados em teatro dramático. A única verdadeira conclusão deve permanecer, no entanto, que nem o teatro nem o romance são suficientes para os ambientes da imagem em movimento. O realizador poeta [*photopoet*] deve virar-se para a vida em si e deve moldar a vida nas formas artísticas que são características à sua arte em particular. Se ele tiver entendido verdadeiramente o significado fundamental no mundo do ecrã, a sua imaginação guiá-lo-á de uma forma mais segura que as suas reminiscências teatrais de dramas que ele viu no palco e dos romances que ele leu.

Se considerarmos alguns requisitos especiais que estão contidos em tal postulado para um novo método artístico, naturalmente pensaremos no papel das palavras. O teatro e o romance vivem de palavras. Quanto deste mais nobre veículo do pensamento poderá a imagem em movimento conservar no seu domínio? Todos estamos cientes da grande parte da imagem em movimento de hoje que nos é contada através do meio das palavras e de frases. Entenderíamos tão pouco do que aquelas pessoas estão a falar se apenas víssemos os seus actos e não tivéssemos, de antemão, a informação que o “líder” disponibiliza. As diferentes técnicas variam mediante as diferentes empresas. Algumas experiências com a projecção de palavras escritas na imagem, mostrando a frase com letras brancas e brilhantes próximo da cabeça da pessoa que está a falar, de algum modo similar aos métodos das Bandas Desenhadas nos jornais. No entanto, as séries de imagens são interrompidas a maior parte das vezes e a palavra decisiva é tirada directamente dos lábios do herói, ou um argumento explicativo que atribui significado ao todo é atirado para o ecrã. Por vezes, isto pode ser uma concessão para os membros menos treinados a nível mental da plateia, mas usualmente, esses comentários impressos são indispensáveis para o

entendimento do enredo, e até o espectador mais inteligente se sentiria desesperado sem essas frases chave. Mas este hábito das salas de hoje em dia não é certamente um argumento estético. Eles são obrigados a render-se ao esquema simplesmente porque os argumentistas ainda estão destreinados e trapalhões ao utilizar a técnica para a nova arte.

Alguns pintores religiosos dos tempos medievais punham na imagem frases que as pessoas supostamente diriam, como se as palavras saíssem das suas bocas. Mas não conseguiríamos imaginar Raphael e Michaelangelo a fazerem uso do método da comunicação, que é tão inteiramente estranho ao espírito real da pintura. Toda a arte cresce lentamente até ao ponto em que o artista se apoia nas suas formas de expressão características e genuínas. Elementos que não pertencem a ela são os primeiros que se misturam nela e que devem ser lentamente eliminados. A imagem em movimento do dia de depois de amanhã será certamente liberto de todos os elementos que não são realmente imagens. O princípio da imagem em movimento como uma mera imitação do teatro não está em lado nenhum mais evidente do que nesta combinação inorgânica de pedaços de diálogo ou frases explicativas. A arte das palavras e a arte das imagens estão aí forçosamente atreladas. Quem escreva os seus guiões de modo a que as imagens não possam ser entendidas sem refúgios linguísticos é uma falha estética na nova arte. O próximo passo em direcção da emancipação da imagem em movimento deve ser, decididamente, a criação de peças que falam apenas a linguagem das imagens.

Duas excepções parecem justificáveis. Não é contrário aos requisitos internos da arte fílmica que uma cena completa possua um título. Um líder como “The Next Morning” ou “After Three Years” ou “In South Africa”, ou “O Primeiro Passo” ou “The Awakening” ou “Among Friends” tem o mesmo carácter que o título de uma pintura numa galeria de arte. Se lermos no nosso catálogo de pinturas que uma imagem é denominada “Paisagem” ou “Retrato” sentimos as palavras como sendo supérfluas. Se lermos que o seu título é “The London Bridge in Mist” ou “Portrait of the Pope”, recebemos uma sugestão valiosa que não é certamente sem influência da nossa apreciação

da imagem, e ainda assim não é uma parte orgânica da pintura em si. Neste sentido, um líder como título para uma cena ou, melhor ainda, para um filme inteiro pode ser aplicada sem objecção estética. O outro caso que não é apenas possível como perfeitamente justificável é a introdução de cartas, telegramas, posters, recortes de jornais, e comunicações impressas ou escritas num *close-up* pictórico que torne todas as palavras legíveis. Este esquema é utilizado cada vez mais frequentemente nos filmes e o movimento está numa direcção correcta. As palavras do telegrama ou do placard e até do recorte de jornal são partes da realidade que as imagens servem para nos mostrar, e o seu significado não está no exterior mas no interior da história pictórica. O verdadeiro artista utilizará este método com conta e medida, de modo a que o espectador não mude a sua atitude. Ele deve permanecer num ajuste interior às formas pictóricas e não se deve converter em adaptação a frases. Mas se o seu uso não for exagerado o método é legítimo, em contraste com a utilização não artística das mesmas palavras como líderes entre as imagens.

