

A linguagem cinematográfica como objeto de estudo interdisciplinar¹

Marcelo Flório²

Resumo

Este texto tem como objetivo refletir sobre alguns dos pressupostos teóricos e metodológicos que tem como objeto de pesquisa a linguagem cinematográfica. Os aportes analíticos, aqui expostos, têm como ponto fulcral a interdisciplinaridade, ao enfatizar-se a importância do diálogo entre diferentes matrizes conceituais, passando pelos estudos filosófico de Walter Benjamin e Theodor Adorno, pelo debate sociológico de Edgar Morin e pelas análises historiográficas de Carlo Guinzburg e Marc Ferro.

Palavras-chave

Linguagem cinematográfica; texto não-verbal; percepção audiovisual

Corpo do Trabalho

Cinema: doutrina da percepção

A linguagem cinematográfica desenvolve mecanismos de olhar em que a tela e os jogos de câmera potencializam os modos de percepção da realidade social, alterando os sentidos e as sensações físicas e mentais do ser humano. Para tanto, torna-se extremamente significativo atentar para a concepção benjaminiana de cinema, que permite outras interpretações de análise para além da noção de estética como o campo das belas artes/teoria das artes. Essas questões foram ressaltadas por Norbert Bolz, ao efetuar uma análise filosófica em que propõe que as reflexões de Benjamin sobre cinema estão

¹ Trabalho apresentado ao NP Teorias da Comunicação, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

impregnadas do conceito de estética no sentido etimológico grego de *aisthesis*, ou seja, a estética cinematográfica é concebida como doutrina da percepção humana:

“Benjamin não mais pensa no conceito da estética no sentido tradicional para nós, no sentido de uma teoria das belas artes, nem mesmo no sentido de uma teoria das artes, mas pensa na estética a partir de sua etimologia grega, isto é, da ‘aisthesis’, ou seja, como doutrina da percepção. E, enquanto uma tal doutrina da percepção, a estética não é um departamento entre outros, mas é para Benjamin, uma nova ciência diretriz”. (Bolz, 1991:95).

Também para Martín-Barbero, Walter Benjamin enfatiza a importância do uso do primeiro plano e dos efeitos da câmera lenta que o cinema proporciona na ampliação dos movimentos, na medida em que estabelece com as pessoas um novo *sensorium*, um novo nexo com as experiências vividas pelos transeuntes das grandes cidades, traduzindo a agilidade e ritmos conturbados desses espaços sociais. O filme, nessa vertente, desenvolve no homem novas formas de sensibilidade e percepção, resultando numa visibilidade das experiências culturais da modernidade. Ainda segundo o autor, o conceito de perda aurática possibilita entender essas novas estéticas construídas pelos sujeitos sociais no cotidiano a partir de uma noção não elitista de cultura. E, é nesse sentido, que Martín Barbero comenta que o cinema restitui esteticamente a pluralidade cultural:

“E ao fragmentar a aura, especialmente a da obra de arte, eixo daquilo que a elite intelectual, excludentemente, considerou cultura, o cinema torna visível a modernidade de outras experiências culturais não subordinadas a seus cânones e nem agradável a seu gosto.” (Martín-Barbero, 1997:15)

Seguindo essa linha de raciocínio, o cinema constitui-se como uma possibilidade de captar e perceber o tempo-espaço descontínuo. A estética benjaminiana de cinema é a possibilidade de exercitar e aprofundar uma certa percepção do mundo: “(...) o cinema não é nada mais nada menos do que a escola de uma forma de percepção do tempo, a saber, uma percepção do tempo para a qual não há mais continuidade” (Bolz, 1991:92). Benjamin desenvolve uma crítica à história que se ocupa de uma temporalidade contínua e linear e que entenda o passado como passível de ser resgatado na íntegra. Ele atenta para a

² Marcelo Flório é doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor de Teoria da Comunicação do curso de Publicidade da Universidade Anhembi Morumbi.

necessidade histórica de explodir o que denomina de *continuum* da história e, desse modo, considerar instantes, reminiscências e imagens do passado. Nesse sentido, trata-se de recuperar o tempo como repleto de agoras trazendo à tona fragmentos e ruínas do cotidiano vivido. (Benjamin, 1985, 222-232)

Nessa perspectiva, a estética cinematográfica em Benjamin constitui-se como uma linguagem do fragmentário e dos ritmos irregulares e, apesar de suas ressalvas em relação ao progresso tecnológico, entende que diante do filme, o espectador trafega por novos territórios de sensibilidade estética e visual. Ele se preocupou em incorporar em suas reflexões, o sujeito receptor e teorizações de que o cinema flagra em imagens a subjetividade humana através da captura de expressões faciais dos intérpretes, o que faz com que o filme seja uma construção autoral do real, pois o autor define o encadeamento e seleção das cenas através do processo de produção da montagem:

“A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas. Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permite excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidissem com a objetiva do aparelho, que muitas vezes quase chega a tocar o corpo do intérprete (...) A natureza ilusória do cinema (...) está no resultado da montagem” (Benjamin, 1985:186).

