Alienação e Forma – Notas Sobre a Relevância dos Estudos Formalistas Sobre Cinema[1]

Douglas Deó RIBEIRO[2]
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, UFPE

Resumo

Este artigo discute a importância dos estudos formalistas de cinema, enquadrados nas chamadas pesquisas 'nível-médio' (Bordwell, 2004). A partir da filmografia do cineasta franco-polonês Roman Polanski, cujos filmes podem ser considerados como portadores de um discurso político semioculto sob suas formas, evidencia-se que o estudo da materialidade dessas obras é uma boa estratégia para sua decifração. Para reforçar a importância dessas análises formais, recorre-se ainda a exemplos de importantes pensadores de cinema que utilizam esse recurso em seus trabalhos.

Palavras-chave: formalismo; pesquisa 'nível-médio'; Roman Polanski; cinema.

Introdução

Parece haver, na academia, certa aversão aos estudos da forma. O entendimento comum é que estudos formalistas carecem de engajamento e não geram descobertas que ajudem a modificar o mundo. Evidentemente esse não é um pensamento unânime nos departamentos das universidades, mas não é raro, diante de um estudo sobre questões plásticas do cinema, nos departamentos de Comunicação, por exemplo, ouvir-se perguntas como: qual a relevância dessa pesquisa? ou qual seu respaldo social? Isso porque boa parte das pesquisas desses departamentos fundamenta-se em correntes como a análise de discurso, a netnografia, os Estudos Culturais, dentre outros caminhos talvez mais em voga e aparentemente menos alienados (importante guardar esta palavra) que os estudos da forma – inevitavelmente associados à velha semiologia.

Para além das nevralgias características das pesquisas em Comunicação, como a multiplicidade de possíveis abordagens metodológicas do seu campo – encarada ora como uma rica polissemia de olhares, ora como uma fraqueza, devido a uma suposta falta de foco –, esse embate entre pesquisas formalistas e pesquisas que, através de suas estrategias, se

[1] Trabalho apresentado no GP Cinema do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Mestrando em Comunicação Social do PPGCOM – UFPE, e-mail: doug_deo@yahoo.com.br

apresentam como mais engajadas e propositivas atravessa os estudos da Comunicação – e aqui direciono tal constatação para os estudos de cinema.

Bordwell identifica, na teoria do cinema a partir de Bazin, a coexistência de dois grandes conglomerados teóricos: as teorias da posição subjetiva e o culturalismo. Nos dois casos têm-se campos derivados de grandes arcabouços teóricos, como a semiologia e a psicanálise, no primeiro caso, e a Escola de Frankfurt, o pós-modernismo e os Estudos Culturais, no segundo. Como o autor assinala sobre essas duas correntes,

> ambas se fundam sobre uma série de premissas substantivas a respeito da natureza, da sociedade, da história, da mente e do sentido (...). E as interpretações concretas de filmes e de contextos fílmicos, acredita-se, fluem dessas teorias, constituindo-se um exemplo para análises já contempladas pelas doutrinas abstratas (2004, p.63-64).

Bordwell identifica, ainda, um terceiro ramo da teoria contemporânea do cinema, que chama de pesquisa 'nível-médio'. Nesta denominação o autor enquadra as pesquisas que nascem da observação empírica de seus objetos/filmes para a produção das reflexões teóricas – os principais exemplos de pesquisa 'nível-médio', para Bordwell, seriam "os estudos empíricos de diretores, de gêneros cinematográficos e de cinemas nacionais" (Idem, p.64).

No próprio termo 'médio' utilizado por Bordwell está evidente uma ideia de inferioridade atribuída a esse tipo de pesquisa, em relação às 'grandes' teorias referidas acima. Essa hierarquização dos estudos é comum nos meios científicos e coloca num nível superior as pesquisas respaldadas por robustos arcabouços de pensamento, cujas relações com o mundo são melhor e antecipadamente estabelecidas.