A condenação de palavras direccionais, no interesse da pureza da imagem em movimento como tal, também nos conduz à objecção de acompanhamentos fonográficos (sonoros). Aqueles que, como Edison, tinham um interesse técnico, científico e social mas não um ponto de vista genuinamente estético no desenvolvimento das imagens em movimento, naturalmente que se perguntaram se esta imitação óptica do teatro não poderia ser melhorada com a imitação acústica também. Então a ideia seria a de interligar o cinematoscópio com o fonógrafo e sincronizá-los tão completamente que a cada movimento visível dos lábios o som audível das palavras deixaria o diafragma da aparelhagem. Todos os que se devotaram à resolução deste problema tiveram sérias dificuldades e, quando as suas desventuras provaram-se falhas práticas com as plateias da imagem em movimento, estavam inclinados para culpar a sua ineficiência em resolver um problema técnico de um modo perfeito. Eles não estavam conscientes que a dificuldade real era uma dificuldade interna e estética. Até se as vozes fossem ouvidas com perfeição ideal e exactamente ao mesmo tempo dos movimentos no ecrã, o efeito num público esteticamente consciente seria

desapontante. Um filme só pode perder se a sua pureza visual for destruída. Se virmos e ouvirmos ao mesmo tempo, aproximamo-nos efectivamente do teatro real, mas isto apenas é desejável se o objectivo for imitar o palco teatral. Ainda que fosse esse o objectivo, até a melhor imitação permaneceria de longe inferior a uma verdadeira performance teatral. Assim que tenhamos compreendido claramente que a imagem em movimento é uma arte em si mesma, a conservação da palavra falada é tão perturbante quanto a cor seria na roupa de uma estátua de mármore.

É bastante diferente com música de acompanhamento. Até se a música na maior parte dos casos não fosse tão miseravelmente má como o é na maior parte das salas dos dias que correm, ninguém consideraria a música como uma parte orgânica da imagem em movimento em si, como o canto na ópera. Ainda assim a necessidade de um acompanhamento mais ou menos melodioso, e até mais ou menos harmonioso, pode sempre ser sentido, e até o mais pobre substituto de música decente tem sido tolerado, pois ao vermos longos filmes em salas escuras sem qualquer acompanhamento tonal fatiga e acaba por irritar o público em geral. A música alivia a tensão e mantém a atenção desperta. Deve estar inteiramente subordinada, e é um facto que, para a maior parte das pessoas, as obras especiais que estão a ser tocadas passam quase despercebidas, mas sentir-se-iam desconfortáveis sem elas. Mas não é de todo necessário que a música seja limitada a tal relaxamento harmonioso para a mente através de tons rítmicos. A música pode e deve ser ajustada ao filme no ecrã. As empresas [*picture corporations*] mais ambiciosas já reconheceram este requerimento e mostram as suas obras com sugestões exactas para a escolha das peças musicais a serem tocadas como acompanhamento. A música não conta uma parte do enredo e não substitui a imagem como as palavras o fariam, simplesmente reforça o ambiente emocional. É bastante provável, quando a arte da imagem em movimento tiver encontrado o seu reconhecimento estético, que os compositores comecem a escrever partituras musicais para um belo filme [*photoplay*] com o mesmo entusiasmo com o qual eles escrevem outras formas musicais.

Precisamente entre o acompanhamento intolerável através das palavras impressas ou faladas por um lado e a criação perfeitamente bem-vinda de música emocionalmente ajustada por outro lado, encontramos os ruídos com os quais os responsáveis da imagem em movimento gostam de fazer acompanhar as suas performances. Quando o cavalo galopa, devemos ouvir os cascos, se cai chuva ou granizo, se o relâmpago troveja, ouvimos o trovejar ou o cair da água. Ouvimos uma arma a ser disparada, o assobio da locomotiva, os sinos dos barcos ou a sirene da ambulância, ou o latir do cão, ou o barulho de Charlie Chaplin a cair escadas abaixo. Eles até têm uma máquina complexa, a “allefex”, que consegue produzir mais de 50 sons distintos, adequado para qualquer emergência fílmica. Irá provavelmente demorar mais tempo para livrar a imagem em movimento destes apelos da imaginação que as explicações das frases “líderes”, mas em última instância, terão de desaparecer também. Não têm direito a existir numa obra de arte que é composta de imagens. Isto na medida em que está simplesmente a elevar a tensão emocional, podem entrar até na própria música, mas no que concerne a contarem uma parte da história, deviam ser excluídos como intrusões de outra esfera. Poderíamos então melhorar a pintura de um jardim de rosas ao molhá-lo com perfume de rosas de modo a que os espectadores pudessem aceder ao odor das rosas juntamente com a visão delas. As limitações de uma arte são na realidade a sua força e ultrapassar as suas fronteiras significa o seu enfraquecimento.