A partir das reflexões benjaminianas sobre o aparelho cinematográfico, pode-se entender que o receptor muitas vezes pode-se afirmar ser sujeito diante da tela de cinema ao se defrontar com experiências de intérpretes que retratam humanitariamente o indivíduo na vida moderna, que tanto solapa a individualidade e causa estranhamento e opressão no cotidiano. Benjamin considera que durante uma sessão de cinema, o espectador pode diante dessa máquina assistir um intérprete que possa afirmar sua humanidade, indo contra outras máquinas, como a do tempo do trabalho, que geram um indivíduo distanciado da vivência da humanização:

“(...) é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo” (Benjamin, 1985:179)

Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se conceber a estética cinematográfica como um modo de narrar a modernidade e descontinuidade, pois o filme colabora no processo de decodificação das complexidades da vida urbana, possibilitando nesse sentido, o resgate de vivências miúdas e inauditas num mundo onde houve uma redução nos modos de trocar as experiências, recuperando vozes que foram silenciadas. Nessa acepção, a imagética pode falar acerca da existência de uma modernidade em ruínas e plural, recuperando experiências da cotidianidade que se perderam, na medida em que oferece aos espectadores, narrativas também enraizadas na memória coletiva substituindo os espaços de sujeitos sociais contadores de histórias que com a modernidade viram suas narrativas aflorarem com menor intensidade. Para Benjamin, são poucos os narradores da modernidade que trocam experiências, pois os vínculos de sociabilidade que interligam os seres humanos tornaram-se fragilizados: “(...) a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente (...) É como se estivéssemos privados de uma faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1985:179-180).

Cinema: imagens mentais e indústria cultural

Refletindo também a partir da concepção de estética moriniana, este ensaio entende que o cinema possibilita despertar o imaginário humano e o duplo que está presente em nossas imagens mentais, ou seja, nos nossos desejos inconscientes, idéias, recordações e sentimentos. Morin enfatiza que a imagem fotográfica e cinematográfica acionam o mecanismo cerebral do duplo, isto é, do conflito permanente entre objetividade e subjetividade. Pensar a questão do duplo - que está em estado latente na subjetividade - é questionar que esteja apenas vinculado às imagens e formas materiais. Nessa vertente teórica, o encanto imagético é perceber a transferência das imagens mentais para as imagens materiais, o que significa dizer que toda forma também projeta o imaginário humano. (Morin, 1997:31-66).

Para Morin, a imagem é parte integrante do ser humano e não nasceu com o advento das técnicas de reprodução; ao contrário, as imagens sempre irromperam na

desordenada e conflituosa mente humana de acordo com a cultura de cada povo. Segundo o autor, as primeiras projeções materiais ocorreram através da operação manual:

“ A qualidade de duplo é, pois, projetável sobre todas as coisas. Projeta-se, noutra sentido, já não apenas em imagens espontaneamente alienadas (alucinações), mas também em e sobre imagens ou formas materiais. Uma das primeiras manifestações de humanidade é, por intermédio da mão artesanal, esta projeção de imagens materiais em desenhos, gravuras, pinturas, esculturas: aquilo a que se chama anacrônica e impropriamente ‘arte pré-histórica’.” (Morin, 1997, p.46).

Diferentemente dos conceitos de estética benjaminiana e moriniana, a concepção adorniana de estética da negatividade é uma dimensão importante a ser focalizada. O diálogo com essa concepção aflora quando percebe-se a relação existente entre cinema e indústria cultural. Para Adorno, a dialética da negatividade permeia os indivíduos que estão em contato com as produções culturais da modernidade, fazendo com que apenas vivenciem o falseamento ideológico intrínseco ao serem expropriados de sua consciência crítica e levados ao conformismo e à alienação, de modo a absorver permanentemente valores falsos: “Dependência e servidão, objetivo último da indústria cultural. Ou ainda: o efeito de conjunto da indústria cultural é de antidesmistificação, a de um antiiluminismo (...) a dominação técnica progressiva se transforma em engodo das massas, isto é, em meio de tolher a sua consciência”.(Adorno, 1986, p.99).

Cinema: documento histórico

Marc Ferro desenvolve a noção de que caso a análise cinematográfica incorpore o viés interpretativo da semiótica, conseqüentemente ocorrerá o enfraquecimento da leitura do imagético enquanto expressão sócio-histórico-cultural. Para Ferro, o resgate da historicidade das relações sociais a partir do cinema só é atingida se a análise referendar as intencionalidades do cineasta, ou seja, suas representações da realidade:

“O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou história do cinema. Ele (o filme) está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (Ferro, 1992:87).

