

O CINEMA COMO OBJETO DE ESTUDO ACADÊMICO

Cid Vasconcelos de Carvalho

A aproximação do mundo acadêmico de abordagens vinculadas ao universo do audiovisual ainda é um fenômeno relativamente recente, pelo menos no caso brasileiro – com exceções, evidentemente, como veremos adiante. Em boa parte dos casos, a produção acadêmica que começa a ser produzida na área, sobretudo em termos da realidade nordestina, tem sido gerada mais por conta de um interesse e esforço individual – com as vantagens e obstáculos típicos de tal situação – de pesquisadores do que propriamente de núcleos de pesquisa, ainda que esses também tenham surgido nos últimos anos.

Como em outras partes do mundo, a dimensão narrativa tem sido bastante privilegiada nos estudos acadêmicos brasileiros. A narrativa, parece se configurar como um esteio mais sólido para posteriores vinculações com disciplinas acadêmicas que priorizam certa coerência teórico-metodológica. Não apenas porque se encontram na maioria dos filmes produzidos até hoje, como ao mesmo tempo evitam a necessidade de se criar estratégias distintas para a análise de filmes que igualmente requeiram abordagens que privilegiem outros tipos de interpretação¹. Talvez esse recorte seja menos importante, do que o modo de lidar com ele. É frustrante quando se observa o recuo diante de uma obra original pela limitação acadêmica do autor, como fica evidente no trecho que se segue:

¹ Um exemplo interessante das limitações e, ao mesmo tempo, possibilidades de se lidar com material do gênero “não narrativo” se encontra em Peterson (1996). Evidentemente o termo narrativo aqui deve ser compreendido segundo aproximações que teriam como modelo a narrativa realista teatral e literária do final do século XIX e o seu extremo oposto seriam, por exemplo, as abstrações de realizadores como Stan Brakhage, mais próximas do universo das artes plásticas. Aumont (1995) observa a possibilidade de se encontrar fundamentos narrativos nas obras mais resistentemente abstratas e efeitos não narrativos nas obras do cinema mais clássico.

Ele [Cassavetes] se distancia de estrutura narrativa, da razoável trama narrativa de propósitos heróicos e sonhos melodramáticos, em geral o núcleo do cinema americano, rumo a uma mais errática estrutura na qual o diretor, seus intérpretes e sua *mise-en-scene* criam um processo aonde a narrativa se torna refém das tiradas ocasionais sobre seus personagens e situações. (...) Precisamente por conta desse sacrifício, eu acho os filmes de Cassavetes difíceis de serem assistidos e ainda mais difíceis de serem comentados. Em um livro dedicado ao estudo das estratégias formais e a realização da expressão através de sua estrutura, uma análise detalhada dos filmes de Cassavetes corre o risco de se tornar mais pessoal do que crítica. (Kolker, 2000, p. 19, tradução minha)

Aqui se observa que pela norma estilística de uma determinada produção se acabará deixando de lado um dos realizadores mais criativos do contexto analisado, e que aliás inspirará boa parte dos realizadores a serem analisados no mesmo livro, demonstrando um apego ao generalizável tanto em termos da produção em questão quanto do suporte metodológica que a analisará. O autor, se mais ousado, não deveria questionar o “sacrifício” do realizador das normas estilístico-narrativo convencionais mas antes o seu próprio sacrifício de um modelo original diante dos parâmetros já instituídos para se pensar elementos narrativos. Uma defesa de opção metodológica que um autor como Bordwell, discutido mais adiante, não cometeria.

Uma questão fundamental é qual abordagem se pretende traçar entre a análise acadêmica e o seu objeto de estudo, que são produções audiovisuais. Existe uma recente produção de teses acadêmicas e livros publicados² sobre o cinema brasileiro ou mesmo mundial que tem contemplado tais filmes como