Entretanto, na própria teoria do cinema houve desde cedo quem defendesse uma observação mais materialista e direta dos objetos fílmicos, sem mediações teóricas e filosóficas densas e evidentes. Introduzindo uma edição de 1978 de seu clássico estudo de 1932, 'Cinema como Arte', Rudolf Arnheim ressalta que tinha consciência do valor ideológico e político do cinema, mas sempre considerou que "a análise formal dos meios de expressão não era irrelevante – como ainda hoje [1978] se diz a torto e direito de modo certamente ingênuo –, mas sim que cada análise ideológica devia gravitar em torno da forma de expressão" (2012, p.9).

Daí conclui-se que as relações com o mundo, as questões políticas, ideológicas e filosóficas não estão necessariamente ausentes desses tipos de trabalho, mas parecem sofrer um deslocamento da posição que ocupam no processo: se nas pesquisas das grandes

correntes teóricas essas questões antecedem e, de certa forma, moldam os estudos, nas pesquisas nível-médio elas podem surgir a partir da observação dos objetos.

Ainda assim justificadas, pesquisas 'nível-médio' parecem mais alienadas quando se debruçam sobre questões predominantemente formais – a encenação e a plástica das imagens, por exemplo. Talvez as análises narrativas, de representação e outros tipos de observação dos objetos pareçam mais propícios a estabelecer conexões com questões políticas, ideológicas e filosóficas. No entanto acredito na forma como superfície onde se pode ler e sentir – num tipo de interação que utiliza, mas ultrapassa a semiótica interpretação de códigos – as inscrições de discursos, formas de pensar, pulsões e ideologias e este artigo é sobre essa crença.

Da alienação dos objetos

Começarei revisitando alguns pontos da trajetória de Roman Polanski – e do pensamento teórico sobre sua obra – que podem servir como contraponto interessante dessa discussão sobre forma/conteúdo e alienação/engajamento das pesquisas universitárias sobre cinema.

O cineasta começou sua carreira na Polônia comunista, dominada pela Rússia e cercada pela cortina de ferro que impedia o contato dos cidadãos com o mundo exterior, em particular com o mundo ocidental. Nessa época, a produção cinematográfica polonesa era caracterizada exclusivamente por filmes de guerra, ou por obras que tivessem alguma relevância social, nos termos do governo – único órgão de financiamento do cinema nacional e que escolhia, portanto, o que seria e o que não seria filmado. O próprio Polanski refere em sua autobiografia que o roteiro de 'A Faca na Água' (1962) foi reprovado numa primeira avaliação pelo Ministério da Cultura Polonês, devido a sua falta de compromisso social (POLANSKI, 1984).

A consciência da eficácia do cinema tanto como instrumento de representação das massas, quanto como meio de comunicação para as massas, pelos líderes comunistas, fez com que o acesso aos mais variados filmes ocidentais fosse permitido na escola de cinema de Lodz, onde Polanski estudou: a intenção era que os estudantes aprendessem a ter desenvoltura na linguagem da arte que, para Lênin, era a mais importante. Esse contato com o cinema ocidental causou em Polanski – e em muitos outros jovens cineastas poloneses – um fascínio pela cultura do Oeste (a seus olhos, muito mais arejada que a produção do Leste).

Daí nasce a postura desviante que caracterizará perenemente o cinema polanskiano: desde seu começo ele fugia declaradamente dos temas políticos em seus filmes e, se seu cinema passou a integrar o grande corpo do cinema autoral, nascido das ideias dos cineastas e críticos dos *Cahiers du cinema*, ele próprio declarou que não se interessava pelo cinema de arte e por discutir questões filosóficas em seus filmes. A história é conhecida: no Festival de Cannes de 1968 – cancelado em apoio às paralisações incensadas pelo pensamento de esquerda no restante da França – Polanski entrou em desacordo com os cineastas franceses sobre a paralisação do festival (em particular Godard e Truffaut). Foi chamado de vendido ao cinema hollywoodiano (ele acabara de lançar 'O bebê de Rosemary', 1968, um de seus maiores sucessos).

