

O Espectador

Siegfried Kracauer

Nêste ensaio, dois temas serão examinados: os *efeitos* do filme sôbre o espectador e as *compensações* que o espectador pode extrair disso.

EFEITOS

A época do cinema mudo, praticamente todos os críticos concordavam que os filmes afetavam de maneiras específicas o espectador. Em 1926, por exemplo, René Clair moldava as imagens na tela em visões que invadissem nossos sonhos e colocassem o espectador sob a magia do poder de sugestão. (1). Realizando-se através de imagens, os filmes mudos certamente produziam efeitos peculiares ao cinema. (Com certeza, havia então suficientes "photo-plays" e adaptações teatrais que não passavam de manuscritos ilustrados, retirados da produção média, mas mesmo êstes freqüentemente apresentavam tomadas ou cenas cujo impacto singular não resultava simplesmente do

significado do enredo que êles tinham que sustentar).

Pode-se argumentar que o que era verdadeiro para o filme mudo não se aplica mais ao cinema falado. As pesquisas no campo das reações da audiência apenas começaram, portanto temos que confiar em observações mais ou menos impressionistas para obter informações precisas. A literatura das décadas passadas está cheia delas. Na maior parte, concorrem para sugerir que o advento do som não alterou apreciavelmente o cinema; que realmente o atual freqüentador de cinema passa pelas mesmas experiências porque passava o espectador dos tempos do cinema mudo. O René Clair de 1950, é verdade, observa que a palavra e o som acrescentam um elemento de realidade ao cinema, o que impede que êste leve o espectador a sonhar — exatamente o efeito que êle atribuiu ao cinema em 1926. No entanto, é provável que a sua observação feita em 1950 se dirigisse mais aos filmes sobrecarregados de diálogos do que ao cinema falado pró-

priamente dito, que, como as suas próprias comédias parisienses, continuou a apoiar-se nas imagens, adaptando-se portanto ao ponto de vista do cinema. Mudo ou não, o filme — isto é, o filme cinematográfico — influencia o espectador de um modo que é negado a outros veículos.

IMPACTO SÔBRE OS SENTIDOS

Diferentes tipos de filmes provocam reações diferentes; alguns dirigem-se diretamente à inteligência, outros funcionam simplesmente como símbolos ou similares. Admitamos que, diversamente de outros tipos de figuras, as imagens cinematográficas afetam em primeiro lugar os sentidos do espectador, comprometendo-o fisiologicamente antes que êle esteja em posição de reagir intelectualmente. A suposição dêste impacto particular encontra apóio nos seguintes argumentos:

Em primeiro lugar, o cinema registra fisicamente a realidade sômente pelo seu próprio valor. Atingido pelo caráter da realidade das imagens resultantes, o espectador não pode deixar de reagir a elas como reagiria aos aspectos materiais da natureza virgem que são reproduzidos pelas imagens fotográficas. Daí a atração que estas exercem sôbre a sua sensibilidade. É como se, pela simples presença, impelisses o espectador a assimilar inconscientemente seus padrões indeterminados e frequentemente amorfos.

Em segundo lugar, pelo fato de manter-se fiel às suas obrigações, o cinema expressa o mundo em movimento. Tome-se como exemplo qualquer filme, ao acaso: por força de sua própria natureza, é a sucessão das imagens em modificação permanente que dá a impressão de um fluxo, um movimento constante. E evidentemente não há um filme que não represente, ou melhor, exhiba coisas movendo-se. O movimento é o alfa e o ômega do cinema. A visão disto parece ter um "efeito de ressonância", provocando no espectador reações "cinestéticas" tais como reflexos musculares, impulsos motores e outros. De qualquer maneira, o movimento objetivo age como estímulo fisiológico.

Henri Wallon descreve a espécie de fascinação que êle exerce sôbre nós: "Não podemos tirar os olhos do filme cujas imagens sucedem-se umas após outras não só porque perderíamos o fio da história e não compreenderíamos as cenas seguintes, mas também porque há no fluxo das imagens sucessivas uma espécie de atração, uma espécie de indução, divertindo-nos, envolvendo nossa atenção, nossos sentidos, nossa visão, para não deixar escapar nada (dêste fluxo). Logo, o movimento representa por si só algo de atraente e cativante." (2) Senão, como poderíamos explicar a sua atração compulsória? Copei, por exemplo, atribui isso à nossa herança biológica, na base da observação de que muitos animais não percebem a presença de um objeto do interesse deles — sua vítima, seu inimigo — a menos que êle esteja em movimento. (3) Seja como fôr, o próprio efeito parece estar bem definido: representações de movimento provocam uma excitação nas mais profundas camadas de nossos corpos. São os nossos sentidos que são despertados.

Em terceiro lugar, o filme não só registra a realidade física, mas também revela detalhes que de outro modo ficariam escondidos, incluindo configurações espaciais e temporais como podemos deduzir dos dados fornecidos com o auxílio das técnicas e dispositivos cinematográficos. O ponto que aqui se destaca é que estas descobertas vieram aumentar as exigências sôbre os componentes fisiológicos do espectador. As formas desconhecidas que a êle se apresentam envolvem não tanto o seu poder de raciocínio como as suas faculdades de percepção. Ao despertar a sua curiosidade inata, elas o atraem para dimensões onde as impressões sensoriais são onipotentes.