Poderá estar mais aberto a discussão a questão de devermos ou não levar esta atitude negativa para o caso da cor na imagem em movimento. É sabido que tem existido um espantoso progresso técnico que tem sido assegurado por indivíduos que desejam capturar os tons e cores da natureza nos seus filmes [*moving pictures*]. Para ser claro, muitos dos mais bonitos efeitos em cor são hoje totalmente produzidos por métodos artificiais de pincéis. As películas são impressas apenas em três cores como qualquer vulgar impressão a cor. A tarefa de colocar tantas pinturas em milhares de imagens de uma película é tremenda, e ainda assim estas dificuldades estão para ser ultrapassadas. Qualquer efeito de cor desejado pode ser obtido através deste método e a beleza dos melhores espécimes está inultrapassável. Mas a

dificuldade é tão grande que dificilmente poderá tornar-se o método popular. A fotografia directa das cores em si será muito mais simples assim que o método seja perfeitamente completo. Dificilmente se poderá dizer que este ideal já foi atingido. A fotografia sucessiva através de três ecrãs, um vermelho, outro verde e outro violeta e a posterior projecção das imagens através de telas destas cores parecia, cientificamente, a melhor abordagem. Ainda assim necessitava da multiplicação das imagens por segundo, o que oferecia uma dificuldade extrema, para além de um aumento extraordinário da despesa. O avanço prático parece mais seguro através da linha do chamado “kinemacolor”. Os seus efeitos são assegurados pelo uso de dois ecrãs apenas, não sendo totalmente satisfatório, uma vez que as impressões azuis são prejudicadas e as cores vermelhas e verdes ficam enfatizadas. Para além disso o olho é muitas vezes perturbado por grandes flashes de luz vermelha e verde. Mesmo assim os avanços são tão excelentes que a solução perfeita para o problema técnico poderá estar para breve. Será que isto é, ao mesmo tempo, uma solução para o problema estético?

Tem sido alegado por amigos da fotografia a cores que, no presente estágio de desenvolvimento, a fotografia de cor natural é insatisfatória para a criação de eventos externos, porque qualquer acontecimento científico ou histórico que é reproduzido requer exactamente as mesmas cores que a realidade mostra. Mas por outro lado, o processo parece ser perfeitamente suficiente para a imagem em movimento, porque não se esperam nenhuma cores objectivas, e não faz diferença se os vestidos das mulheres ou as rugas do chão mostram o vermelho e verde demasiado vivos e o azul demasiado desvanecido. De um ponto de vista estático devíamos aperceber-nos do veredicto oposto. Para os acontecimentos históricos os métodos técnicos do presente são, no seu todo, satisfatórios. As famosas imagens da coroação Britânica eram soberbas, e ganharam imenso pelos efeitos de cor ricos. Deram muito mais que uma mera fotografia a preto e branco, e o esplendor e glória dessas cores radiantes pouco sofreram da supressão dos tons azulados. Estes não foram mostrados para igualarem as cores numa loja de fitas. Para as imagens das notícias do dia o “kinemacolor” e os esquemas idênticos são excelentes. Mas no que toca ao filme, a questão já não é

técnica; primeiro de tudo, estamos perante o problema, quanto contribui a subordinação da coloração em si para o objectivo da imagem em movimento? Sem dúvida que o efeito da imagem individual seria certamente elevado pela beleza das cores. Mas elevaria a beleza do filme? Não seria, uma vez mais, uma adição que ultrapassa os limites essenciais desta arte em particular? Não queremos pintar as bochechas de Vénus de Milo, nem queremos ver a coloração de Mary Pickford ou de Anita Stewart. Tornámo-nos conscientes de que a única tarefa da arte da imagem em movimento pode ser atingida através do distanciamento da realidade. As pessoas reais e as verdadeiras paisagens devem ser deixadas para trás e, como vimos, devem ser transformadas apenas em sugestões pictóricas. Devemos estar fortemente conscientes da irrealidade pictórica de modo a que o maravilhoso jogo das nossas experiências internas se realize no ecrã. Esta consciência da irrealidade deve sofrer seriamente com a adição de cor. Mais uma vez somos conduzidos para demasiado perto do mundo que realmente nos rodeia com a sua riqueza de cores, e quanto mais nos aproximamos, menor é o ganho daquela liberdade interior, aquela vitória da mente sobre a natureza, que continua a ser o ideal da imagem em movimento. As cores são quase tão prejudiciais quanto as vozes.

Por outro lado o realizador deve ser cuidadoso para se manter o suficiente em contacto com a realidade, senão os interesses emocionais dos quais todo o filme [*play*] depende serão destruídos. Não devemos levar as pessoas para o real, mas devemos ligá-las com todos os sentimentos e associações que iríamos ligar com os homens reais. Isto apenas é possível se eles no seu ambiente plano, sem cor e pictórico, partilharem as características reais dos homens. Por esta razão é importante sugerir ao espectador a impressão do tamanho natural. O requisito da imaginação para o tamanho normal das pessoas e das coisas nas imagens é tão forte que extrapola fácil e constantemente os grandes alargamentos ou reduções. Primeiro vemos um homem com o seu tamanho normal e depois, com um *close-up*, um alargamento excessivo da sua cabeça. No entanto não nos sentimos como se a pessoa em si tivesse crescido. Através de uma substituição física característica, sentimos antes que nos aproximámos dele e que o tamanho