Polanski sempre esteve no limbo entre o cinema de gênero, típico do ocidente, de Hollywood, da alienação, e o cinema de arte – seu estado de autor é inegável, apesar de seu diálogo constante com os gêneros. Como ressalta Jean-Baptiste Thoret, se ele foge da abordagem direta de temas políticos, seu cinema "é político em profundidade, [...] não há uma ligação direta com a realidade, não é um Costa-Gavras, esse tipo de cinema militante que frequentemente envelhece mal[3]" (apud COLOMBANI, 2010, p.95). Mesmo quando existem conexões com a realidade histórica – como em 'A Morte e a Donzela' (1994) e 'O Escritor Fantasma' (2010) – tais conexões não são tão sólidas e são pretextos para outras questões ('A Morte e a Donzela' trata muito mais da reversibilidade das posições de algoz e vítima que das ditaduras latinoamericanas). Para Thoret a ausência de um discurso militante evidente não despolitiza o cinema já que "uma vez que se posiciona uma câmera, normalmente se faz política. Enquadra-se, escolhe-se um ângulo, seleciona-se o que vai ser filmado. Tem-se uma visão[4]" (idem, p.115).

Essa própria postura de não abordar temas políticos em seus filmes, contrariando a massa da produção polonesa na década de 1950 e começo da década de 1960, é, em si, uma postura política – uma fuga da padronização comunista que suprimia a liberdade e os anseios do indivíduo. Todos os seus filmes, mesmo os posteriores a essa fase polonesa, mostram protagonistas em desacordo com um universo hostil – a hostilidade do mundo circunjacente leva a uma *alienação* desses personagens, numa postura de resistência política semelhante à do diretor.

[3] Original, em francês: « C'est politique en profondeur, mais il n'y a pas de lien direct avec l'actualité, ce n'est pas Costa-Gavras, ce genre de cinéma militant qui vieillit souvent mal » (todas as traduções foram feitas pelo autor).
[4] Original, em francês: « Dès qu'on pose une camera, normalement on fait de la politique. On cadre, on choisit un angle, on sélectionne ce qu'on filme. On a une vision »

Segundo Morrison (2007), o cinema de Roman Polanski é exemplar da resistência do indivíduo ao utilitarismo social de Jeremy Bentham – corrente sociológica do século XVIII que defendia a padronização dos indivíduos, em detrimento de seus anseios individuais, com o objetivo pragmático de melhorar o funcionamento da sociedade: "O tratamento dado por Polanski ao romance de Dickens [referindo-se a 'Oliver Twist' (2005)] é igualmente preocupado com os apagamentos da subjetividade individual pelos programas sociais do utilitarismo Benthaminiano[5]" (p.9). Apesar de normalmente seus personagens não vencerem, na tônica dos *happy end*, os universos totalitários que os oprimem, seus comportamentos anômalos e alienados são por excelência o ato de resistência a uma realidade que "objetiva todos os recantos da experiência humana e submete as pessoas a uma racionalidade instrumental abrangente[6]" (Idem, p.10).

Num reflexo patente de seu estado de viajante cultural – Polanski começou filmando na Polônia, mas passou por países como a Inglaterra, os Estados Unidos, a Itália e a Tunísia, antes de se fixar na França, onde vive atualmente e de onde tem feito suas produções e coproduções internacionais – uma importante condição imposta a seus personagens é a de estrangeiros. Como os dois personagens saídos do mar Báltico, em 'Dois Homens e um Guarda-roupa' (1958), a maioria deles está em um hábitat que não é o seu – uma casa, um prédio, uma cidade e até um país que não são seus lugares de origem. Esse *status* de estrangeiros é um dos principais responsáveis pela desarmonia entre o personagem e o universo a sua volta – é, pode-se dizer, a condição fundadora do desacordo entre a objetividade do mundo e a subjetividade da criatura estranha.

