



A Percepção no Cinema Experimental: um Estudo Pragmático das Vanguardas Cinematográficas¹

Marília Xavier de LIMA²
Nilson Assunção ALVARENGA³
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO

Este trabalho busca compreender o papel do cinema experimental como inovador de formatos cinematográficos. Através das inferências pragmáticas de Charles. S. Peirce sobre percepção associado ao método abduutivo, este artigo procurou ressaltar a mudança de hábito proveniente do modelo vanguardista de cinema, e, assim, tentar entender o processo de formação de pensamento no espectador a partir das imagens cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Experimentalismo, Pragmatismo

INTRODUÇÃO

Quando falamos em cinema é de praxe especificar o tipo de linguagem cinematográfica da qual estamos tratando, pois há diversas formas de se trabalhar a narrativa a partir dos elementos expressivos da imagem. Cada modelo cinematográfico chama atenção para algum aspecto da imagem que atua de diferentes maneiras nos espectadores. Por isso, esta pesquisa busca entender a atuação de distintas linguagens cinematográficas no processo perceptivo. De modo que, este artigo faz parte do estudo da percepção das matrizes cinematográficas (experimentalista, realista e clássica).

O primeiro estudo a ser realizado é acerca da linguagem cinematográfica experimental. Dedicar-nos-emos, a princípio, em dois pontos: o primeiro a respeito do caráter de primeiridade do cinema experimental, e, em seguida, a forma como a estética

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora – MG. Email: mariliaxlima@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF, email: nilsonaa@terra.com



experimental permite mudanças de hábitos, ressaltando, nesse sentido, sua relação com estética pragmática de Peirce e do raciocínio abduativo. Passaremos, em revista, o primeiro ponto, uma vez que já foi discutido em outros trabalhos (ALVARENGA&LORENA, 2009). Vamos nos deter mais em ressaltar o cinema experimental no horizonte do método abduativo de conhecimento.

Com isso, veremos como o cinema experimental insere novas maneiras de compreender a linguagem cinematográfica, em função de sua busca por inovações de formatos, colocando como princípio a ruptura do padrão de montagem e decupagem do cinema dominante (clássico).

PERCEPÇÃO PARA PEIRCE

A forma como percebemos o mundo é um tema que sempre foi debatido na filosofia. Essa questão representa um problema para diversas doutrinas filosóficas preocupadas em compreender e conceituar a realidade exterior e em como a pensamos - em suma, se a matéria existe em si, ou se é formada a partir do pensamento.

Já que só temos acesso direto ao nosso próprio pensamento, a questão ontológica e metafísica que se forma é: existe uma materialidade independente de ser pensada ou ela existe a partir do nosso pensamento? Diversas correntes traçaram possíveis respostas para esta problemática. As principais delas são a empirista e a idealista. Para a primeira corrente, a percepção é possível a partir de algo que já foi aprendido. Os idealistas, por outro lado, entendem que a percepção acontece de forma intuitiva ou inata, por isso são também chamados de inatistas. Esta é a oposição entre elas, ou seja, o impasse entre as doutrinas está em entender se a percepção requer aprendizado ou se ela intuitiva.

Ambas as doutrinas carregam fundamentos que, para Peirce, não dão conta da questão perceptiva. Para ele, os idealistas marginalizaram o movimento impulsivo da matéria da qual não temos controle, ou seja, vêem o mundo como algo inerte e que espera a construção de nossa consciência. Já os empiristas acreditam na realidade exterior como um dado. A teoria que mais se aproximou da peirceana foi a Gestalt, a qual entende a percepção como um processo que envolve a estimulação retiniana e a consciência, no entanto, a teoria não conseguiu provar esta correspondência.



A teoria peirceana, por outro lado, foi a que mais apontou um possível horizonte para o impasse das correntes teóricas acerca da percepção. Peirce procurou trabalhar na ponte entre os fundamentos e a empiria, por meio de sua teoria dos signos. A ligação entre o mundo exterior e interior é possível a partir do signo, base da linguagem. Comunicamo-nos e compreendemos o mundo através da mediação dos signos.