da imagem visual foi aumentado pela diminuição da distância. Se toda a imagem for tão alargada que as pessoas estão continuamente a ser dadas muito acima do tamanho normal, por inibição física, enganamo-nos a nós mesmos acerca da distância e acreditamos que estamos muito mais próximos do ecrã do que realmente estamos. Logo, instintivamente permanecemos sob a impressão de aparências normais. Mas este feitiço pode ser facilmente quebrado, e o efeito estético ser em grande medida diminuído. Nas salas em que a câmara de projecção está demasiado afastada do ecrã, as dimensões das pessoas nas imagens podem ser 3 ou 4 vezes maiores do que as dimensões dos seres humanos. A ilusão é, no entanto, perfeita, porque o espectador ajuíza mal as distâncias enquanto não vir nada nos arredores do ecrã. Mas se os seus olhos se desviarem para a pianista que se encontra directamente por baixo do ecrã, a ilusão é destruída. Ele vê no ecrã gigantes enormes cujas mãos são metade do corpo da pianista, e as reacções normais que são agitadas para o comprazimento do filme são suprimidas.

Quanto mais nos alongamos nos detalhes, mais poderemos adicionar aos requisitos psicológicos especiais que resultam dos princípios fundamentais da nova arte. Mas seria enganador se também levantássemos questões acerca do ponto que tem muitas vezes desempenhado o papel principal da discussão, nomeadamente a selecção de tópicos adequados. Os escritores que têm possibilidades ilimitadas para truques de imagens e ilusões fílmicas na mente têm proclamado que o conto de fadas com as suas maravilhas mágicas devia ser o seu domínio principal, na medida em que nenhum palco de teatro podia assumir-se como seu rival. Quantos já não desfrutaram de “Neptune`s Daughter” – as sereias na rebentação das ondas, a rápida mudança da bruxa para polvo na beira do mar e a brincadeira das fadas do mar! Quantos não foram enfeitiçados pela Princesa Nicotina quando ela tropeça da pequena caixa de cigarros em cima da mesa! Nenhum teatro poderia atrever-se a imitar tais relances de imaginação. Outros escritores insistiram nas mudanças soberbas das belas procissões e do esplendor das multidões. Vimos milhares na marcha de Sherman para o mar. Quão desesperante seria qualquer tentativa de imitar isso em palco! Quando o

toureiro luta com o boi e as multidões das arenas espanholas entram em delírio, quem compararia isso com as pessoas pintadas na arena quando a ópera “Carmen” é cantada? Novamente ainda outros enfatizam a oportunidade de filmes históricos ou, especialmente, para filmes com cenários diferentes, onde existem as belezas dos trópicos, das montanhas, do oceano ou da selva, a entrar em contacto com o espectador. Os dramas bíblicos com imagens da Palestina real, enredos clássicos com Grécia ou Roma como pano de fundo, agitaram milhões pelo mundo fora. Ainda assim a maioria dos autores alega que o verdadeiro campo para a imagem em movimento é a vida prática que nos rodeia a todos, uma vez que a literatura ou o teatro não possuem os recursos artísticos para oferecerem os detalhes da vida com tal sinceridade convincente e com tanto poder realístico. Isto são as “favelas”, as barracas, não vistas através dos espectáculos de um leitor ou dos caprichos de um estranho, mas na sua nudez nojenta. Estes são os cantos escuros da metrópole onde o crime está escondido e onde o vício floresce.

Todos estão certos, e ao mesmo tempo estão todos errados quando dão importância apenas a uma às custas de outra. Tópicos realistas e idealistas, práticos e românticos, históricos e modernos são todos materiais adequados para a arte da imagem em movimento. O seu mundo é tão ilimitado quanto o da literatura, e o mesmo é verdade para o estilo do tratamento do tópico. O humorístico, se for verdadeiro humor, o trágico, se for verdadeira tragédia, o alegre e o solene, o feliz e o patético, o filme curto ou extremamente longo, todos estes podem preencher os requisitos da nova arte.

## **PARTE II:**

### **A FUNÇÃO DA IMAGEM EM MOVIMENTO**

Os entusiastas alegam que nos E.U.A. 10 milhões de pessoas vão diariamente às salas da imagem em movimento. Os cépticos acreditam que “apenas” 2 ou 3 milhões de pessoas formam a plateia diária média. Mas em

qualquer dos casos, “os filmes” tornaram-se no maior entretenimento do país, não, do mundo, e a sua influência é uma das energias sociais mais fortes. Os sinais indicam que esta popularidade e a sua influência aumentam de dia para dia. Quais são as causas, e quais são os efeitos deste movimento que era inimaginável há pouco tempo atrás?

