UMA INTRODUÇÃO A FILMOLOGIA

Todo filme é uma invenção do mundo, cria o seu próprio universo, e, sendo o reflexo mais apurado e complexo do espírito humano, é afirmação da capacidade criadora (técnica e artística) do homem.

Manipulando uma parafernália de som e imagem, luzes e sombras, emosom e imagem, luzes e sombras, emoções e sentimentos, o cineasta — nôvo "deus ex macchina" do nosso tempo — tem em suas mãos concentrada tôda uma gênese de mundos que se chocam com o de cada indivíduo submetido ao fascínio da imagem cinematográfica.

Paralelamente, o filme, arte por excelência da sociedade tecnológica em que vivemos, é um dos produtos mais ativos da chamada indústria cultural.

Arte e indústria, o cinema, dotado de profunda capacidade massificadora e de um poder de persuasão de rara eficiência, provoca no espectador uma experiência no terreno do imaginário, em que êste sofre, através do filme, o choque entre o prazer estético e o mundo real, a "ersatz" dos sonhos, conforme Hugo von Hofmannsthal, em que o espectador se irrealiza nas personagens ou no "pathos" do filme, catarse que é bruscamente cortada quando da volta à realidade, quando o indivíduo retorna ao mundo real e concreto que ó circunda.

Nos seus primitivos tempos, por ocasião das projeções no Salon Indien do Petit Café, nos idos de 1895, em Paris, um público aturdido e inquieto, mas sempre curioso, encarava o "cinématographe" Lumière como um simples e engenhoso invento. Hoje, após ter-se metamorfoseado em arte, graças à inventiva de Georges Méliès e ao gênio de David Wark Griffith, o cinema propõe uma série de problemas em suas relações com o público, o público-massa, o "moviegoer" que tribalmente agrupa-se em tôrno do totem, em que as imagens se sucedem vinte e quatro vêzes por segundo, para alimentar-se lúdica e emocionalmente dos estímulos audiovisuais que o cinema lhe proporciona.

Atuando sôbre o psiquismo individual e coletivo e, do ponto de vista sociológico, criando condicionantes de gôsto e comportamento, o filme movimenta a vida psíquica em seus aspectos conscientes ou inconscientes.

A tentativa de Alain Resnais, em *L'Année Dernière à Marienbad* (1960), de captar, pela imagem, a acronologia do pensamento humano, concretizando em têrmos visuais a lógica não ordenada que impulsiona nossas decisões (ou a ausência delas), demonstra que as três dimensões do cinema, sôbre serem um instrumento de coerção, podem funcionar como veículo para a análise da complexidade no pensamento humano.

"Fahrenheit 451", de François Truffaut: Oscar Werner e Julie Christie.

O metacronismo (inverso do "flash-back") que a narrativa cinematográfica utiliza (vide Antonio Moniz Vianna, "Correio da Manhã", 22-10-1967) como prospecção sôbre o futuro, longe de propor um divórcio entre o real e o imaginário, imprime-lhe uma correlação dinâmica, dialética, em que presente e futuro se mesclam, êste se interpolando naquele, o imaginário (ou o futuro) prenunciando e antecipando o presente (ou o real).

Pela utilização criadora da câmera — antes simples utensílio mecânico de reprodução de uma realidade circunscrita ao tempo em que foi registrada (daí a falácia do cinema-verdade) — o realizador cinematográfico, síntese do imagismo que caracteriza nossa época, tornou-a o mais imperturbável e infalível ôlho do homem na pesquisa pelos nexos causais das suas contradições, o elemento de ultrapassagem das fronteiras que o separam de seu devenir.

A sensação de participação total que o elemento audiovisual proporciona ao espectador — sofrìvelmente esboçada por Ray Bradbury em *Fahrenheit 451* e brilhantemente analisada pelo argentino Adolfo Bioy Casares no romance "La Invención de Morel" (1940), que o escritor Claude Ollier (vide "Cahiers du Cinéma", n.º 123) julga ter influenciado Alain Robbe-Grillet ao escrever o argumento de *L'Année Dernière à Marienbad* — é quase total. Poderíamos até acrescentar que, pelo filme, o espectador, embora inconscientemente, realiza algo semelhante ao "thematic apperception test" (TAT),

colocando em cada situação, integrando em cada personagem, sua própria perplexidade e ansiedade existenciais, sua necessidade de evadir-se do mundo. Aliás, com base nessa analogia, Gilbert Cohen-Séat e Monique Rebeillard criaram o "test filmique thématique" (TFT).

O mito do cinema total, em têrmos de arma política observado por George Orwell em "1984", e já mencionado por Platão na Antigüidade grega ("República", sétimo livro), é uma das mais fascinantes formas de abordagem do fenômeno fílmico — e Marshall McLuhan (vide "Understanding Media: the Extensions of Man"), quando diz que na "electronic age" em que vivemos a "média" eletrônica é uma extensão do sistema nervoso central do homem, revigora o conceito de o cinema constituir um elemento totalizante, global, de abordagem e participação no mundo.