CONSCIÊNCIA DIMINUIDA

Tudo isso provoca tensões orgânicas, excitações inumeráveis. "Não é sômente uma complacência mais ou menos acentuada", diz Cohen-Séat a respeito da condição do espectador, "que faz alguém renunciar ao esforço de usar suas faculdades mentais e superiores;

O Espectador

ou melhor, mesmo uma inteligência mais apta a desenvolver um pensamento reflexivo descobrirá que o seu pensamento permanece impotente diante de um redemoinho de emoções violentas". No mesmo artigo, Cohen-Séat fala também da "vertigem mental" que acomete o espectador e das "tempestades fisiológicas" que o devastam. (4)

Com o freqüentador de cinema, o consciente, como fonte de pensamentos e decisões, relaxa o seu poder de controle. Isso contribui para estabelecer uma notável diferença entre êle e o freqüentador de teatro, o que tem sido repetidamente acentuado por observadores e críticos europeus. "No teatro, eu sou sempre eu", disse uma mulher francesa a êste escritor, "mas no cinema eu me dissolvo dentro de tôdas as coisas e de todos os seres". Wallon argumenta dentro do processo de dissolução ao qual ela se refere: "Se o cinema produz o seu efeito, assim o faz porque eu me identifico com suas imagens, porque eu mais ou menos me abandono ao que está sendo representado na tela. Não estou mais em minha própria vida: estou no filme projetado diante de mim". (5)

Os filmes, portanto, tendem a enfraquecer o consciente do espectador. O seu retraimento pode ser aumentado pela escuridão das salas de projeção. A escuridão reduz automaticamente os nossos contatos com a realidade, privando-nos da percepção de muitos elementos de informação sobre o ambiente que nos rodeia, necessários a um julgamento adequado, e a outras atividades mentais. Amolece a mente. Isto explica porque, da década de 20 para cá, tanto os aficionados quanto os oponentes do cinema compararam-no a uma espécie de droga e chamaram a atenção para seus efeitos entorpecentes — conseqüentemente um sinal certo de que a palavra falada não modificou muito as coisas. O narcótico faz surgir os viciados. Não seria insensato afirmar que o cinema tem *habitués* que o freqüentam simplesmente impelidos por um impulso psicológico. Eles não são pressionados pelo desejo de assistir a determinado filme ou então de se di-

vertir: o que realmente os impele é a necessidade de libertar-se das garras do consciente, perder a sua identidade dentro da escuridão, e deixá-la mergulhar, com os seus sentidos prontos para absorvê-las, nas imagens, à medida que elas se sucedam na tela.

PROPAGANDA E CINEMA

O freqüentador de cinema está mais ou menos na situação de uma pessoa que foi hipnotizada. Enfeitado pelo retângulo luminoso diante de seus olhos — que se assemelha ao objeto usado pelos hipnotizadores — êle não pode deixar de succumbir às sugestões que invadem o espaço vazio de sua mente. O cinema constitui um incomparável instrumento de propaganda. Daí a declaração de Lenine: "O cinema é para nós o mais importante instrumento de tôdas as artes". (6)

Grierson, que considerava o filme documentário como uma dádiva para as mensagens de propaganda, disse uma vez que "no documentário você não filma somente com a cabeça, mas também com os músculos do estômago". (7). E quando perguntaram a Pudovkin se, em sua opinião, os iletrados camponeses da Índia poderiam ser beneficiados por filmes popularizando reformas, êste expressou-se em termos surpreendentemente similares: "O cinema é o maior professor porque ensina não só através do cérebro, como através de todo o corpo" (8). Essas declarações resumem uma excelente razão para o tremendo impacto do filme de propaganda.

Para que uma idéia seja aceita, ela precisa agradar não só à inteligência como também aos sentidos. Cada idéia trás consigo uma quantidade de implicações; e muitas delas — especialmente as latentes, relativamente distantes da própria idéia — estão aptas a provocar reações em camadas psicológicas profundas, abrangendo hábitos de comportamento, preferências psicossomáticas, etc. Uma pessoa pode rejeitar uma idéia intelectualmente e, no entanto, aceitá-la emocionalmente, pressionada por impulsos inconscientes (que geral-

mente racionaliza num esforço para pagar tributo à razão). Ou pode acontecer o contrário: a pessoa repudia uma idéia porque a resistência emocional é mais forte do que a atração que ela exerce sobre a sua inteligência. Para ser eficiente, a propaganda precisa suplementar o seu poder de argumentação com sugestões e estímulos aptos a influenciar mais "os músculos do estômago do que a cabeça".

Os filmes fazem exatamente isso — contanto que eles não sejam somente uma conversa fiada ilustrada, mas, tanto Grierson com Pudovkin concluem, filmes autênticos, que destaquem a comunicação pictórica. Desde que as imagens cinematográficas diminuam a capacidade crítica do espectador, é sempre possível selecioná-las e organizá-las de tal modo que elas adaptem os sentidos à idéia que está sendo anunciada. Não é necessária uma referência direta; ao contrário, quanto mais indireta for a referência — mostrando acontecimentos e situações aparentemente alheios à mensagem que deve ser veiculada — maior será a oportunidade de atingir as fixações do inconsciente e as tendências físicas que poderão ter uma ligação, por mais afastada que seja, com a causa patrocinada.

Um grande número de filmes de propaganda, documentários ou não, tentaram canalizar disposições interiores. Tendo apreendido com os russos da década de vinte, os cinesatas nazistas, com seu apóio nos instintos, foram mestres na arte de mobilizar as regiões obscuras da mente. Veja-se a cena de *flash-back* de seu consagrado documentário de guerra, *Vitória no Oeste*, no qual soldados franceses são vistos misturando-se com os negros e dançando na Linha Maginot: estes excertos de material francês apreendido foram obviamente calculados para levar o espectador a deduzir que os franceses são frívolos e degenerados, e assim induzi-lo espontaneamente — por meio de mecanismos psicológicos dos quais éle dificilmente teria consciência — para o campo dos saudáveis e dinâmicos vencedores (9). Era de certo modo depreciação, ou, melhor, depreciação desmoralizado-

ra; e certamente teve seu efeito na manipulação da mente do espectador. A total ausência de comentário falado ampliou o desafiador poder das imagens, de modo a torná-las mais aptas a despertar nêle simpatias e antipatias orgânicas, medos confusos e turvas expectativas. E o conhecimento da autenticidade das imagens eliminou quaisquer escrúpulos que pudesse ter inicialmente sobre sua validade.