Distante de sua terra natal, incapaz de se ajustar às engrenagens do mundo estrangeiro que o cerca, o personagem polasnkiano, apesar de na maior parte dos casos chegar a essas paragens inóspitas voluntariamente, assume cada vez mais, com o progredir da narrativa, a posição de exilado indesejado e, mesmo recuando seus limites de ação, acaba por ser constantemente fustigado pelos seus vizinhos e por outros personagens – que não raro invadem os limites físicos do protagonista. Como ressalta Naficy,

> exilados podem reduzir voluntariamente o espaço que eles ocupam a fim de se ajustar ao olhar normatizante da sociedade sobre gênero, sexualidade e ideais de cidadania – uma maneira de 'comportar-se' através de uma compensação excessiva. Desse modo, eles também emitem um sinal de

[5] Original, em inglês: "Polanski's treatment of Dicken's novel is similarly concerned with erasures of individual subjectivity by social programs of Benthamite utilitarianism".
[6] Original, em inglês: "[...] objectify all reaches of human experience and submit people to an all-encompassing instrumental rationality".

> 'protesto corporificado/encarnado' contra a dominação desses ideais repressivos[7] (2001, p.189).

Por isso é possível encarar a postura de muitos dos personagens de Polanski – como Carol (Catherine Deneuve), em 'Repulsa ao Sexo' (1965), ou Trelkowski (Roman Polanski), em 'O Inquilino' (1976) – como representante desse posicionamento político do diretor, que confronta as normatizações impostas pelo mundo exterior através de um protesto encarnado, ontológico, muitas vezes impotente diante do universo opressor, mas tão autêntico quanto qualquer militância eloquente.

Da alienação das pesquisas

Da discussão do item anterior conclui-se que, em detrimento de seu diálogo com o cinema de gênero, de sua fuga de temas políticos e filosóficos, de seu alheamento em relação ao cinema de arte e apesar de ter sido acusado de subserviência a Hollywood – ainda que tal acusação tenha sido feita há mais de quatro décadas – o cinema de Roman Polanski figura hoje como um cinema francamente autoral e a partir do qual muitas críticas e alguns estudos vislumbraram diversas reflexões políticas, filosóficas e sobre a natureza humana. No entanto a maior parte dessa produção escrita sobre o cineasta parece se enquadrar no que Bordwell classifica como 'grandes áreas' – o culturalismo e a posição subjetiva. Resta a pergunta: de uma pesquisa 'nível-médio', formalista, é possível extrair reflexões que ultrapassem, em seus resultados, a materialidade dos objetos?

Ribeiro (2013), estudando uma das estratégias de encenação de 'A Faca na Água', destaca o uso que Polanski faz da composição recessiva – um personagem no primeiro plano da imagem, enquanto os outros aparecem ao fundo, proporcionalmente menores – para traduzir o domínio narrativo do personagem naquele determinado momento do filme. Essa estratégia é retomada em virtualmente todos os seus filmes, como forma de traduzir, na imagem, a forte subjetividade de suas narrativas. A presença dessas composições recessivas nos filmes materializa, a um só tempo, (1) a oposição entre a subjetividade (ao lado da qual o diretor se posiciona) do personagem e o universo opressor, em segundo plano, e, também, (2) a força política de resistência desses personagens, grandes no primeiro plano da imagem:

[7] Original, em inglês: "[...] exiles may willingly whittle down the space that they occupy in order to fit the normalizing gaze of society about gender, sexuality, and citizenship ideals – a way of 'behaving themselves' by overcompensation. By so doing, they also send a signal of 'embodied protest' against the dominance of those repressive ideals".

> Essa escolha, de situar o personagem dominante de determinado momento da narrativa mais próximo da câmera, para fazê-lo maior na imagem, está ligada à associação intuitiva entre tamanho e poder – quanto maior o personagem, maior sua força. Ainda que a consciência dessa associação não se processe de imediato no público, num nível sensorial esse recurso provavelmente amplifica a sensação de que, naquele momento, aquele personagem conduz a história – seu domínio majoritário da imagem reverberando o domínio majoritário da narrativa (RIBEIRO, 2013, p.29).