A contribuição de Peirce, neste sentido, foi seu insight a respeito da percepção como um processo triádico. Segundo ele, a percepção faz a ponte de ligação entre o mundo da linguagem (signo), o cérebro (interpretante) e o mundo lá fora (objeto). Não há separação entre conhecimento e percepção, como coloca Santaella: “[pensamento] entra pela porta da percepção e sai pela porta da ação deliberada” (1998, p. 16). Isto a partir da lógica tri-relativa de Peirce (signo, objeto e o interpretante). Ele se baseia no realismo evidenciando a existência de algo puramente físico da realidade, algo que existe independente de nossa percepção.

O importante, neste artigo, é menos a conceituação da classificação sgnica pensada por Peirce do que os fundamentos a respeito da percepção e sua correspondência com a teoria dos signos. Neste caso, vamos nos ater à tríade presente no processo perceptivo, buscando compreender como acontece a formação de pensamento no cinema experimental, procurando ressaltar e fazer uma relação com o método abduativo que acontece no julgamento perceptivo, ou seja, momento em que propicia a mudança de hábito.

A questão da mudança de hábito está diretamente relacionada à estética de Peirce, por estar associada à primeiridade. Ela vem da formação de raciocínio correspondente ao método abduativo, cujo processo permite a emersão de insights hipotéticos a serem averiguados. O que este artigo pretende é traçar uma correspondência do cinema experimental com o método abduativo de Peirce.

É importante ressaltar o papel da percepção neste processo, uma vez que ela é a porta do conhecimento. Sem ela, não ocorreria a formação de pensamento. Inclusive o processo de percepção, que envolve o percipuum, percepto e julgamento perceptivo, está diretamente relacionado ao raciocínio abduativo. A uma correspondência entre o



juízo perceptivo e o raciocínio abdução. Embora esse não seja colocado em crítica, ambos têm caráter hipotético.

O processo perceptivo segue a tríade peirceana do signo, objeto e interpretante. Ele acontece a partir do juízo perceptivo, do percepto e do percipuum (veremos depois a correspondência deles na tríade). Há discordâncias entre os estudiosos peirceanos a respeito desses conceitos e a que eles referem, uma vez que Peirce, em busca de termos apropriados para sua lógica pragmática, reescrevia e mudava constantemente seus fundamentos a cada manuscrito. Como não é do intuito deste trabalho entrar neste tipo de discussão, vamos nos ater às inferências de Santaella acerca dos termos e suas atribuições.

Para a teórica, o percepto é o objeto dinâmico⁴, não guiado pela razão (ele se força sobre nós). Já o juízo de percepção é o primeiro, o signo, que é determinada pelo percepto (mas isso não significa que ele é o primeiro da classificação sónica de Peirce, pelo contrário, o juízo perceptivo pertence ao campo da terceiraidade, mas, como é um signo, é o primeiro que nos chega). O percepto é irrepetível, acontece aqui e agora, tratando-se da secundidade, enquanto que, o percipuum é o percepto concebido como produto mental, ele é objeto imediato⁵ do juízo de percepção.

Há, no entanto, uma dificuldade em separar o que pertence ao campo do percepto do percipuum, problema este que não vamos evidenciar aqui. Para completar a tríade presente no processo perceptivo, vamos nos deter ao seguinte quadro baseado nas formulações de Santaella (1998, p. 111):

1. Signo = Juízo de Percepção
- 2.1 Objeto Imediato = Percipuum
- 2.2 Objeto dinâmico = Percepto
3. Interpretante = Sentenças lógicas

⁴ Objeto dinâmico: está fora do signo (não cabe dentro de um só signo), cabe ao interpretante o determinar por experiência colateral, ele apresenta autonomia diante do signo.

⁵ Objeto imediato: está dentro do signo, ele faz a mediação entre o signo e o objeto dinâmico.



Importa-nos mais aqui o papel cognitivo do julgamento perceptivo no processo de percepção, já que existe a relação entre esse e o raciocínio abduutivo: “em outras palavras, nossas primeiras premissas, os julgamentos perceptivos, devem ser consideradas, como casos extremos de inferência abduitiva” (PEIRCE, 1981, p.181 apud SANTAELLA, 1998, p. 66). Para Peirce, nenhum conhecimento se formula sem antes passar pelo juízo perceptivo, ou seja, sem passar primeiro pelos sentidos.