Isto leva a outra razão para a eficácia da propaganda cinematográfica, uma razão que se aplica exclusivamente aos filmes documentários. Supõe-se que sejam fiéis ao fato; e não é a verdade a melhor arma de propaganda? Sempre que um documentário é bem sucedido em dominar a mente, parte de seu sucesso se deve à convicção do espectador de que está em presença de evidência irrefutável. Todos tendem a acreditar que imagens tomadas ao vivo não podem mentir. Realmente podem. Presumindo que um filme tomado como documentário neutro não inclui cenas realizadas com um objetivo em mente, mas se limita como deveria a apresentar a realidade pura e simples — não existe, entretanto, uma maneira para que o espectador fique seguro do emprêgo de seu dinheiro — contudo pode exibir certos aspectos de um dado assunto em detrimento de outros e, assim, influencia nosso *approach*. As tomadas efetivas são necessariamente uma opção entre tomadas possíveis.

Outros fatores também são atuantes. Alterando a iluminação ter-se-á uma nova visão do mesmo rosto. (Isto é confirmado pelo fascinante experimento do fotógrafo alemão Helmar Lerski, realizado na Palestina na década de trinta. Seu modelo foi um jovem desconhecido que posou no teto de uma casa. Lerski tirou uma centena de fotos deste rosto, a uma distância muito pequena, cada vez sutilmente alterando a iluminação com a ajuda de rebatedores. Grandes primeiros planos, estes filmes detalharam a textura da pele de forma que as maçãs do rosto e frentes transformaram-se em um labirinto de inescrutáveis saliências reminiscentes de formações de solo vistas de um

O Espectador

avião. O resultado foi assombroso. Nenhuma das fotografias lembrava o modelo; e todas diferiam entre si. Do rosto original surgiu, provocada pela iluminação variável, uma centena de rostos diferentes, entre os quais o de um herói, um profeta, um camponês, um soldado moribundo, uma velha, um monge. Tais retratos — se podemos falar em retratos — profetizaram as metamorfoses que o jovem sofreria no futuro? Ou eram apenas jogos de luz caprichosamente projetando em seu rosto sonhos e experiências para sempre estranhos a ele? Proust ter-se-ia deliciado com as experiências de Lerski, com suas implicações inescrutáveis).

Variações de ângulos de câmera tem conseqüência similar. Em suas apoteoses fílmicas da Revolução Russa, Eisenstein e Pudovkin serviram-se de ângulos inusitados para engrandecer a luta de classes e garantir a adesão da platéia aos trabalhadores. Um guarda czarista, ou um membro da burguesia, era focalizado desde um ponto próximo de seus pés, de modo que parecia erguer-se a alturas desconuais — um escôrcço sugerindo arrogância e impiedade. (Em outros contextos, o mesmo procedimento pode sugerir um herói).

As vezes a música é solicitada a atribuir às tomadas e planos sincronizados uma significação que de outra forma não daríamos. Em *Vitória no Oeste*, por exemplo, temas musicais com significação estereotipada reanimam rostos cansados de combatentes, transformam um tanque inglês num brinquedo, e, inversamente, dão a uns poucos tanques nazistas em movimento a tarefa de caracterizar o irresistível avanço do exército alemão. Disney em seus filmes sobre a Natureza explora ao máximo este procedimento, que usa (ou abusa) dos simples apêlos emocionais de certas músicas como estímulos capitais.

Contudo, embora um documentarista se abstenha de colorir as imagens e, em vez disso, procure dar um relato imparcial dos fatos autênticos (veja-se o documentário inglês *Housing problems — Problemas Habitacionais*, que é um modelo de reportagem objetiva), ele ainda terá possibilidade de exprimir

suas mensagens de propaganda através da montagem. O famoso experimento de Kuleshov demonstrou de uma vez por todas essa possibilidade. Um exemplo clássico é o cinejornal esquerdista que escandalizou Berlim em 1928. Editado por uma associação de intelectuais alemães de tendência comunista, foi composto exclusivamente de tomadas indiferentes de cinejornais da UFA que haviam sido exibidos antes sem perturbar ninguém. Somente o arranjo das tomadas foi alterado. Tudo isso prova que nossa confiança na veracidade dos filmes documentários repousa em terreno inseguro. Mas por que, então, rendemo-nos tão facilmente ao tipo de evidência que oferecem? Nossa confiança nesta evidência não é inteiramente injustificada, desde que os documentários, afinal de contas, retratam coisas e acontecimentos reais; e é sustentada e fortalecida pelas condições de transe em que nos encontramos quando olhando para a tela.

Para ser mais preciso, devo mencionar finalmente que a eficácia da propaganda cinematográfica também deve ser debitada à reprodutibilidade do filme. O cinema, segundo Rotha, possui a "virtude das *performances* mecanizadas para milhões de pessoas, não apenas uma vez, mas inúmeras vezes por dia, amanhã, e, se a qualidade é suficientemente boa, dez anos depois" (10).

SONHOS

Consciência reduzida convida ao sonho. Gabriel Marcel, por exemplo, acha que o espectador se encontra em um estado entre desperto e de sono, que favorece fantasias hipnóticas (11). Na atualidade é razoavelmente evidente que o estado do espectador tem relação com a espécie de espetáculo que ele vê. Nas palavras de Lebovici: "O filme é um sonho (...) que faz sonhar" (12). Isto levanta imediatamente a questão de quais elementos do filme podem ser suficientemente oníricos para projetar a platéia em *rêveries* e talvez até influenciar o seu curso.