O conflito entre o personagem e o mundo hostil encontra-se já na imagem, em sua materialidade, carecendo tão somente do olhar para ser percebido. Como destaca Bordwell, "para a compreensão de um filme não é necessário projetá-lo em campos semânticos privilegiados desta ou daquela teoria" (2004, p.69), suas imagens, por si sós, podem comunicar mais que o reducionismo de sua instrumentalização.

Mesmo pensadores distantes conceitualmente de Bordwell, que carregam em torno de suas análises pensamentos filosóficos e políticos amplos, como Rancière, lançam mão dessas inflexões a partir da materialidade da imagem. Analisando 'Os Amantes da Noite' (1947), de Nicholas Ray, Rancière reflete sobre as estratégias do cineasta para traduzir a conexão amorosa nascente entre os personagens de Bowie e Keechie no romance do qual o filme foi adaptado:

> No plano seguinte não há mais Chicamaw nem T. Dubb. Melhor ainda, é como se eles nunca tivessem estado lá, como se nunca tivesse havido lugar para que eles viessem se instalar naquele espaço. Diante da câmera, que passou para a direita e ao rés do chão, não há mais que Bowie e Keechie [...]. Esse instante onde os dois estão sós não dura mais que cinco segundos. No plano seguinte uma câmera novamente distante no-los mostra enquadrados pelos dois cúmplices[8] [...] (2001, p.132).

Ainda que o ensaio sobre Nicholas Ray seja povoado por reflexões que ultrapassem as questões impostas pela plástica das imagens, tem-se no trecho acima uma constatação que parte de uma evidência estritamente material: um corte aciona um plano fugaz, que isola os apaixonados dos outros dois personagens durante breves segundos – o sentimento anula os personagens secundários lançando-os para o fora-de-quadro temporário.

Outro pensador cujas produções endossam essa ideia de uma reflexão nascida da materialidade das imagens é Jacques Aumont. Em seu 'O Olho Interminável' (2004), Aumont faz conexões entre o cinema e a pintura que, apesar de ultrapassarem a mera

[8] Original, em francês: « C'est qu'au plan suivant il n'y a plus de Chicamaw ni de T. Dubb. Mieux encore, c'est comme s'ils n'avaient jamais été là, comme s'il n'y avait jamais eu de place pour qu'ils viennent se loger dans cette espace. Devant la caméra passé à droite et au ras du sol, il n'y a plus que Bowie et Keechie [...]. Cet instant où ils sont seuls tous deux ne dure pas cinq secondes. Au plan suivant une caméra à nouveau éloignée nous le montre bien encadrés par les deux complices [...] ».

citação de obras plásticas nos filmes, nascem da materialidade dessas artes e das relações estabelecidas historicamente entre as obras e seus públicos. Já em '*Le Montreur d'Ombre*' (AUMONT, 2012), apesar de reconhecer a existência das sombras e do pensamento sobre elas – como o mito da caverna de Platão – como antecedente ao cinema, ele parte da presença material do embate entre luminosidade e sombra nos filmes para desenvolver seu pensamento – discutindo, por exemplo, a importância dessas ausências de luz em filmes como 'A Estrada Perdida' (1997), de David Lynch.

A pressuposta alienação das pesquisas que se debruçam sobre aspectos formais do cinema parece, a partir dos exemplos dos autores citados, um julgamento precipitado que subestima o potencial expressivo e comunicante das superfícies sensíveis das imagens – inferiorizando, também, os estudos que se debruçam sobre esses aspectos. Por outro lado, as pesquisas que se utilizam de estruturas amplas de pensamento, a exemplo dos Estudos Culturais, apesar de sua indiscutível relevância, de seu amplo alcance conceitual e de uma provável relação preestabelecida – e, portanto, mais segura – com o mundo, correm, talvez, um maior risco de superinterpretações e correlações surgidas mais da vontade do pesquisador que dos próprios objetos.