Os economistas estão certamente correctos quando vêem que a principal razão para esta adesão às salas seja o baixo preço dos ingressos. Por 5 ou 10 cêntimos, longas horas de entretenimento espantoso nos melhores lugares da sala: este é o íman que deve ser mais poderoso que qualquer teatro ou concerto. Ainda assim a adesão à imagem em movimento está a aumentar constantemente, enquanto os preços também sobem. Subiu o preço e nas últimas duas temporadas, filmes ambiciosos foram mostrados a audiências que pagaram as taxas totais que se pagam no teatro. O carácter das audiências também sugere que só os preços baixos não podem ser decisivos. Há 6 anos atrás, um observador sociológico atento caracterizou os padrões dos “palácios da imagem em movimento” como “a classe média-baixa e o público massivo, jovens e raparigas de lojas, entre a adolescência e a maturidade, comerciantes modestos, trabalhadores, donas de casa e uma pequena quota de crianças”. Isto dificilmente seria uma descrição correcta nos dias de hoje. Esta “classe média-baixa” tem a companhia das classes “médias-altas” há já algum tempo. Para ser claro, o observador de um passado distante adiciona humildemente: “Então emerge uma ou duas pessoas superiores como você, atraído por mera curiosidade e mantido no seu lugar por interesse até ao derradeiro final da performance; este tipo reclama a proclamação da sua superioridade e preserva o seu respeito próprio, mas nunca abandona a imagem em movimento até que deva”. Hoje, você e eu somos vistos nesse sítio bastantes vezes, e descobrimos que os nossos amigos já lá estiveram, que desistiram da pose revoltada e falam das novas imagens em movimento como parte do quotidiano.

Acima de tudo, até aqueles que são atraídos pelo preço baixo das performances dificilmente dariam o seu pouco dinheiro tantas vezes se não gostassem realmente dos filmes e não fossem agitados por um

comprazimento que os prende durante horas. No final de contas, deve ser um contentamento com as performances que é decisivo para o seu triunfo incomparável. Não temos o direito de concluir disto que apenas os méritos e excelências sejam as verdadeiras causas do seu sucesso. Uma crítica cáustica provavelmente sugeriria que apenas os aspectos opostos são os responsáveis. Diria que o americano médio é uma mistura de negócios, ragtime [espécie de jazz sincopado e ritmado], e sentimentalismos. Satisfaz o seu instinto do negócio ao ganhar X por cada níquel, aprecia o *ragtime* no humor fácil, e gratifica a sua sentimentalidade com os melodramas abomináveis que preenchem a programação. Isto é em grande parte verdadeiro, mas por outro lado, é completamente falso. O sucesso que coroou cada esforço em melhorar o espaço fílmico; quanto melhores são os filmes mais aclamados são pelo público. As companhias mais ambiciosas são as que se encontram em fases de maior desenvolvimento. Devem existir valores interiores que fazem a imagem em movimento tão atractiva e até fascinante.

Até um certo nível, a mera esperteza técnica das imagens, mesmo hoje, mantém o interesse enfeitado, como nos princípios da imagem em movimento, quando nada senão estas habilidades técnicas poderiam chamar a atenção. Ainda estamos bastante surpreendidos com o efeito original, até se a mera exibição de movimentos tenha perdido a sua capacidade de impressionar. Para além disso somos cativados pela inegável beleza dos muitos ambientes. O melodrama pode ser barato, no entanto não perturba a mente cultivada como de mau gosto, como aconteceria com a vulgaridade trágica que se passa no teatro, porque poderá conter os campos de neve do Alasca ou as palmeiras da Florida como cenários radiantes. Também um interesse intelectual encontra a sua satisfação. Podemos ter visões de esferas que nos eram estranhas. Onde as linhas do interesse humano são mostradas no palco do teatro, devemos normalmente ficar satisfeitos com algumas sugestões estandardizadas. Aqui, nas imagens em movimento, o filme pode realmente trazer-nos a moinhos e fábricas, a quintas e minas, a tribunais e hospitais, a castelos e palácios de qualquer terra do Mundo.

Ainda existe um maior poder da imagem em movimento que provavelmente se baseia nas suas próprias qualidades dramáticas. O ritmo do filme [play] está marcado por uma rapidez que não é natural. Ao ausentarmos as palavras, as quais tanto no teatro como na vida preenchem os espaços entre as acções, os gestos e actos em si próprios podem seguir-se mutuamente muito mais depressa. Acontecimentos que iriam preencher uma hora no palco dificilmente ultrapassam os 20 minutos no ecrã. Isto eleva o sentimento de vitalidade no espectador. Ele sente-se como se estivesse a passar através da vida com uma acentuação maior que agita as suas energias pessoais. O habitual “faz-de-conta” da imagem em movimento deve fortalecer este efeito tanto quanto a ausência das palavras nos teatros de só imagens favorecem uma certa simplificação dos conflitos sociais. As peças teatrais de Ibsen dificilmente poderiam ser adaptadas para filmes. Onde as palavras estão a faltar, os personagens tendem a tornar-se estereotipados e os seus motivos são privados da sua complexidade. As nuances subtis dos seus motivos carecem da faculdade da fala. O enredo da imagem em movimento baseia-se, normalmente, nas emoções fundamentais que são comuns a todos e que são entendidas por todas as pessoas também. O amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a esperança e o medo, a pena e os ciúmes, arrependido ou pecador, e todas as emoções rudes que se assemelham têm sido suficientes para a maior parte dos ambientes. Um desenvolvimento mais maduro da imagem em movimento irá certamente ultrapassar este carácter primitivo, enquanto tal esforço para reduzir a vida humana a simples instintos seja muito conveniente para a imagem em movimento, não é de todo necessário. Em qualquer caso, onde esta tendência prevalece deve ajudar em grande medida a excitar e intensificar o sentimento pessoal da vida e para agitar as profundezas da mente humana.