Sobre o caráter onírico dos filmes

Sonhos Manufaturados — Na medida em que os filmes são divertimentos de massa eles tendem a saciar os supostos desejos e sonhos do público em uma larga escala. Significativamente, Hollywood tem sido chamada “fábrica de sonhos” (13). Desde que a maioria dos filmes comerciais são produzidos para consumo de massa, estamos, em verdade, autorizados a presumir que existe uma certa relação entre suas tramas e tais sonhos como parecem estar generalizados entre seus consumidores: em outras palavras, presume-se que os acontecimentos na tela tenham, de certo modo, relação com formas oníricas reais, encorajando, assim, as identificações.

Deve-se notar, de passagem, que essa relação é necessariamente elusiva. Por causa de seu caráter vago as disposições de massa admitem comumente interpretações diversas. As pessoas rejeitam rapidamente coisas com que não concordam, enquanto se sentem muito menos seguras sobre os verdadeiros objetos de suas inclinações e desejos. Há, conseqüentemente, margem disponível para os produtores cinematográficos que objetivam satisfazer aos desejos da massa. As necessidades escapistas armazenadas, por exemplo, podem ser satisfeitas de diversas maneiras. Daí a permanente interação entre os sonhos da massa e o conteúdo dos filmes. Cada filme popular se amolda aos desejos populares; contudo, amoldando-se a eles, inevitavelmente abdica de sua ambigüidade inerente. Cada filme desenvolve esta necessidade em uma direção específica, confronta-as com um entre vários significados. Através de sua própria exposição o filme define a natureza do inarticulado do qual emerge (14).

Contudo, os sonhos que Hollywood — certamente, não apenas Hollywood — articula e comercializa estão deslocados nesse contexto. Eles se efetivam principalmente na trama, não na totalidade do filme; e, mais, freqüentemente eles são impostos a partir de fontes estranhas à expressão cinematográfica. Por mais que eles sejam relevantes

como índices de tendências sociais subterrâneas, oferecem esteticamente pouco interesse. Mas, o que importa aqui não são as funções e implicações sociológicas da expressão cinematográfica como um veículo de diversão de massa; antes, o problema é saber se o filme, como filme, contém elementos oníricos e que fazem a platéia sonhar.

Realidade total — Em verdade, pode-se dizer que os filmes, algumas vezes, parecem sonhos — uma característica tão completamente independente de suas incursões pelos domínios da fantasia e da *imagery* mental que se mostra mais nitidamente em pontos nos quais eles se concentram em fenômenos da vida real. As tomadas documentárias de casas e ruas do Harlem em *The Quiet one* (O tranqüilo), especialmente em sua última parte, parecem possuir esta característica. As mulheres estão de pé, nas portas, quase imóveis, e tipos anônimos são vistos perambulando. Assim como as fachadas arruinadas, eles bem poderiam até ser produtos de nossa imaginação excitada pela narrativa. Sem dúvida, este é um efeito intencional, mas foi obtido pelo puro registro da realidade total. Talvez os filmes pareçam mais com sonhos quando nos dominam com a crua e franca presença de objetos naturais, de modo que parece que a câmera acabou de retirá-los do recesso da existência física, como se o cordão umbilical entre a imagem e a realidade ainda não tivesse sido cortado. Há algo na abrupta intimidade e chocante veracidade de tais imagens que justifica sua identificação como imagens oníricas. É certo que outras comunicações peculiares à expressão cinematográfica têm o mesmo efeito. Basta mencionar as impressões oníricas proporcionadas por súbitos deslocamentos no tempo e no espaço, ou momentos que apresentam formas especiais de realidade — por exemplo, a realidade como se nos apresenta em estado de pânico ou de grande alegria.

As duas direções do sonho

O sonhar provocado pelo filme — seu efeito entorpecente, seu próprio caráter onírico — atua em duas direções quase

O Espectador

opostas. (Sendo funcional em ambos os movimentos interiores, não é preciso levar em conta a percepção seletiva.)

Rumo ao objeto — Liberado do controle da consciência o espectador não pode deixar de se sentir atraído pelos acontecimentos à sua frente. É como se estes acenassem para ele se aproximar. Isto se deve à própria natureza da imagem cinematográfica. Como Sève observa, elas despertam mais inquietação do que certeza no espectador, e, assim, levam-no a empreender uma indagação sobre a natureza dos objetos que registram — uma indagação que não objetiva explicá-los, mas procura elucidar seus segredos (15). Assim, ele flutua para a direção e o interior dos objetos — muito como o legendário pintor chinês que, ansiando pela paz da paisagem que criara, penetrou nela, caminhou para as montanhas longínquas sugeridas por suas pinceladas, e desapareceu para nunca mais ser visto. Contudo o espectador não pode esperar apreender, mesmo de forma incompleta, a natureza de qualquer objeto que o atraia para a sua órbita, a não ser que ele percorra, oniricamente, o labirinto de seus múltiplos significados e correspondências psicológicas.