A abdução, campo da primeiridade, é um dos três níveis que compõem a Lógica Crítica do pragmatismo de Peirce, junto com a indução, no campo da secundidade, e com a dedução, terceiridade, ou seja, são processos de investigação da realidade⁶. O método abduutivo de pensamento foi criado por Peirce. Antes eram considerados apenas o método indutivo e o dedutivo.

A abdução é responsável pelos insights e descobertas do ser humano: “trata-se de um quase-raciocínio, instintivo, uma espécie de adivinhação, altamente falível (...)” (SANTAELLA, 1998, p. 66). O método abduutivo cria novas hipóteses explicativas. Peirce, através do método abduutivo, resolveu o problema que a singularidade do julgamento perceptivo apresenta, ressaltando a presença de uma generalidade concebida pelo juízo perceptivo. Como coloca a pesquisadora Edith S. Frankenthal (2004, p. 7):

(...) os juízos perceptivos contêm elementos gerais, de tal forma que proposições universais são dedutíveis a partir deles. É aqui que a abdução engata na percepção, para, juntas, participarem do pragmaticismo. Estes *elementos gerais* dos juízos perceptivos a que Peirce se refere (CP 5.151) vêm representados pelos predicados que sempre são um geral. Em *esta cadeira é verde, verde é um geral*, porque está implícito que o autor do juízo já tinha distinguido a cor verde, dentre muitos objetos coloridos observados anteriormente. O sujeito do juízo, no entanto, é um singular, pois ele é indicial: *isto é verde*. Embora aquilo a que se refere o juízo perceptivo seja um singular, ele contém, em menor grau do que o predicado, um elemento de generalidade (...)

Buscando determinar as inferências abdutivas, Peirce lançou sua máxima pragmática, inconcebível sem uma mudança de conduta ou hábito:

⁶ Realidade para Peirce: “podemos definir o real como aquilo cujas características são independentes do que alguém possa pensar que elas sejam.” 1994, p. 20)



(...) uma concepção não pode ter efeito lógico algum, ou importância a diferir do efeito de uma segunda concepção, salvo na medida em que, tomada em conexão com outras concepções e intenções, poderia concebivelmente modificar a nossa conduta prática de um modo diverso do da segunda concepção. (PEIRCE, 1994, p.232)

Todo processo abduativo envolve um ato de interpretação, de atribuição de significados. O primeiro momento da abdução mescla-se ao juízo perceptivo⁷ e incide sobre adivinhações, momentos de descobertas e de criatividade. Tal como acontece no cinema experimental, é a partir das experimentações de formatos de imagem e som que o cinema inova a maneira de pensar a linguagem cinematográfica. O segundo momento da abdução consiste na formulação de hipóteses, que se articula com o pragmatismo.

De acordo com as apresentações acima, fica claro o envolvimento da percepção nos processos abduativos. Cabe agora entender como o cinema experimental se articula com a abdução e, assim, em uma consequente reflexão da linguagem cinematográfica.

CINEMA EXPERIMENTAL E O RACIOCÍNIO ABDUTIVO

O cinema experimental ou de vanguarda, como é mais conhecido, coloca em prática a experimentação da linguagem cinematográfica como principal pauta. Pode-se afirmar que este tipo de “cinema” não apresenta qualquer interesse comercial ou de outra ordem mercadológica. Sua preocupação maior está em discorrer sobre novas maneiras de tratar a imagem e o som, além da sua representação da realidade. Nesse caminho, muitas obras cinematográficas exploraram o tempo da imagem por meio de planos velozes, longos e infundáveis planos-sequência (como o *Wave* de Michael Snow).