Mas a mais rica fonte de satisfação única da imagem em movimento é provavelmente aquele sentimento estético que é significativo para a nova arte e o qual nós já entendemos a partir das suas condições psicológicas. *O massivo mundo exterior perdeu o seu peso, foi liberto do espaço, do tempo e da causalidade, foi vestido com formas da nossa própria consciência. A mente triunfou sobre a matéria, e as imagens continuam a rolar com a*

*facilidade dos tons musicais. É um comprazimento soberbo que nenhuma outra arte nos pode oferecer.* Não admira que os templos para a nova deusa sejam construídos dentro de cada pequeno “hamlet”.

A intensidade com a qual os filmes agarram a audiência não pode ser sustentada sem efeitos sociais poderosos. Tem sido relatado que alucinações sensoriais e ilusões têm-se infiltrado, pessoas que sofrem de doenças psicológicas estão especialmente susceptíveis para experimentar sensações de toque, temperatura, cheiro ou de som a partir do que vêm no ecrã. As associações tornam-se tão vívidas como a realidade, porque a mente entrega-se completamente às imagens em movimento. O aplauso com que as audiências, principalmente nas comunidades rurais, fazem ecoar após uma reviravolta feliz das imagens melodramáticas é outro sintoma de um fascínio estranho. Mas é evidente que tal influência penetrante deve acarretar perigos. Quanto mais vividamente as impressões se forçam na mente, mais facilmente devem tornar-se pontos para o começo de imitações e outras respostas motoras. A visão do crime e do vício podem forçar-se a elas próprias e conduzirem a resultados desastrosos. A resistência normal entra em colapso e o balanço moral, que seria mantido sobre o estímulo habitual da rotina diária, pode-se perder sobre a pressão das sugestões realísticas. Ao mesmo tempo, a sensibilidade subtil da mente jovem pode sofrer com os contrastes rudes entre as farsas e os romances apaixonados que se proliferam nas salas a grande velocidade. As possibilidades de infecção física e de destruição não podem ser ignoradas. Estes podem ter sido casos excepcionais quando crimes graves foram relacionados com os impulsos de filmes injuriosos, mas nenhum psicólogo poderá determinar exactamente quanto do espírito global da educação, honestidade, pureza sexual e modéstia podem ser despertados através da influência das imagens em movimento com padrões de baixos valores morais. Todos os países parecem ter acordado para este perigo social. Os tempos em que as comédias dissabores francesas envenenavam a juventude fazem parte do passado. Uma reacção marcada instalou-se e as empresas líderes dos mercados, em colaboração com os realizadores, lutam na linha da frente para a supressão da sujidade. Algumas companhias até abraçam a censura, dizendo que é de

alto nível intelectual e liberal, e que não confunde liberdade artística com permissividade moral. Para além disso, para ficar claro, parece duvidoso que um movimento em favor da censura federal esteja em harmonia com as ideias americanas de liberdade da expressão pública.

Mas enquanto as fontes do perigo podem ser ignoradas, o reformador social devia focalizar o seu interesse ainda mais nas influências tremendamente positivas que podem ser extraídas das imagens em movimento. O facto de milhões de pessoas irem diariamente ver imagens em movimento e serem enfeitiçadas pelas performances do ecrã está estabelecido. O alto nível da sua sugestibilidade durante essas horas na sala escura pode ser tido como garantido. Portanto qualquer influência injuriosa que emane do filme deve ter um poder incomparável para a remodelação e construção da alma nacional. Deste ponto de vista, as linhas de fronteira entre a imagem em movimento e as imagens em movimento meramente instrutivas com as notícias do dia ou os artigos de revistas no ecrã tornam-se indistintas. A cultura intelectual, moral, social, e estética da comunidade pode ser apresentada por todos eles. Professores conhecidos e da linha da frente juntaram-se na criação da fundação do Liceu de Cultura Universal (Universal Culture Lyceum). O plano é fazer e circular imagens em movimento para a educação da juventude local, estudos em imagens sobre ciência, história, religião, literatura, geografia, biologia, arte, arquitectura, ciências sociais, economia e indústria. Estas “escolas, igrejas e colégios vão ter a presença da imagens em movimento a oferecer os últimos resultados e actividades de cada esfera capaz de ser retratada”.

Mas, tanto quanto possa ser atingido através de esforços conscientes em direcção à educação, a maior contribuição deve ser dada pelas salas regulares que o público procura sem estar consciente da sua significância educacional. O ensino das imagens em movimento não deve ser forçado numa audiência mais ou menos indiferente, deve antes ser absorvida por aqueles que procuram entretenimento e comprazimento dos filmes e estão já dispostos a fazer o seu pequeno sacrifício económico.