A existência material, como se manifesta no filme, lança o espectador em infundável buscas. O francês Michel Dard foi talvez o primeiro a notar a qualidade peculiar de sua sensibilidade. Em 1928, quando o silencioso estava em seu apogeu, Dard observou que uma nova sensibilidade se acrescentara aos jovens que acorriam aos cinemas, e ele caracterizou-a em termos que, por serem exuberantes, tinham tôdas as marcas de uma genuína experiência de primeira mão: "Nunca, em verdade, viu-se na França uma sensibilidade dessa natureza: passiva, pessoal, tão pouco humanística ou humanitária quanto possível; difusa, não-organizada e auto-consciente, como uma ameoba; despojada de um objetivo, ou melhor, ligada a todos, como neblina; penetrante, como chuva; difícil de carregar, fácil de satisfazer, impossível de conter; mostrando-se por tôda parte, como

um sonho desperto, aquela contemplação da qual Dostoievsky fala e que incessantemente amalha sem nada entregar..." (16). Consegue o espectador exaurir os objetos que contempla? Não há fim para suas divagações? As vezes, porém, pode parecer a ele que, após ter provado mil possibilidades, está ouvindo com todos os sentidos distendidos até um confuso murmúrio. As imagens começam a soar, e os sons são de novo imagens. Quando este murmúrio indeterminado — o murmúrio da existência — o atinge, ele pode estar próximo ao objetivo inacessível.

O boné semelhante a um leopardo — Os processos oníricos, em outra direção, são produtos de influências psicológicas. Uma vez que o ego organizado do espectador se rende, suas experiências subconscientes ou inconscientes, apreensões e esperanças tendem a assumir o controle. Por causa de sua indeterminação, as tomadas cinematográficas são especialmente adequadas para funcionar como uma centelha de ignição. Qualquer tomada pode deflagrar reações em cadeia no espectador — um vôo de associações que não mais se centralizam em sua fonte incidental, mas levantam-se de seu agitado contexto íntimo. Esse movimento desloca o espectador de uma dada imagem para suas *rêveries* subjetivas; a própria imagem regride após haver mobilizado seus temores previamente reprimidos ou induzido-o a regalar-se em um ansiado desejo de realização. Recordando um velho filme, Blaise Cendrars, relata sua reação pessoal: "A tela mostrava uma multidão, e nesta multidão havia um rapaz com seu boné sob o braço; subitamente, este boné, que era igual a todos os outros bonés, começou, sem movimento, a assumir intensa vida; sentia-se que ele estava pronto para saltar, como um leopardo! Por que? Eu não sei" (17). Talvez o boné tivesse se transformado em um leopardo porque a sua visão despertou memórias involuntárias do narrador (como a Madeleine em Proust) — memórias sensoriais dos inarticulados dias da infância, quando o boné sob seu braço era o portador de tremendas emoções que,

de um modo misterioso, despertavam a fera pintada em seu livro de figuras.

Interrelação entre os dois movimentos — Estes movimentos de sonho, aparentemente opostos, são, na prática, quase inseparáveis. Imersões de tipo de transe em uma tomada ou em uma sucessão de tomadas, podem, a qualquer momento, conduzir ao sonho que cada vez mais se desliga da *imagery* que o ocasiona. A qualquer momento em que isso acontece, o espectador, que originalmente se concentrou nas correspondências psicológicas de uma imagem que apelou à sua imaginação, mais ou menos imperceptivelmente move-se para noções além da órbita desta imagem — noções tão remotas do que a imagem em si implica que não haveria nenhum sentido em ainda contá-las entre suas correspondências. Reciprocamente, por causa de sua contínua exposição às radiações da tela, o sonhador pode repetidamente succumbir ao fascínio das imagens que êle deixou para trás e perseverar em sua exploração. Ele está oscilando entre auto-absorção e auto-abandono.

Juntamente, os dois processos de sonho interligados constituem uma verdadeira corrente de consciência cujos conteúdos — cataratas de fantasias indistintas e pensamentos incoativos — ainda levam a marca das sensações físicas das quais emergem. Esta corrente de consciência, em certa medida, repete o "fluxo de vida", uma das principais preocupações do meio cinematográfico. Conseqüentemente, os filmes que apresentam êste fluxo são muito propensos a desencadear ambos os movimentos de sonho.

COMPENSAÇÕES

Filme e televisão

A essa altura, o tema das compensações do público entra em cena. Pode objetar-se que a preocupação com elas é imaterial numa época em que, devido à popularidade da televisão, a freqüência aos cinemas está constantemente caindo. Contudo, essa objeção é insustentável por várias razões. Primeiro, o fato de que os dois meios de

expressão tem certas características essenciais em comum, pareceria justificar a conclusão de que a televisão permite pelo menos algumas das satisfações que fazem, ou faziam, tantas pessoas necessitarem do cinema. Da mesma forma, ainda presumindo para efeito de discussão que o cinema está definitivamente em decadência, uma pesquisa sobre os antigos prazeres do freqüentador de cinema ainda oferece o muito necessário quadro de referências para qualquer tentativa de explicar o apêlo de massa da própria televisão. Em segundo lugar, os filmes não são de forma alguma coisa do passado. Juntamente com seu público, inúmeros imigraram para os receptores de televisão. E, como o conquistador que se rende à cultura dos conquistados, cada vez mais a televisão se alimenta à mesa das casas de espetáculos; assim, o que concorre para o atrativo do nôvo meio de expressão pode ser, em parte o impacto do antigo. Em terceiro lugar, julgando pelos precedentes, a crença de que a atual tendência em favor da televisão pressagia o declínio do cinema tradicional é inteiramente sem base. O teatro, que diziam morto quando o cinema entrou em moda, não somente resistiu incólume ao ataque violento do cinema, como lucrou de muitas maneiras com êle. Similarmente, eventos recentes neste país tendem a mostrar que as apreensões das grandes cadeias de rádio sobre as repercussões da TV são exageradas. A ascensão desta, parece, conduz a um sectionamento de funções entre os dois veículos que também é vantajoso para o rádio. Assim, o cinema bem pode controlar a crise. Suas potencialidades estão longe de serem exauridas e as condições sociais que favoreceram sua ascensão ainda não mudaram de maneira substancial. (Incidentalmente, não é, por certo, a tela panorâmica que reforça as oportunidades de sobrevivência do meio de expressão).