² Conferir, por exemplo, a coletânea organizada por Ferreira e Soares (2001), de abordagem histórica. Com relação às teses acadêmicas, parte-se da produção que consta do site domínio público (<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>), que conta com mais de duas centenas de teses e dissertações brasileiras produzidas nos últimos anos que se relacionam com o cinema como objeto a ser pesquisado. Outra seara, completamente distinta, e que não entra no escopo da presente pesquisa diz respeito a obras que fazem analogia do cinema com tecnologias audiovisuais contemporâneas mais recentes. Analogias entre “pré-cinema” e “pós-cinema” podem render obras interessantes como a de Machado (1997), mas igualmente outras menos cuidadosas como a de Gosciola, que fazem uso de termos pouco adequados como “evolução do cinema”, definições de “montagem paralela” e “montagem alternada” não coincidentes com a maior parte das traduções e afirmações estapafúrdias como a do “cinema clássico” ter decorrido entre 1895 e 1915 (2003, p. 109). Aqui falta um apoio historiográfico e teórico que poderia ser pensado como desculpável em se tratando de uma obra que pretende centrar sua discussão nas “hipermídias” contemporâneas, mas que não é, pois sua argumentação se constrói constantemente em comparação com o cinema, o que acaba pondo em suspeição, inclusive, a validade de certas analogias feitas entre os dois meios.

mero “acessório” para a discussão de temas das disciplinas em questão. Pode-se, por exemplo, refletir sobre experiência dos campos de concentração e extermínio partindo de polêmicos filmes como *Schoab* (1985), de Claude Lanzmann, ou discutir a colonização alemã e seus vínculos com o nacional-socialismo através do filme *Aleluia, Gretchen* (1976), de Sílvio Back. Trata-se de uma opção válida como, aliás, a de qualquer outra temática que porventura desperte os interesses do historiador e do sociólogo, seja a prostituição, as relações entre imprensa e política em determinada época ou a memória de uma determinada comunidade. Porém, injusta quanto ao material que dispôs como referência, já que toda obra artística possui seu campo de autonomia, com regras próprias. Nesse sentido, não leva em conta uma já longa tradição de crescente autonomização do campo artístico e seus segmentos, como apontada por Bourdieu (1974, p. 192). Longe acreditar que tais obras não foram ou são importantes para a compreensão de alguns aspectos dos filmes em questão, do cinema ou de aspectos da sociedade. Algumas delas, inclusive, são bem mais lúcidas e pertinentes no campo das idéias do que muitos dos trabalhos que pretendem lidar com especificidades de uma narrativa cinematográfica. Não é esse o ponto que entra em questão aqui.

Deve-se levar em conta que mesmo autores que efetivaram um pensamento acadêmico cujos princípios acabaram por minar uma aproximação efetiva dos temas ideológicos assim como das questões estilísticas trazidas pelos próprios filmes, como foi o caso de Christian Metz, destacaram a importância que toda semiologia deveria prestar aos estudos específicos sobre essa área, no caso em questão os estudos sobre o cinema.

Faz-se importante pensar uma abordagem que leve em conta tal autonomia. No caso do cinema, como de outras manifestações artísticas, tal autonomia é caracterizada igualmente por Bourdieu pelo surgimento de academias, de instituições e de uma crítica, de apreciadores, assim como de um universo em que a construção formal das obras não só será um fator que proporcionará o diferencial simbólico, em termos de status cultural, como igualmente um elemento de extrema relevância para a própria compreensão da obra em si.

Ao voltar às costas para tal dimensão, o pesquisador poderá estar incorrendo, inclusive, em equívocos primários, como foi o caso de um dos artigos sociológicos pioneiros a se deter sobre o cinema no Brasil. Bernardet (1977, p. 83-4) aponta para um artigo de Octávio Ianni escrito em 1967 para a Revista Civilização Brasileira a respeito de *A Grande Cidade* (1966), de Carlos Diegues, do qual faz, entre outros, os seguintes comentários:

O.I. não ignora a existência de um autor que elaborou estes personagens, mas não consegue integrá-lo no seu método de abordagem do filme. (...) Assim o filme acaba coincidindo com a realidade a que o filme se refere. O filme e o autor não são, conforme este método, instâncias de elaboração e interpretação. O método não

permite apreender o filme enquanto tal; ele permite falar de tudo a que o filme se refere, menos do filme. (...) Por outro lado, com esta abordagem, o filme não pode informar nada que o sociólogo já não saiba.

Apenas complementar a afirmando que o referido por Bernardet como “autor” é aqui denominado narrador.