A tendência mais radical do cinema experimental, ou do “Acinema” para Jean-François Lyotard, é o cinema da imobilidade completa, representado por Snow e Andy Warhol, em que a imagem é longamente explorada em busca de retirar uma experiência estética. Outra corrente é a da máxima mobilidade possível, ou seja, imagens difíceis de serem identificadas, como as obras de Peter Kubelka e Stan Brakhage. Ou ainda, o cinema da velocidade, em que diversos planos são super-encadeados, correspondendo

⁷ É importante ressaltar mais uma vez que o juízo perceptivo se força sobre nós, diferente da abdução da qual temos controle.



muitas vezes a um único fotograma. As projeções do cinema experimental superam o tempo médio do cinema hegemônico de uma hora e meia, sendo assim, as obras são exibidas em museus e, por isso, é comum virmos o termo “cinema de museu”. Carlos Adriano faz uma ótima síntese das características do cinema experimental:

Os filmes experimentais de vanguarda não são feitos para vender, mas pelo prazer de criar, de alargar o repertório apriorístico e de desvendar outros territórios na aventura da percepção (como a poesia). A unidade básica de sua sintaxe não é mais o plano, mas o fotograma, que sofre toda sorte e azar de intervenções (riscar e pintar a película, colar e sobrepor materiais; manipular o foco e fusões, alterar velocidade e exposição de luz). Eles não querem atingir uma massa imensa de público, mas apenas alguns amigos ou até para satisfazer o próprio realizador. Quem financia são os próprios, com verba de mecenas, fundações e institutos. O circuito de exibição é composto de museus, galerias, cineclubes e universidades.⁸

Dentro desse cinema de vanguarda, podemos ainda destacar as experiências contemporâneas de Peter Greenaway. Mesmo mantendo o suporte técnico do cinema dominante (película), Greenaway explora a plasticidade da imagem cinematográfica originando, por meio de mosaicos na tela que se comportam como hipertextos na rede, um processo enciclopédico de informação. Como, por exemplo, o filme *O Livro de Cabeceira* (*The pillow book*) de 1996, no qual proporciona a construção de diferentes interpretações pelo espectador; fica a cargo do receptor, e a partir de sua bagagem cultural, a edificação dos sentidos. Ou seja, o cineasta privilegia a sobreposição de telas a favor do não direcionamento do olhar espectral, em contraposição a montagem linear tradicional do cinema.

É neste ponto que Greenaway evidencia a bidimensionalidade da tela, experimentando as potencialidades dos meios eletrônicos. Ou seja, a partir da utilização dos suportes técnicos, o diretor criou uma nova maneira de construir a narrativa cinematográfica. O espectador deve, então, experienciar, através do primeiro momento do processo abdução, o signo estético. De modo que ele, diante de um filme

⁸ Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>> Acessado em 12/06/2010.



experimental, preocupa-se em compreender as referências indicadas nas imagens, buscando assim, chegar ao conhecimento possível por meio das obras artísticas.

O teórico estadunidense David Bordwell, inspirado em Noël Burch em a *Práxis do Cinema*, lançou o conceito de narrativa paramétrica em que a forma do filme é preponderante à narrativa. Ou seja, os parâmetros de imagem e som – em muitos casos, seguem uma norma estilística de cada diretor – estruturam a narrativa e não o contrário, como ocorre na concepção de um filme clássico.

No modelo de linguagem clássica, a narrativa busca esclarecer a história (enunciável) e, para tal, a narração é ocultada de forma que os planos do filme sejam a principal fonte de informação, o que é possível mediante a relação entre as cenas, uma vez que o roteiro clássico é baseado na causalidade, em ações e efeitos. Dessa maneira, a câmera se torna um observador invisível e, segundo David Bordwell (2005, p. 300), “liberto das contingências de tempo e espaço, mas discretamente confinado a padrões codificados, em nome da inteligibilidade da história”. Ou seja, todo o processo fílmico está em função da narrativa, o que interfere na maneira como espectador lida com a imagem, procurando sempre encontrar a ação da cena e a motivação dos personagens.

No cinema clássico, o sujeito busca na tela as informações necessárias para compreender o todo da narrativa. É neste aspecto que os filmes experimentais rompem com a linguagem clássica, colocando o formato acima do fato narrativo, implicando em uma quebra dos padrões de decupagem e montagem (estabelecidos culturalmente), que sustentam o modelo clássico. É neste sentido que se atesta o caráter simbólico da narrativa clássica (Alvarenga & Lorena, 2009), pensando no âmbito do signo e do objeto. De maneira que o modelo clássico foi consolidado em cima de códigos de linguagem que vigoram até os dias atuais. Entretanto, o cinema clássico procura ser revitalizado em função das experimentações feitas no cinema, ou seja, as criações audiovisuais, uma vez absorvidas, são acoplados a estrutura da narrativa clássica (causalidade/ação e efeito).