As observações seguintes sobre as necessidades que o filme tende a satisfazer são em grande parte conjecturas, como é inevitável em um campo

O Espectador

no qual pouca pesquisa empírica foi feita até agora.

FOME DE VIDA

Em 1921, Hugo von Hofmannsthal publicou um artigo (18). *Der Ersatz fuer Traeume* (O Sucedâneo dos Sonhos), no qual identificou as massas de freqüentadores de cinema com as que povoam os grandes centros e cidades industriais — operários, empregados modestos, etc.. Suas mentes estão vazias, diz, por causa do tipo de vida que a sociedade lhes impõe. Estas pessoas supeitam da linguagem como um instrumento da sociedade e, em consequência, a temem; e receiam que o conhecimento transmitido pelos jornais ou em reuniões de partidos possa levá-los cada vez mais longe do que os seus sentidos lhes dizem ser a própria vida. Então eles fogem para o cinema com seus filmes silenciosos que se mostram mais atrativos porque são silenciosos. Lá o freqüentador de cinema encontra a vida mais plena que a sociedade lhe nega. Ele sonhou com ela em seus dias de infância, e o cinema é um sucedâneo para estes sonhos.

Quase sôa como se Hofmannsthal mencionasse os prazeres imaginários que precisamente as massas trabalhadoras podem retirar dos muitos filmes que mostram histórias de sucesso ou permitem entrever a classe rica. Em verdade, porém, êle não está preocupado, de modo algum, com as necessidades econômicas e sociais do trabalhador e das baixas classes médias; nem está interessado nas fórmulas estereotipadas que servem de válvula para essas necessidades. Antes, o que o preocupa é a aptidão do cinema em satisfazer um desejo profundamente enraizado, quase metafísico — que êle atribui às massas trabalhadoras, por motivos ligados aos seus próprios *status* de classe e às influências ambientais que o condicionaram em um momento. Segundo Hofmannsthal, as massas sentam nos cinemas e olham a tela como “o galope pelos ares com o demônio Asmodi que destrói todos os telhados, desnuda todos os segredos”. Em outras palavras, é a vida

em sua inexauribilidade que o cinema oferece às massas que a almejam. Hofmannsthal diz isso explicitamente. Fala da “essência de vida” condensada nos filmes que preenchem a imaginação do espectador. E êle pungentemente compara os sonhos que passam pela tela com a “reluzente roda da vida que gira eternamente”.

Depoimentos corroborando as suposições de que existe uma generalizada fome de “vida”, e, que os filmes são privilegiadamente equiparados para satisfazê-la, marcam a história do cinema. Já em 1919, um escritor vienense declara que no cinema sentimos “o próprio pulso da vida (...) e nos entregamos à sua avassaladora abundância, tão incomensuravelmente superior à nossa imaginação” (19). Em 1930, Beucler, escritor francês, depois de elogiar os filmes por trazerem, como um sonho, o universo ao nosso alcance, menciona que, certa vez, um estranho aproximou-se dêle em um cinema, dizendo: “Para mim o cinema é tão precioso quanto a vida”. Esta frase poderia ter servido de tema para uma pesquisa alemã de público promovida por Wolfgang Wilhelm, com a intenção de lançar luz sôbre as compensações que as pessoas obtêm do cinema. Êste estudo é baseado em dados de um questionário submetido a vinte estudantes universitários, mais vinte e três entrevistas com pessoas de diferentes ocupações e grupos de idade. Embora esta amostra, feita ao acaso, seja muito pequena para ter caráter conclusivo, é de interesse, pois sustenta alguns dos principais pontos estabelecidos por Hofmannsthal.

Eis algumas respostas:

O cinema parece muito mais com a vida do que o teatro. No teatro eu vejo uma obra de arte que, de certo modo, parece ser elaborada. Após uma sessão de cinema eu sinto como se tivesse estado no âmago da vida. (*Uma dona de casa*. Deve-se notar que êsse testemunho é muito semelhante à já citada resposta de uma francesa).

Gostaríamos de aproveitar algo da vida, afinal de contas. (*Um jovem operário*).

Um bom filme me ajuda a entrar em contato com pessoas e com a vida. (*Uma enfermeira*).

Quanto menos interessantes as pessoas que conheço, maior a frequência com que vou ao cinema. (Um negociante).

Há dias em que uma espécie de fome de pessoas me leva ao cinema. (Um estudante).

O que me faz ir ao cinema é uma espécie de fome de sensação, uma cócega nos nervos provocada por situações inusitadas, lutas, conflitos apaixonados, cenas de amor, cenas de multidão, mundos desconhecidos, o baixo mundo... guerra, sociedade. (Interessante o que o mesmo depoente acrescenta em seguida). O filme, em conjunto, pode ser mau, mas, no clima adequado, fico geralmente satisfeito se as coisas mencionadas atendem à minha expectativa. (Um estudante).

A pesquisa mostra que, ao contrário do que Hofmannsthal conclui, as condições predominantes entre as massas trabalhadoras não são ou, pelo menos, não são *sözinhos*, responsáveis pelo impulso de frequentar cinemas. As massas de viciados em cinema compreendem também pessoas de outros escalões da vida. Quanto às suas motivações íntimas, tudo o que os depoimentos e respostas supracitados sugerem é que o frequentador inveterado parece sofrer de alienação, de solidão. Há, além disso, evidência de que ele não se sente suprimido ou rejeitado pela sociedade. Antes, ele atribui seu sofrimento a um isolamento devido não somente à sua falta de relações humanas suficientes ou satisfatórias, mas também por estar fora de contato com o mundo vivo que o circunda, esta corrente de coisas e eventos que, se corresse através dele, tornaria sua existência mais excitante e significativa. Ele não alcança "a vida". E é atraído pelo cinema porque lhe dá a ilusão de indiretamente participar da vida em sua plenitude.