Submerso neste universo essencialmente visual que é o nosso, o homem contemporâneo é essencialmente um "voyeur" e, uma vez fascinado pela dinâmica sensorial oferecida pelo cinema, e que a fotografia é incapaz de fornecer (para isso basta comparar a profunda antinomia entre a cena integrada no contexto fílmico e ela mesma reproduzida em "stills"), pode sofrer um enfraquecimento de sua consciência crítica, ser submetido às produções de pura propaganda e ter sua visão-de-mundo encaminhada num sentido totalitário.

Kracauer, por exemplo, informa (vide "Nature of Film") que "a seqüência de abertura de *Der Triumph des Willems*, Leni Riefenstahl, 1936, documentário oficial da convenção nazista de 1934), mostra o aeroplano de Hitler voando na direção de Nuremberg através de uma aglomeração de maravilhosas nuvens — uma reencarnação do todo-poderoso Odin". E é curioso registrar, segundo o mesmo autor, em outro livro (vide "From Caligari to Hitler") que Goebbels, ministro da propaganda do III Reich, tomou como modêlo para os filmes de glorificação do regime nazista *Bronenosetz Potemkin*, de Eisenstein (1925), cujo realizador, apoiado num sistema de pensamento diametralmente oposto, propunha-se a estabelecer idêntica indissolubilidade entre o indivíduo e o Estado, cerne de tôda ideologia totalitária.

Criada com o objetivo de estudar a ação do filme sôbre o espectador e a sua conseqüente resposta, Gilbert Cohen-Séat lançou as bases da "Filmologia", em 1946, com o livro "Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma", que êle definiu como "um conhecimento ordenado, tendo por objeto duas categorias específicas de fenômenos, ou antes, um conjunto de fenômenos específicos de onde se verá que êles podem se dividir em dois grupos principais: os fatos fílmicos e os fatos cinematográficos". Com base na definição exposta, verificaremos que ao filmólogo não interessam as condições técnicas de realização, nem a análise artística, mas sobretudo (ou exclusivamente) a sua ação sôbre o espectador.

E o mesmo autor esclarece que "o fato fílmico consiste em exprimir a vida, vida do mundo ou do espírito, da imaginação ou dos sêres e das coisas, por um sistema determinado de combinações. (Imagens visuais: naturais ou convencionais. E as auditivas: sonoras ou verbais)". Mais adiante acentua que "fixado por intermédio da câmera e reconstituído na tela, o fato fílmico apresenta o aspecto necessário de uma espécie de modelagem da luz e do som, realizada sôbre uma forma animada ou inanimada, real ou imaginária, mas sempre em função da vida e do ato em movimento".

Isso equivale dizer que o fato fílmico é o cinema em si mesmo, em sua essência, a obra acabada e colocada em condições de ser consumida, ao passo que o fato cinematográfico produzir-se-ia a partir das ilações estabelecidas entre o filme e o público. "A essência do fato cinematográfico será colocar em circulação nos grupos humanos uma soma de documentos, sensações, materiais êstes oferecidos pela vida e postos em forma pelo filme", diz Cohen-Séat.

Extremamente importante — e a isso a Filmologia se dedica com acentuado interêsse — é o problema das relações empáticas entre o espectador e os heróis da tipologia cinematográfica, a participação emocional do público na ação que se desenvolve na tela. O cinema impõe um condicionamento, conforme J. P. Mayer pôde avaliar em pesquisa realizada na Inglaterra (vide "British Cinemas and their Audiences"), que é de tal forma marcante, visto que os procedimentos de indução transcendem o tempo de domínio cinematográfico (os 90 ou 120 minutos de projeção do filme), associando-se indelèvelmente ao psiquismo individual.

Mayer, que utilizou a técnica da narrativa confessional, pela qual o informante reportava-se às suas primeiras sensações cinematográficas, expôs o caso, cujo trecho destacamos, de uma secretária particular, de 39 anos idade: "quando tinha 17 anos, vi uma estrêla de cinema (esqueci seu nome) e o rapaz com quem eu estava disse: 'ela tem os pèzinhos mais adoráveis e seus sapatos são sempre bonitos'. Eu tinha pés bonitos e fiz uma promessa de que o mesmo seria dito de mim. Não sei se alguma vez isso aconteceu, mas sempre comprei os sapatos e meias mais bonitos que posso e os sapatos são, ainda, meu luxo particular".

É sôbre êsse mecanismo persuasivo que a Filmologia se debruça, procurando analisar até que ponto o filme e o indivíduo se inter-relacionam, pois desde muito tempo sabemos que o juízo de Georges Duhamel, "o cinema é uma diversão para idiotas", está errado, constituindo-se o filme no maior e mais eficaz instrumento de domínio das massas.

Cohen-Séat propõe quatro atitudes básicas a serem tomadas diante dos fatos cinematográficos e dos fatos fílmicos: 1) atitude de ironia ou atitude de ignorância curiosa, de imparcialidade, de carência de juízo apriorístico e posições prévias; 2) preparo e equipamento técnico para trilhar os caminhos da análise filmológica; 3) indução de verdades de ordem abstrata que podem constituir a ciência filmológica; e 4) fixação de definições originárias das realidades e conceitos que integram o cinema.