A parte puramente intelectual desta levitação é a mais fácil. Não apenas em termos de imagens como notícias e demonstrações científicas, mas a imagem em movimento também pode conduzir jovens e idosos a novas regiões do conhecimento. A curiosidade e a imaginação dos espectadores irão seguir alegremente. Ainda assim, até na esfera intelectual, os perigos não devem ser ignorados. Eles não são infalíveis. Não faz parte da esfera moral quando um impulso moral saudável é derrotado por uma visão de crimes que agitam os desejos anti-sociais. O perigo não é o das imagens abrirem uma janela para factos que não devem ser conhecidos. Não é o conhecimento perigoso que deve ser evitado, mas a sua influência de um contacto contínuo com coisas que não valem a pena ser conhecidas pode torná-lo trivial. Uma grande parte da literatura sobre imagens em movimento de hoje é certamente prejudicial neste sentido. O pano de fundo intelectual da maior parte dos filmes é insípido. Ao contarmos o enredo sem a motivação subtil que a palavra e o teatro podem despertar, não só os personagens perdem a sua cor como todas as cenas e situações são simplificadas a um grau que os ajusta a um público sem pensamentos e em breve se torna intolerável para um espectador treinado intelectualmente.

Eles forçam sobre a mente cultivada aquele sentimento que os músicos experienciam nas comédias musicais do dia. Ouvimos as melodias constantemente com o sentimento de as já termos ouvido há tanto tempo atrás. Esta falta de originalidade e inspiração não é necessária; não se encontra na forma de arte. Offenbach e Strauss, assim como muitos outros já escreveram comédias musicais que são clássicas. Tão pouco se encontra na forma de arte da imagem em movimento que a história deva ser contada daquele modo insípido, plano e sem inspiração. Nem é necessário no sentido de atingir milhões. O apelo à inteligência não significa pressupor educação universitária. Ainda para mais, a diferenciação já começou. Assim que as peças de Shaw ou de Ibsen se dirigem a audiências diferentes daquelas às que se dirigiram “The Old Homestead” ou “Ben-Hur”, já temos hoje em dia filmes adaptados a diferentes tipos, e não existe a menor razão para relacionar com a arte do ecrã um desleixo intelectual. Não traria qualquer ganho à cultura intelectual se toda a racionalização fosse confinada às

chamadas “imagens instrutivas” e os filmes fossem servidos sem qualquer sal intelectual. Pelo contrário, o apelo a essas lições estritamente educacionais podem ter menos profundidade que os realizadores esperam, porque as mentes destreinadas, especialmente dos jovens e das audiências sem educação têm dificuldades consideráveis em seguir o rápido desenrolar de acontecimentos quando estes ocorrem em ambientes não familiares. A criança que apreende pouco a pouco os acontecimentos de uma fábrica. A lição psicológica e económica pode estar bastante desperdiçada, porque o poder da observação não está suficientemente desenvolvido e a assimilação decorre demasiado lentamente. Mas é bastante diferente quando o interesse humano apoia e relaciona os acontecimentos de um filme.

As dificuldades no sentido da correcta influência moral são ainda maiores que no domínio intelectual. Certamente que não é suficiente ter o vilão castigado nas últimas imagens da película. Se cenas de vício ou crime são mostradas com o seu nojo e glamour, a devastação moral de tal espectáculo sugestivo não é desfeita pela reacção social que lhe segue. Os rapazes ou raparigas sentem a certeza que eles seriam capazes de não serem apanhados. A mente, através de um mecanismo que tem sido cada vez melhor entendido pelos psicólogos dos anos recentes, suprime as ideias que são contrárias aos desejos secretos e faz essas ideias florescer pelas quais os impulsos “subscientes” são preenchidos. É provavelmente um exagero quando um criminologista proeminente alegou recentemente que “85% do crime juvenil que tem sido investigado mostrou relações directas ou indirectas com filmes [*motion pictures*] que mostraram nos ecrãs como os crimes poderiam ser cometidos”. Mas certamente que, no que concerne estas demonstrações terem provocado o caos, a sua influência não teria sido aniquilada por uma cena de tribunal pitoresca na qual o ladrão não consegue iludir o júri. A verdadeira influência moral deve vir do espírito positivo da peça em si. Até as lições teatrais de paciência e piedade não irão reconstruir uma comunidade frívola, corrupta ou perversa. Um filme [*play*] verdadeiramente construtivo não é um sermão dramatizado em moralidade e religião. Deve existir uma plenitude moral na totalidade do ambiente, uma atmosfera moral que fez o seu caminho como o ar fresco e a luz do sol. Um entusiasmo para o que é

nobre e para o que nos eleva, uma crença no dever e na disciplina da mente, uma fé nos ideais e nos valores eternos deve permeabilizar o mundo do ecrã. Se isso suceder, não existirá qualquer crime ou acção hedionda que o filme não possa contar com franqueza e sinceridade. Não é necessário negar o mal e o pecado de modo a fortalecer a consciência da justiça eterna.