O CONCEITO DE VIDA

A vida como uma entidade auto-suficiente, como se afirma, por exemplo, nos poemas de Whitman e Verhaeren, é um conceito de origem relativamente recente. Seria tentador procurar seguir a evolução desse conceito, digamos, do tempo dos românticos, via Nietzsche e Bergson, até nossos dias, mas tal estudo iria além do escôpo

do presente ensaio. É suficiente apontar aqui dois acontecimentos que talvez tenham contribuído para gerar a nostalgia da vida como tal. Primeiro, esta emersão pode ser relacionada com a ascensão da moderna sociedade de massas e a concomitante desintegração de crenças e tradições culturais amplamente sancionadas, que estabeleceram um quadro de normas, valores e afinidades, assim modelando as atitudes dos indivíduos e canalizando suas aspirações. É plausível que a corrosão de incentivos normativos deveria fazer-nos focalizar a "vida" como sua matriz, seu substrato subterrâneo. Em segundo lugar, vivemos em uma "idade da análise" e isto significa entre outras coisas que, para o homem moderno, o pensamento abstrato tende a predominar sobre a experiência concreta. Whitehead, por exemplo, estava profundamente consciente de que o conhecimento científico é muito menos envolvente do que a *insight* estética e que o mundo que dominamos tecnicamente é apenas uma parte da realidade acessível aos sentidos, ao coração. O conceito de "vida" também pode designar esta realidade que transcende o anêmico mundo de espaço-tempo da ciência. Significativamente, Wilhelm conclui de suas entrevistas que um dos "efeitos impulsionantes do cinema" consiste em possibilitar o reatamento do contato "sensual e imediato" com a "vida". O que assim se abrange é precisamente o tipo de realidade que elude a capacidade.

FILME — A RESPLANDECENTE RODA DA VIDA

E como o cinema satisfaz os desejos dos solitários? Ele lembra o *flâneur* do século dezenove (com o qual, no entanto, tinha pouco em comum) em sua suscetibilidade aos transitórios fenômenos da vida real que povoam a tela. Segundo os testemunhos disponíveis, é o seu fluxo o que o afeta mais fortemente. Juntamente com os acontecimentos fragmentários incidentais, essas coisas — taxis, edifícios, transeuntes, objetos inanimados, rostos — presumivelmente estimulam seus sentidos fa-

O Espectador

mintos e o abastecem com matéria de sonho. Interiores de bares sugerem estranhas aventuras, reuniões improvisadas trazem a promessa de novos contatos humanos, súbitas sucessões de cenas são prenhes de possibilidades imprevisíveis. Através de sua própria preocupação com a realidade fotográfica, o filme permite ao espectador solitário inflar seu ego em retração — retraindo-se em um meio no qual o nu esquema das coisas ameaça superar as coisas em si — com imagens da vida como tal: brilhante, alusiva, infinita vida. Evidentemente, estas imagens frouxamente relacionadas, com as quais êle pode entretear-se de várias maneiras, são tão profundamente satisfatórias para o sonhador que lhe oferecem rotas de fuga para um mundo com características de miragem, de objetos concretos, sensações impressionantes e coloridas contingências. Tudo o que tem sido dito até aqui indica o deleite que êle extrai dos filmes, não deriva ou não precisa derivar de sua trama. Para citar Chaperot: "...As vezes, bem no meio de um filme cujo enredo inteiro conhecemos e cujas lamentáveis tramas nós até prevemos, não temos abruptamente a impressão de que a história é de importância secundária?" (21). O que resgata de seu isolamento o viciado em filme não é tanto o espetáculo de um indivíduo que pode novamente isolá-lo quanto a visão de pessoas mesclando-se e comunicando-se segundo sempre cambiantes formas. Mais do que o drama, êle procura a oportunidade do drama.

ONIPOTÊNCIA INFANTIL

Aproveitando-se dessa oportunidade, êle satisfaz ainda outro desejo. Como foi mencionado acima, Hofmannsthal afirma que os sonhos do espectador revivem os dias de infância que afundaram em seu inconsciente. "Tôda essa vegetação subterrânea" — êle observa — "treme até suas mais obscuras raízes, quando os olhos extraem da tela resplandecente as milhares imagens da vida" (22). Se Hofmannsthal está certo, o freqüentador de cinema torna-se criança novamente, no sentido de que

êle mágicamente domina o mundo através de sonhos que tomam o lugar da teimosa realidade. Esta proposição, também, é corroborada pela pesquisa alemã de público. "Eu posso estar em qualquer parte, pairando como o deus do mundo", diz um estudante de psicologia. E a professora: "Somos, por assim dizer, como Deus, que tudo vê; e temos a impressão de que nada nos escapa, e que atingimos tudo" (23).

A satisfação que ambos os entrevistados extraem de sua imaginária onipotência é talvez, sintomática de nossa situação atual. Esta situação é não somente caracterizada pelo esvaziamento de consistentes normas e crenças e de uma perda do concreto — os dois eventos que ajudam a explicar a fome de vida — mas por um terceiro fator igualmente: a crescente dificuldade, para o indivíduo, de compreender as forças, mecanismos e processos que modelam o mundo moderno, inclusive seu próprio destino. O mundo se tornou tão complexo, politicamente e sob outros aspectos, que não pode mais ser simplificado. Qualquer efeito parece separado de suas várias possíveis causas; qualquer procura de uma síntese, de uma imagem unificadora, mostra-se insuficiente. Daí um generalizado sentimento de impotência face a influências que, porque eludem definição, tornaram-se incontroláveis. Sem dúvida, muitos sofrem, conscientemente ou não, por terem sido expostos, indefensavelmente, a estas influências. Assim, procuram compensações. E o cinema, parece, é apto a oferecer-lhes temporário alívio. No cinema "tocamos tudo", como afirma a professora. Nêles os frustrados podem passar a reis da Criação.