Conclusões

A imagem pensa[9]. Assim como Didi-Huberman (2012) trata da carne e dos fluxos vitais que correm sob as peles dos quadros, na pintura, a imagem de cinema carrega sob sua superfície uma massa de pensamentos – conscientes ou inconscientes – que está dada à visão, para ser decifrada. E esses pensamentos manifestam-se justamente através dessa aparência, da imagem, do sensível, muitas vezes prescindindo de uma intencionalidade discursiva francamente ideológica para serem comunicados.

O cinema de Roman Polanski, em algum momento associado ao padrão comercial de Hollywood e perenemente ligado aos gêneros cinematográficos, é reconhecido como um cinema autoral carregado de significados, inclusive políticos – à revelia da fuga declarada do diretor em relação a esses temas. À exceção de alguns de seus filmes mais recentes, como 'O Pianista' (2002), a maior parte de sua produção deixa de lado qualquer profissão ideológica evidente. No entanto, algumas características que atravessam sua obra podem ser vistas como inscrições menos literais e verborrágicas de uma postura política desviante –

[9] Parodio, aqui, a primeira frase de *A Pintura Encarnada*, de Didi-Huberman – "A pintura pensa" (2012, p.19).

seus personagens estrangeiros, loucos, enclausurados, alienados são a encarnação de uma resistência humana às padronizações dos universos hostis que os cercam.

Tentou-se estabelecer uma analogia entre as críticas sofridas pelo cinema de Polanski – principalmente a partir de sua migração para Hollywood, no final da década de 1960 – e aquelas feitas às pesquisas acadêmicas que se debruçam sobre seus objetos – em particular, os filmes – a partir de uma perspectiva formalista, de um contato com os filmes que tenta evitar a instrumentalização deles em prol de grandes estruturas de pensamento que antecedem o contato pesquisador-objeto. Parece que existe alguma conexão, ainda que distante, entre o discurso que defende uma militância e uma profundidade filosófica declaradas dos filmes e aquele que endossa as pesquisas que investigam seus objetos a partir de fundos teóricos, políticos e filosóficos determinados.

Por mais que uma imparcialidade do olhar seja condição impossível – e, hoje, ao menos nas pesquisas de Comunicação, indesejada –, as pesquisas que Bordwell chama 'nível-médio' parecem uma interessante estratégia de produção de reflexões e conhecimento a partir do contato entre o pesquisador e os filmes (ou quaisquer outros objetos). Há, sem dúvida, uma carga ideológica significativa implícita em tal estratégia de pesquisa e é improvável que se consiga anular completamente as influências das referências prévias do pesquisador – entretanto os riscos de instrumentalização e redução dos objetos parecem ser menores.

Referências bibliográficas

ARNHEIM, R. **Cinema como Arte**: As técnicas da linguagem audiovisual. Rio de Janeiro: Muiraquitã: FAPERJ, 2012.

AUMONT, J. ***Le Montreur d'Ombre***. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2012.

_____. **O Olho Interminável:** Cinema e Pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BORDWELL, D. **Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria**. In RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria Contemporânea do Cinema – Pós-estruturalismo e Filosofia Analítica. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.

COLOMBANI, F. ***Roman Polanski****: Vie et destin de l'artiste*. Paris: Éditions Philippe Rey, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **A Pintura Encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

MORRISON, J. ***Roman Polanski***. Chicago: University of Illinois Press, 2007.

NAFICY, H. ***An Accented Cinema****: Exilic and Diasporic Filmmakers*. Princenton: Princentom University Press, 2001.

POLANSKI, R. **Roman de Polanski**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RANCIÈRE, J. ***La Fable Cinématographique***. Mésnil-sur-L'Estrée : Éditions du Seuil, 2001.

RIBEIRO, D. D. **Crise na obra de Roman Polanski**. Recife: [s.n.], 2013.