Algo que não demonstra ser tão distante de boa parte da produção acadêmica recente sobre cinema, como pode ser observado nesse trecho de uma dissertação na área de comunicação social, com enfoque nos estudos culturais:

Percebe-se, por exemplo, que o resultado de um filme pronto contém mais informações que apenas a história nele narrada. Que os elementos exteriores ao resultado final são relevantes e muitas vezes determinantes na película. As condições de produção, a bagagem cultural dos realizadores, os países de onde os filmes são originários, os contextos políticos e econômicos do período da sua produção influenciam os resultados. (Haussen, 2008, p. 112)

Elementos formais aqui não são sequer citados enquanto parte integrante do “resultado de um filme pronto”, nem que seja para se delimitar que não entrarão como opção metodológica a ser destacada na análise. A única dimensão interior ao próprio filme elencada se trata da “história nele narrada”.

Noutros casos, talvez de modo ainda menos interessante, tenta-se enfrentar os elementos formais, como quando se afirma a necessidade de “vasculhar o discurso fílmico” a partir de uma segmentação de cenas enquanto unidades dramáticas, mas o resultado é por demais pífio para fazer jus a pretensão. No exemplo em questão, parte-se de um trecho de uma análise do filme *Os 2 Filhos de Francisco*:

Francisco engendra seu plano de ação: leva a fita da dupla a um conhecido da Rádio Terra de Goiânia, gasta seu salário comprando fichas telefônicas que distribui a seus colegas, instruindo-os a ligarem para a rádio pedindo a música dos “meninos”. *A câmera passeia célere pelos orelhões* (telefones públicos), trazendo para a platéia a dinâmica da ação. As ligações para a rádio não param, e *É o amor* estoura nas paradas de sucessos. Em consequência, o disco é lançado e em seis meses vende um milhão de cópias (Gonçalves Netto, 2008, p.80, grifo meu).

O trecho aleatoriamente selecionado, mas bastante representativo do texto da dissertação de mestrado em comunicação social, torna-se grandemente dependente da descrição. Descreve-se boa parte da ação dramática, sem valorizá-la enquanto elemento narrativo em si próprio ou em relação ao filme como um todo ou mesmo em relação comparada com outros textos fílmicos. Para demonstrar que não se fica apenas no plano descritivo do enredo do filme há

uma menção a uma câmera que “passeia célere pelos orelhões”. Ou seja, quando se chega aos elementos formais, parte-se para o vago e a descrição torna-se não menos que sumária. O termo “montagem”, por exemplo, fundamental para se pensar o cinema tanto em termos estéticos quanto narrativos, surge apenas três vezes ao longo do texto, sempre na sua dimensão técnica e proferida a partir do discurso efetivado pelos realizadores do filme. Aliás, a relação entre o discurso proferido pelos realizadores e pela crítica no momento do lançamento do filme jamais deve obscurecer a própria construção de sentido que emerge a partir da análise fílmica da obra em questão, no sentido de se tratarem de aportes distintos (Morettin, 2001), mesmo quando ocasionalmente possam chegar a observações semelhantes.

Um terceiro exemplo, a partir de uma tese para o curso de história, que comenta um trecho do filme *Lamarca* (1994), de Sérgio Resende, apresenta uma recorrente estrutura, longe evidentemente de se encontrar restrita ao trabalho em questão, na qual se apresentam trechos de filmes, nos quais elementos imagéticos e diálogos servem como suporte para que no parágrafo seguinte, numa exposição que se afasta do filme, adentre-se no campo de comentários historiográficos:

Na seqüência *Lamarca* assume a direção do veículo com Clara ao seu lado. Um caminhão com bóia-fria (sic) na frente deles. Câmera subjetiva da [sic] combe para caminhão e *Lamarca* afirma: país de escravos. Aqui ainda não chegou o milagre brasileiro (música árabe tristeza). Clara: único milagre possível é fazer a revolução. Plano de conjunto dos trabalhadores em cima do caminhão, com enxadas e foices. Primeiro Plano em *Lamarca* com cara de indignação. Seleccionamos dois planos dessa cena. No primeiro podemos observar a câmera subjetiva, ou seja, a visão do personagem *Lamarca*, observando o caminhão a sua frente e no segundo quando vemos em detalhe o perfil dos trabalhadores rurais:

No artigo *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais demonstram que de 1930 até a década de setenta o Brasil passou a incorporar padrões de consumo parecidos com os dos países desenvolvidos. O país começou a produzir aço, a extrair petróleo com a Petrobrás, a trabalhar os seus derivados como gasolina, óleo diesel, asfalto, detergente e plástico. Construíram-se gigantescas hidroelétricas, e as indústrias de alumínio e de cimento se desenvolveram (...) (AGUIAR, 2008, p. 48-9)

O exemplo acima destacado, ilustrado na obra com dois *frames* dos trechos dos planos mencionados é seguido por mais uma página e meia de revisão de literatura sobre temas afins (que resumi a trechos do primeiro parágrafo por motivos de espaço) até que se volta para outra breve descrição do filme. A seleção dos dois *frames* não suscita a mínima discussão a partir de suas referências imagéticas ou de sua função dentro da estrutura do filme, mas somente servem

como suporte imediato, a partir de sua existência e somada aos diálogos, para que se entabule uma longa digressão sobre a modernização ocorrida no Brasil, as fases do capitalismo internacional no século XX sob a perspectiva de Hobsbawm e o desânimo político do cenário intelectual-artístico brasileiro do período. Evidentemente, tais discussões mesmo que possuam uma base distante ancorada nas descrições parcial (e confusa como se pôde perceber) dos elementos sonoros (diálogos) e visuais apresentados na tese, estão longe de estabelecer um efetivo diálogo com o filme, enquanto estrutura formal e consciente realizada por um determinado grupo de pessoas. O procedimento aqui é antes o de extirpar determinados trechos do filme, sem que se faça qualquer relação com o restante da estrutura do próprio filme e que se detenha na reprodução de diálogos e imagens que tematizam os trabalhadores rurais. Segue-se a partir daí todo um arrazoado de considerações que não possuem mais qualquer vínculo com o filme ou sua narrativa. Será então que tal discussão, ao partir de uns poucos diálogos e trechos de planos, vê-se fortalecida com a presença do filme ou vice-versa? Antes, tais imagens parecem servir apenas como ilustrações para a discussão sobre modernização, essa sim a que demonstra relevância no trecho da obra.

Por fim, um último exemplo demonstra ser o mais próximo da utilização do filme por Octávio Ianni acima referida. Após uma breve distinção entre o universo do documentário do ficcional, já que o primeiro “trata do nosso mundo, do mundo em que vivemos e não é uma ficção criada, imaginada (...)” (Borges, 2007, p. 142), o autor parece se sentir à vontade para utilizar todas as falas do documentário “Sou Feia, Mas Tô na Moda” como suporte etnográfico para as discussões que empreenderá sobre o preconceito social em relação aos criadores e receptores da música *funk* no Rio de Janeiro. Porém, o caso aqui é ainda mais grave que no sociólogo, pois quem lê a conclusão dessa obra de modo desavisado ou apressado tomará os depoimentos coligidos como efetivados por uma etnografia do próprio autor. A atenção para com a dimensão do documentário enquanto representação e elaboração sobre o mundo, com opções narrativas e estéticas, simplesmente desaparece diante do depoimento tomado como dado bruto e, pior, como se dirigido ao pesquisador e não a realizadora do filme. Ao final da pesquisa, consta entre seus anexos que foram as fontes de consulta entrevistas de jornais e revistas e toda a “transcrição” do filme, que diz respeito à banda sonora no que se refere a parte de entrevistas. Nada existe com relação à dimensão da imagem. Toda a revisão de literatura empreendida anteriormente que problematiza o documentário e expõe suas peculiaridades não parece funcionar mais do que como dimensão estanque. Um capítulo ou seção teórica da tese. Não existe correlação entre o discutido na revisão de literatura e a prática metodológica adotada. Observado pelo acima descrito, o filme aqui facilitou a tarefa do próprio pesquisador de construir um arremedo de etnografia a partir

de material produzido por terceiros e com função diversa (documentário) da etnografia acadêmica.