RETORNO AO PAIS DOS SONHOS

Contudo, o espectador não sonha o tempo todo. Todo freqüentador de cinema terá observado que encantamentos de absorções, como em transe, se alteram com momentos nos quais o efeito entorpecente do meio de expressão parece desgastar-se. Ora êle

se perde no fluxo de imagens e íntimos devaneios; ora êle sente que flutua para a praia novamente. E mal recupera uma medida de consciênciã, está muito naturalmente ávido para tentar desenhar o equilíbrio que experimenta sob o impacto das impressões sensoriais que o acoçam.

Isto marca uma importante diferença entre o cinema e o teatro; o último estimula a mente do espectador somente através de sua própria sensibilidade, enquanto o cinema o impele a proceder na direção oposta. O freqüentador de cinema abre seu caminho, por assim dizer, de "baixo" para "cima"; contrariamente ao freqüentador de teatro êle não faz perguntas conscientemente e

espera resposta, a não ser que esteja saturado fisiologicamente. "...O cinema — diz Sève — "pede ao espectador uma nova forma de atividade: seu ôlho penetrante se movimentando do corpóreo ao espiritual" (24). E Deukeleire se refere ao mesmo movimento para "cima" em termos que revelam sua consciênciã de que trás implicações conseqüentes. "Se os sentidos exercem uma influência em nossa vida espiritual, o cinema se torna um poderoso fermento de espiritualidade aumentando o número e a qualidade de nossas percepções sensoriais" (25).

Aqui a momentosa questão do significado da experiênciã cinematográfica se ergue. Mas aqui termina o ensaio.

NOTAS

1. René Clair, *Réflexion Fôite* (Paris, 1950), págs. 111/2.

2. Henri Wallon, *L'Acte Perceptif et le Cinéma, Revue Internationale de Filmologie*, abril-junho, 1953, vol. IV, nº 13, pag. 107.

3. Citado por Horts Meyerhoff, *Tonfilm und Wirklichkeit* (Berlim, 1949), pag. 39, de Fr. Copel, *Psychologische Fragen Zur Filmgestaltung, Film und Bild*, vol. 10, nº 9/12, 1944.

4. Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma* (Paris, 1946), pag. 153/4.

5. Wallon, op. cit., pag. 110.

6. Dwight MacDonald, *The Soviet Cinema 1930-1938, Partisan Review*, julho, 1938, vol. V, nº 2, pag. 40; V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting* (New York, 1949), parte II, pag. 44.

7. Forsyth Hardy, *Grierson on Documentary* (New York, 1947), pag. 77.

8. C. H. Waddington, *Two Conversations with Pudovkin, Sight and Sound*, Inverno, 1948/9, vol. 17, nº 68, pag. 161.

9. Kracauer, *From Caligari to Hitler* (Princeton, 1947), pag. 297. Também Kracauer, *The Conquest*

of Europe on the Screen: the Nazi Newsmag 1939/40, *Social Research*, setembro, 1943, vol. 10, nº 3.

10. Paul Rotha, *Documentary Film* (Londres, 1952), pag. 58.

11. Gabriel Marcel, *Possibilités et Limites de l'Art Cinématographique, Revue Internationale de Filmologie*, julho-dezembro, 1954, vol. V, nºs. 18-19, pag. 171.

12. Lebovici, *Psychanalyse et Cinéma, Revue Internationale de Filmologie*, vol. II, nº 5, pag. 58.

13. Esse termo, que naturalmente se aplica a todos os centros de produção cinematográfica, até aparece nos títulos de dois livros: *Die Traumfabrik: Chronik der Filme* (Berlim, 1931), por Ilya Ehrenburg, um trabalho de jornalismo tendencioso, ainda que inteligente; e *Hollywood: The Dream Factory* (Boston, 1950), por Hortense Powdermaker.

14. Esse trecho é citado quase literalmente de Kracauer, *National Types as Hollywood Presents Them, The Public Opinion Quarterly*, Primavera, 1949, vol. 13, nº 1, pag. 72.

15. Lucien Sève, *Cinéma et Méthode, Revue Internationale de*

Filmologie, julho-agosto, 1947, vol. I, págs. 45/6.

16. Michel Dard, *Valeur Humaine du Cinéma (Le Rouge et le Noir, Les Essais, nº 10, Paris, 1928)*, pag. 10.

17. François e André Berge, *Interview de Blaise Cendrars sur le Cinéma, (Les Cahiers du Mois, nºs. 16/17, Paris, 1925)*, pag. 140.

18. In *Die Berührung der Sphaeren* (Berlim, 1931). (Publicado inicialmente no jornal *Neue Freie Presse*, viena, 27-3-1921).

19. Victor E. Pordes, *Das Licht, piel. Wesen — Dramaturgie — Regie* (Viena, 1919), pag. 22.

20. Wolfgang Wilhelm, *Die Auftriebsewirkung des Films* (Bremen, 1940), págs. 19, 33, 34, 35.

21. Chaperot, *Henri Chomette, Le Poème d'Images et le Film Parlé, La Revue du Cinéma*, 1 agosto, 1930, nº 13, pag. 27.

22. Holmannsthal, op. cit., pag. 267.

23. Wilhelm, op. cit., pag. 22.

24. Sève, op. cit., pag. 46.

25. Charles Deukeleire, *Le Cinéma et la Pensée* (Collection Sa-