Dentro dessa dimensão de análise, o filme pode representar as contestações sociais, de modo a fazer aflorar o latente por trás do aparente e o não-visível através do visível, isto é, os silêncios de sujeitos sociais que muitas vezes não conseguiram imprimir suas falas em documentações escritas e que podem ser capturadas pelo imagético. (Ferro, 1992, p.88). Para atingir esse intento, o caminho epistemológico proposto por Ferro está em conceber a imagem enquanto documento histórico he não como documento que ilustre, confirme ou desminta o saber escrito, mas que ao contrário disto, desvele modos de vida e suas diversas maneiras de resistir no cotidiano. (Ferro, 1992, p.86).

Embora se considere a linguagem cinematográfica como um documento a ser desconstruído, este artigo questiona determinadas concepções empiricistas de que os documentos fílmicos falem por si só. Concebe-se aqui, que o filme fala a partir de perguntas formuladas pelo próprio pesquisador no seu presente, travando uma relação dialógica com os ecos do passado e tendo clareza que os pressupostos teóricos e metodológicos não são modelos fixos e estão abertos a serem modificados constantemente no contato com a interpretação empírica. Nessa acepção, o que se pretende é problematizar o filme como objeto de estudo de modo a fazer vir à tona olhares e vozes silenciadas de uma realidade social conflituosa. Desse modo, questiona-se análises como a guinzburgeana que trabalha com a concepção de que os sinais e pistas a fluírem dos documentos devam ser o guia do historiador, deixando que essas fontes falem por si, atendo-se a descrições superficiais dos micro contextos. Essa prática de pesquisa documental trabalhada por Carlo Ginzburg é denominada de paradigma indiciário. Entende-se que o conceito de paradigma indiciário não propõe construir problematizações, na medida em que imperam descrições das particularidades do documento e estas acabam ocupando o lugar de paradigma norteador do pesquisador, estimulando por vezes o estudo de um cotidiano como um gabinete de curiosidades, harmonioso e sem embates ou correlações de força dos sujeitos sociais. (Guinzburg, 1990, 143-179)

Concluindo: Cinema: forma e conteúdo

De um modo geral, as reflexões teóricas de diferentes matizes discutidas anteriormente, entendem o cinema enquanto expressão da cultura. Dialogar com essas

posturas teórico-metodológicas significa dizer que a imagem cinematográfica seja interpretada como geralmente se procede ao se fazer análise de uma linguagem textual e também entendendo o objeto de estudo fílmico como propiciador de outros referenciais interpretativos da realidade social. Nessa concepção, o cinema é captado como um caleidoscópio repleto de significados verbais e não verbais; uma linguagem em movimento que, por excelência, é tematizadora dos conflitos sociais e representa as ambigüidades da modernidade, sob diversos prismas. Seguindo o raciocínio desta postura teórico-metodológica, pode-se interpretar o conteúdo imagético como o emissor de olhares plurais e subjetivos que se debruçam sobre os diversos cacos e fragmentos da vida na modernidade. Para tanto, entende-se que é significativo refletir sobre o necessário entrecruzamento de análises temáticas (conteúdo) com análises de técnicas visuais (forma), com o objetivo de aprofundar principalmente a noção benjaminiana de estética como percepção do mundo.

Com base nessa discussão, concebe-se que o estudo dos planos cinematográficos³ possibilita uma análise de junção técnica e temática, na medida em que concebe-se que forma e conteúdo são indissociáveis. A técnica presente nos filmes não é aleatória e, sim, resultado de uma concepção de mundo, o que acaba por interferir diretamente na construção do tratamento temático. Os planos e angulações de câmera, são definidos pelo diretor, incluem variações que demonstram também a concepção de imagem e o tratamento dado. Assim, um filme que utiliza muito o primeiríssimo plano (close up) pode estar preocupado em retratar a infinita dramaticidade e diversidade do rosto humano e, portanto, buscar uma reflexão mais psicológico-existencial. Segundo Betton:

“O primeiro plano interessa-se apenas por uma parte significativa da pessoa. Cria assim uma proximidade e um isolamento privilegiados, oferecendo grandes recursos: em particular, permitindo valorizar o rosto do ator (...)” (Betton, 1987:31)

Referências bibliográficas

³ Os planos cinematográficos são fragmentos fílmicos, que posteriormente são articulados pelo processo de edição e montagem e são denominados de decupagem (do francês découper – que significa cortar em pedaços). Segundo Aumont et alli, os planos fazem parte do processo da filmagem e ao serem analisados deve-se levar em conta o movimento, duração, ritmo e a relação de um plano com outros. Nessa dimensão, o plano “trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da fabricação (e da simples visão) dos filmes. (Aumont et alli, 1994, p.39)

Aumont, Jacques et alli. *A estética do filme*. São Paulo, Papirus, 1994.

Adorno, Theodor. In: Cohn, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. Gabriel Cohn (org). São Paulo, Ática, 1986.

Benjamin, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Betton, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

Bolz, Norbert. “Teoria da mídia em Walter Benjamin” In: Sete perguntas a Walter Benjamin. Revista USP. São Paulo, 1991.

Guinzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Martín-Barbero, Jesus. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

Morin, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Livros Horizonte, 1997.