O risco contrário tem sido menos praticado, ou seja, estudos que apenas se interessam por questões metodológicas sobretudo de viés semiológico chegando-se a certos excessos de esterilidade teórica e retórica que pouco contato possuem com as obras em questão, para não dizer com o solo histórico-social na qual foram gestadas. Igualmente, tampouco se pode esquecer estudos neo-formalistas, onde qualquer outro elemento (ideológico, histórico, interpretativo) somente visa dar suporte a análise estilística em questão. Gostaria de explicitar, de modo mais detalhado, como tais críticas podem ser pensadas a partir da breve abordagem de dois autores-chaves para se pensar as duas correntes acima referidas: Christian Metz e David Bordwell.

Christian Metz é um autor praticamente obrigatório para quem se decida optar por uma abordagem acadêmica do audiovisual. Foi sobretudo a partir de seus escritos que tais estudos ingressaram na vida acadêmica universitária. A influência do pensamento estruturalista, cada vez mais destacada no ambiente acadêmico³ do início dos anos 1960, foi fundamental para o pensamento de Metz, que pretendia possuir como maior diferencial em relação ao que havia sido escrito antes sobre o cinema, uma abordagem científica. Dentro dessa pretensão, a precisão com os conceitos foi uma das primeiras coisas aos quais Metz chamou atenção. Para o autor havia um alto grau de indeterminação que tornava pouco claro os termos relativos ao espaço-tempo das obras analisadas, utilizando-se termos como, por exemplo, seqüência para designar tanto ações (“a seqüência da despedida”) como lugares (“a seqüência do tribunal”) (Burgoyne; Flitterman-Lewis; Stam, 1992, p. 37). Ao centrar essa indeterminação a termos relativos ao “espaço-tempo”, Metz automaticamente deixa entrever que seu projeto semiológico se encontra preocupado sobretudo com elementos narrativos do cinema. Nesse sentido, a elaboração de sua Grande Sintagmática, tentará dar um sentido mais preciso as seis, posteriormente oito, formas de se articular o espaço-tempo cinematográfico.

Deve-se pensar a Grande Sintagmática como o esforço que virá coroar um projeto semiológico, para quem todo e qualquer fenômeno possui um sistema subjacente, não perceptível de imediato, que corresponde não apenas a sua especificidade quanto a sua inteligibilidade. Ao contrário dos teóricos clássicos, que ficaram presos a dimensão superficial do que seria o específico do cinema (fosse a montagem no caso da maior parte dos teóricos formalistas, fosse a possibilidade de traduzir sua vinculação “existencial” com o real, no caso de Bazin), Metz, como bom semiólogo, acredita que somente com a construção de

³ Para um percurso panorâmico detalhado, e inclusive bem humorado, dessa influência no meio intelectual francês ver Dosse (1992)

um modelo que exponha esse sistema subjacente, poderemos vislumbrar o específico fílmico.

O que potencialmente se ganha em termos de precisão metodológica –, potencialmente, porque de fato existem alguns dos tipos que estão longe de serem tão claros assim, do mesmo modo que certos elementos espaço-temporais poderiam se adequar a mais de um tipo – pré-requisito fundamental para o discurso acadêmico, perde-se em termos de efetivo contato com os próprios filmes. Entre as críticas que poderiam ser esboçadas ao projeto de Metz, propostas sobretudo a partir de Burgoyne; Flitterman-Lewis; Stam, encontram-se:

- a) Metz privilegia não apenas a dimensão narrativa (Deleuze lembrará que o autor privilegia como específico fílmico a dimensão narrativa, não a imagem ou o movimento) como uma narrativa centrada no modelo ficcional clássico; ficam de fora de seu escopo, por exemplo, sistemas que podem operar com lógicas distintas como a do documentário, vanguardas, primeiro cinema ou cinema moderno. Ainda que, como Burgoyne; Flitterman-Lewis; Stam, (1992:46) ponderem, mesmo assim se torna um instrumento conceitual importante para delimitar o que se afasta do paradigma clássico. A seu favor, deve-se ressaltar que posteriormente o próprio Metz reconhecerá sua restrição histórico-conceitual, que não impede potencialmente que seja alargada para pensar formas diversas ao modelo clássico;
- b) Outra crítica, talvez mais substancial, a estrutura proposta pela Grande Sintagmática e talvez ao próprio projeto semiótico do cinema como um todo diz respeito ao seu fechamento no que seria a elaboração de um específico fílmico sem tocar, no entanto, em toda uma infinidade de códigos que dizem respeito a outros universos semânticos igualmente presentes no cinema, como os códigos culturais mais amplos (comida, figurinos, etc.) ou ainda da infiltração de códigos provenientes de outras artes no campo propriamente estético (pintura, música, fotografia, arquitetura, etc.).
- c) Uma crítica mais ampla, que diz respeito às ambições do primeiro projeto semiológico, centra-se no reducionismo de se tentar sistematizar toda a experiência humana em uma estrutura algébrica. O exemplo são filmes analisados por Metz que deixam uma infinita gama de possibilidades abertas, já que praticamente tudo que o filme efetivamente toca, em termos temáticos e ideológicos, acaba sendo considerado somente como expressão superficial da linguagem e, portanto, indigno de ser tematizado pela semiologia – nesse sentido ver a crítica que Stam (2003) efetua a análise de *Addieu Phillipine* efetuada por Metz.