Dessa forma, percebe-se que as inovações de linguagem cinematográfica acontecem a partir do cinema experimental. Como, por exemplo, no filme *O Casamento de Rachel* de Jonathan Demme, cujo formato segue algumas das regras do manifesto Dogma 95 de Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, como a câmera na mão, a ausência



de trilha sonora e iluminação. No entanto, o filme estadunidense, mesmo adotando as experimentações de linguagem cinematográfica do Dogma, manteve os padrões clássicos de roteiro e decupagem.

O modelo vanguardista cinematográfico busca na própria linguagem audiovisual a mudança de hábitos. Entretanto, não como um fim, mas, antes, como um princípio. Com isso, associa-se o cinema experimental à estética de Peirce em suas Ciências Normativas do pragmatismo (Estética, Ética e Lógica ou Semiótica):

A lógica como o estudo do raciocínio correto e a ciência dos meios para se agir razoavelmente. A ética ajuda e guia a lógica através da análise dos fins aos quais esses meios devem ser dirigidos. Finalmente, a estética guia a ética ao definir qual e a natureza de um fim em si mesmo que seja admirável e desejável em quaisquer circunstâncias independentemente de qualquer outra consideração de qualquer espécie que seja. A ética e a lógica são, assim, especificações da estética. (SANTAELLA, 2004, p. 126)

Os objetivos do cinema experimental consistem em revitalizar o modelo padrão, em reformular os códigos do cinema clássico. A partir deste aspecto, evidencia-se a primeiridade na relação do signo com o objeto, ou seja, o caráter icônico do modelo vanguardista. Como consequência disso, tem-se uma maior transparência da linguagem utilizada, o que permite a reflexão do fazer cinematográfico, princípio do cinema experimental. De modo que as inovações, consequentes das experimentações de formato, consolidam-se em hábito, partindo da estética, incumbido do processo abduativo de pensamento, se voltando para a lógica, e, dessa maneira, *ad infinitum*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que foi apresentado a respeito da percepção para Peirce associada ao método abduativo de pensamento, percebe-se como o cinema experimental possibilita a consolidação de novas maneiras de se refletir o fazer cinematográfico. O modelo vanguardista permite a mudança de hábitos no que tange ao realizador como ao público, uma vez que torna a mediação mais clara em relação às outras matrizes da linguagem audiovisual, principalmente, ao modelo clássico.



Resta investigar, agora, o processo de pensamento dos outros modelos cinematográficos: o realista e o clássico. Associando o primeiro ao método indutivo, devido seu caráter indicial, e o segundo ao dedutivo, por seu caráter simbólico.

REFERÊNCIAS

ADRIANO, Carlos. **Um Guia para as Vanguardas Cinematográficas**. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>> Acessado em 12/06/2010.

ALVARENGA, Nilson & LORENA, Dimas. **Matrizes da Linguagem Cinematográfica, Tecnologias Digitais e o Cinema como Fenômeno Pragmático**. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual do Intercom 2009

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Espanha: Paidós, 1996.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. **Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II**. São Paulo: Senac, 2005.p.277-301.

BURCH, Noël. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

FRANKENTHAL, Edith S. **O Pragmatismo na Abdução e na Percepção** in *Cognitio/Estudos: Revista Eletrônica de Filosofia*, São Paulo, n.1, p. 1-9 . 2004

SANTAELLA, Lúcia. **A Percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo: Experimento, 1998.

_____. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. **Contribuições do pragmatismo de Peirce para o avanço do conhecimento** in *Revista de Filosofia*, Curitiba, v.16, n.18, p.75-86, jan/jun. 2004.

_____. **Estética de Platão a Peirce**. 2 ed. São Paulo: Experimento, 2000.

YOUNGBLOOD, G. **Expanded Cinema**. Disponível em <www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html>. Acessado em 10 jul. 2009.