Maurício de Begoña (vide "Elementos de Filmologia"), que em lugar de filmologia, vocábulo de formação híbrida (do inglês "film" mais o grego "logos"), considera mais adequado Cinematologia (grego "kinema" mais "logos"), esclarece que, no seu entender, ela é "a ciência que tem por objeto o cinema em seus aspectos essenciais e mais universais", o que não altera substancialmente a definição de Cohen-Séat, aliás me-

A famosa cena da escadaria de Odessa: "O Encouraçado Potemkin", de Sergei M. Eisenstein.

lhor, pela concisão e especificidade.

Observadas as sucintas informações que foram expostas sôbre Filmologia, "podemos dizer que a imagem e o plano são, no estado atual das coisas, os únicos fenômenos que devemos chamar, "stricto sensu", fatos fílmicos" (Cohen-Séat), ou seja, o "logos" do cinema é fornecido pela câmera, e, explica o filmólogo francês, "a câmera é o instrumento dessa linguagem. É uma mecânica escrupulosa. O ôlho da câmera, sua acuidade, sua precisão, sua imparcialidade, seu poder. Ela recolhe como um espelho as imagens dos objetos e as fixa màgicamente".

Seis seriam os métodos filmológicos:

1. Intuitivo: a reunião da maior quantidade possível de dados sôbre o filme, observação das relações espontâneas que surgem, formulação de hipóteses de abordagem e de soluções provisórias sôbre cada tema de "per si" e resumo em proposições genéricas;

2. Objetivo: investigação do tríplice aspecto do cinema, prático, científico e filosófico, considerando-se o cinema como qualquer outro objeto submetido à observação e análise;

3. Observação racional: determinação da mensagem própria das imagens, isto é, o "quantum" de arte e o "quantum" de linguagem em sua expressão cinematográfica, separando o que atribuir à razão e ao sentimento;

4. Estética constituída: aceitação de improviso e sem prévia crítica às noções cinematográficas estabelecidas e aplicação de atitudes e métodos de análise próprios de outras manifestações artísticas;

5. Sintético: aceita "a priori" as convenções cinematográficas, as suas repercussões no mecanismo psicológico, intentando catalogar as conseqüências do fato cinematográfico, sabendo-se de antemão que o cinema é o resultado mais avançado do progresso técnico e científico da humanidade;

6. Monográfico: tendo em vista os numerosos aspectos do cinema e, ao mesmo tempo, suas infindáveis áreas de influência, analisa o cinema por setores e grupos de relações, cada um dêles merecendo um estudo monográfico.

As relações que o filme estabelece com o espectador situam-se entre o real e o imaginário, explorando as várias camadas do real e agindo como deflator na liberação de impulsos reprimidos, penetrando no subconsciente e o dominando, daí porque Alain Resnais afirma que "se aceitarmos a fórmula de Truffaut, todo filme deve comportar ser resumido numa só palavra, podemos dizer: *L'Année Dernière à Marienbad* ou a persuasão" (vide "Cahiers du Cinéma", n.º 123).

E, analisando algumas realizações que se seguiram à do autor francês, verificaremos que os cineastas atuais não mais narram uma estória, mas fazem um filme, onde o espectador descobrirá a *sua* história, possìvelmente (ou certamente) única, propriedade e criação de seu autor, o espectador mesmo. A conhecida experiência de Lev Kuleshov, justapondo a imagem do ator Ivan Mosjukin a três planos diferentes — um prato de sopa, uma mulher num leito de morte e uma criança sorrindo — dando margem a interpretações que já trazem consigo uma carga de absorção da simbologia cinematográfica, é ao mesmo tempo um indício de que a emoção cinematográfica é universal, de ampla penetração.

Sabendo-se que o repúdio intelectual a uma idéia não ilide a sua aceitação emocional e considerando que as imagens fílmicas diminuem ou anulam as faculdades críticas dos espectadores, deduzimos que, pela seleção do material de produção (iluminação, tipo de enquadramento, cenografia, duração do plano, etc), pode-se tornar aceitável o que em tese não seria.

Por outro lado, a concepção gestáltica do fenômeno perceptivo, que considera a percepção um conjunto (= "gestalt"), no sentido de que perceber é estruturar, reconhecer nas sensações e nos elementos brutos dos sentidos, uma determinada estrutura que não se situa apenas no plano psíquico, mas se relaciona com o ambiente, com o mundo físico, supondo-se, prèviamente, uma distinção entre os detalhes que introduzimos na estrutura do objeto e a carga que concedemos a êste objeto (vide Paul Guillaume, "La Psychologie de la Forme") e, se adotarmos a concepção existencialista, que compreende a percepção como a afirmação de uma presença (isto é, afirmar a presença do objeto é afirmar minha própria presença aqui e agora) notaremos que ao filme — objeto concreto que atua sensorialmente —, que é ainda o somatório máximo de tôdas as experiências estéticas da humanidade, está destinada uma função que supera o próprio cinema, integrando-o no contexto da sociedade como o seu melhor instrumento de reflexão. É no sentido de descobrir essa função — como conduzi-la — que a Filmologia pesquisa.