De uma maneira geral, mesmo o próprio Metz tendo revisado muito do que escreveu nesse primeiro momento, o que fica como exemplo de sua empreitada é que em nome de um rigor metodológico científico – tratava-se de conseguir construir um sistema de dimensões científicas – acaba se caindo no mesmo “essencialismo” que era criticado na teoria clássica. Ou seja, ao invés da “montagem” ou da “relação com o real”, tem-se agora a narrativa como essência do cinema, já que todo o sistema proposto pela Grande Sintagmática é erigido a partir de preceitos narrativos.

Com relação a David Bordwell, tem-se aqui a curiosa mescla entre o pensamento de um autor como Noel Burch, um dos poucos que nos anos 1960 preferiu os formalistas russos em detrimento da semiologia de base lingüística, com o cognitivismo. Essa junção trouxe a composição de um dos pensamentos mais influentes nas últimas décadas. Por um lado a forte preocupação com a dimensão estilística fez gerar interessantes princípios metodológicos como o da criação de uma metodologia própria para a análise de cada filme a partir de normas estilísticas mais amplas e consideradas em um determinado período histórico (Aumont, 2003, p. 211). Assim, pode-se pesquisar tanto o conjunto dessas normas estilísticas mais amplas em seu exemplo mais canônico (*The Classical Hollywood Cinema*) como se compreender, por exemplo, a construção de um sistema estilístico idiossincrático, que ao mesmo tempo incorpora e se distancia sutilmente desse modelo clássico (*Ozu and the Poetics of Cinema*). Por outro, e talvez mais interessante para o que se discute aqui, há um grande esvaziamento de qualquer discussão que remeta à dimensão ideológica ou de interpretação cultural das obras analisadas⁴. As relações de causa-efeito ou espaço-temporais fundamentais para a lógica narrativa são aqui compreendidas através de teorias como a da percepção ou raciocínio, que se acredita serem mais convincentes ou científicas do que as da psicanálise (Stam, 2003, p. 263) ou dos estudos culturais.

Ao contrário da teoria semiológica do cinema, o cognitivismo é de difícil arqueologia ou resumo, já que “não é uma única teoria, mas uma constelação de teorias em pequena escala. Em segundo lugar, essas várias teorias em pequena escala formulam as questões conceitualmente de maneira diferente. E, por fim, as teorias, tomadas em conjunto, não constituem uma moldura teórica única.” (Stam, op. cit.)

Houve, durante certo período, talvez por conta da grande influência de tal projeto acadêmico, uma grande resistência, de viés formalista, aos trabalhos de

⁴ O projeto de Bordwell, nesse ponto, afasta-se do de Burch, já que o último efetiva uma auto-crítica com relação ao distanciamento das questões ideológicas em sua obra mais formalista, *Práxis do Cinema*, fazendo uma ponte entre escolhas estéticas e ideológicas em sua obra posterior (Aumont, 2003:36). Para um comentário rápido sobre a guinada efetivada por Burch a partir de Bordwell cf. Bordwell (1997: 84)

interpretação de artefatos culturais, que eram considerados, de certa maneira, “menos científicos”, porém o que se percebeu foi uma tendência à desvalorização do contexto histórico em tais obras, que ficaram restritas a uma análise exclusivamente voltada para a explicação estética, tendo como medida somente valores formais referentes à própria obra e sua inserção em seu campo simbólico. Nesse sentido, ficava excluída a possibilidade de uma leitura “político-ideológica” de determinada obra. Casos como o de David Bordwell e sua concepção de “poética histórica”, que fazem uso da história somente enquanto compreensão para os efeitos estéticos de determinada obra. Robert Stam (2003), muito perspicazmente, indaga a possibilidade contrária de, a partir das matrizes estilísticas de determinada obra, interrogar sobre os aspectos políticos e sociais que possibilitaram sua efetivação.