Mas a maior missão que a imagem em movimento pode ter na nossa comunidade é a da cultura estética. Nenhuma arte chega a um público tão grande nos dias que correm, nenhuma influência estética encontra os espectadores num estado mental tão receptivo. Por outro lado, nenhum treino requer tanta persistência e método mental que o treino estético, e nunca o progresso é mais difícil que quando o professor se ajusta ao mero gosto dos seus pupilos. O país ainda hoje estaria sem concertos sinfónicos e óperas se não tivesse recebido aquilo que o público acreditava que naquele momento mais gostava. O lugar-comum da estética triunfará sempre sobre o significativo, a menos que esforços sistemáticos sejam feitos para reforçar as obras de verdadeira beleza. As comunidades, inicialmente, preferem Sousa a Beethoven. A audiência das imagens em movimento poderá apenas através de pequenos e lentos passos ser trazida das suas excentricidades vulgares e sem gosto do primeiro período até aos melhores filmes recentes, e estes recentes melhores filmes não poderão ser mais que o início do grande movimento ascendente que esperamos para a imagem em movimento. Dificilmente qualquer ensinamento pode significar mais para a nossa comunidade que o ensinamento da beleza onde ele atinge as massas. O impulso moral e o desejo de conhecimento estão, no final de contas, implantados no âmago da multidão americana, mas o desejo de beleza é rudimentar e, mesmo assim, significa harmonia, unidade, verdadeira satisfação e felicidade na vida. As pessoas ainda têm para aprender a grande diferença entre comprazimento verdadeiro e prazer fugidio, entre beleza real e meras cócegas nos sentidos.

Claro que existem aqueles, e poderão já ser uma legião hoje em dia, que iriam sabotar qualquer plano de tornar as imagens em movimento o veículo para a educação estética. Como podemos ensinar o espírito da verdadeira

arte através de um meio que é oposto à arte? Como podemos implantar a ideia de harmonia por algo que em si é uma paródia da arte? Ouvimos o desprezo do teatro em “Canon” e o teatro feito por máquinas. Ninguém pára para pensar se outras artes desprezam a ajuda da técnica. O livro impresso de poemas líricos também é feito por máquinas; o busto de mármore também “preservou” a beleza da mulher real que foi modelo para o escultor grego por 2000 anos. Eles contam-nos que o actor do palco dá os seres humanos como eles são na realidade, mas as imagens em movimento são irreais e, portanto, de valor inferior incomparável. Eles não consideram que as rosas do verão que apreciamos nas stanzas do poeta não existe na realidade nas formas de versos e rimas; eles vivem com cor e odor, mas a sua cor e odor desvanecem, enquanto as rosas das stanzas vivem eternamente. Eles julgam que o valor de uma arte depende da sua proximidade com a realidade da natureza física.

Tem sido a tarefa principal desta discussão toda provar quão ociosos são tais argumentos e objecções. Reconhecemos que a arte é um modo de extrapolar a natureza e criar a partir do material caótico do mundo algo completamente novo, inteiramente irreal, que incorpora a unidade e harmonia perfeitas. As diferentes artes são diferentes formas de abstracção da realidade; e quando começamos a analisar a psicologia das imagens em movimento, tornamo-nos conscientes de que o filme tem uma forma de fazer a sua função com originalidade completa, independente da arte do teatro, tanto quanto a poesia é independente da música ou a escultura o é da pintura. É uma arte em si. Apenas o futuro nos dirá se irá tornar-se uma grande arte, se um Leonardo, um Shakespeare, um Mozart, alguma vez irá nascer para ela. Ninguém pode prever as direcções que esta nova arte poderá tomar. Esclarecimentos meramente estéticos acerca dos princípios nunca podem servir de sombra para o desenvolvimento no desabrochar de uma civilização. Quem seria audaz o suficiente, há 4 séculos atrás, para prever os meios e efeitos musicais das orquestras modernas? Só a história da música mostra como os génios inventivos sempre tiveram de desbravar um caminho, o qual serviu de direcção para a rotina da obra de arte. As combinações tonais que pareciam dissonâncias intoleráveis para uma geração foram assimiladas vezes atrás de vezes até que foram, finalmente, acolhidas e aceites como parte do

caminho em tempos posteriores. Ninguém pode prever as formas que a nova arte da imagem em movimento irá abrir, mas todos deviam reconhecer, até hoje em dia, que vale a pena ajudar este avanço, e fazer da arte da imagem em movimento um meio para uma expressão criativa original do nosso tempo e para moldar através dela os instintos estéticos de milhões. Sim, é uma nova arte – e esta é a razão pela qual possui tanto fascínio para o psicólogo que, num mundo de artes já feitas, cada qual com uma história de vários séculos, encontra subitamente uma nova forma, ainda por desenvolver e muito pouco entendida. Pela primeira vez o psicólogo pode observar o início de um desenvolvimento estético completamente novo, uma nova forma de verdadeira beleza no tumulto da idade da técnica, criada pela própria técnica e ainda assim destinada a extrapolar, ainda mais que todas as outras artes, a natureza externa, através do jogo livre e brincalhão da mente humana.

Tradução de Jorge Santos.