Aliás, Bourdieu (1974, p. 277) explicita os riscos em que pode incorrer tal análise, presente em muitos estudos formalistas europeus contemporâneos à produção de sua escrita (1970). Ele afirma que estudos que levem em conta a “autonomia absoluta da obra de arte”, por consequência implicam na “exclusão correlata da história, e no reconhecimento também mais implícito do que explícito de uma dicotomia entre ‘fatores puramente artísticos’ e ‘fatores não-artísticos’, ambos instados a levar vidas paralelas sem que jamais se coloque de modo expresso a questão de sua integração em um sistema construído de relações inteligíveis.”

Posteriormente, ele continua sua crítica aos formalistas radicais, quando informa que, colocando sob suspeição a “questão das condições sociais da produção da obra de arte e, ao mesmo tempo, a questão das condições de produção de uma análise das obras de arte fundadas em tais premissas, a ‘crítica pura’, ou melhor, transpondo uma expressão de Saussure, a estética interna prende-se sobretudo às qualidades formais da obra, chegando inclusive a negligenciar ou a relegar a segundo plano o tema ou o assunto da obra.” (Bourdieu, 1974, p. 279)

Porém se a preocupação de Bourdieu com os excessos de um formalismo auto-referente é válida para a “crítica interna” dos próprios segmentos artísticos, o oposto parece ser o mais freqüente nas leituras acadêmicas do campo artístico, como anteriormente explicitado. Tal situação era menos problemática quando os estudos acadêmicos que abordavam o cinema se interessavam por questões que indagavam sobre os elementos que formam o seu “circuito social”: Quem trabalha com cinema? Por quais motivos? Quem vai ao cinema? Por quais motivos? Quem estuda cinema ou escreve sobre ele? Um ramo muito desenvolvido desse aspecto de estudo é o estudo dos públicos cinematográficos. Tendência bastante comum nos primeiros estudos sociológicos sobre cinema de origem anglo-saxã, sobretudo em meados do século passado, muitos dos quais pretendiam analisar

ou confirmar seus temores sobre os efeitos deletérios do cinema em relação aos preceitos morais de uma determinada sociedade. Tais estudos não pretendiam fazer uma análise de um filme ou de um conjunto de filmes, portanto não se deparavam com questões peculiares da narrativa ou da estética fílmica. O mesmo não pode ser dito de um estudo que queira discutir, por exemplo, questões de gênero num determinado conjunto de filmes e faça uso das narrativas cinematográficas como estudos de casos de uma maneira semelhante à que utilizaria através de notas produzidas em observações participantes numa instituição escolar, partindo somente dos diálogos e da ação dos “personagens”⁵. Ambas são narrações, enquanto se compreende o termo no seu sentido mais pleno, de representar uma ação, porém narrações que partem de suportes bem diversos.

Existem algumas especificidades que dizem respeito ao processo de criação de um filme e suas implicações estético-ideológicas que merecem ser rapidamente abordadas. Descurar da questão formal é cair na possibilidade de uma leitura parcial da obra, como já apontava há algum tempo Sorlin (1992, p.7), ao afirmar que “cinema e televisão conjugam distintas maneiras de expressão (imagem, movimento, som, palavra), enquanto que os cientistas sociais não têm aprendido a ‘domesticar’ mais que os textos”⁶.

A existência de cinco pistas de expressão cinematográfica (imagem, diálogos, ruídos, música e materiais escritos), conforme Metz (1980), torna a tarefa de análise do texto cinematográfico duplamente árdua quando comparada à literária. Primeiro, porque a análise literária leva em conta basicamente uma única força expressiva (material escrito). Depois, a análise literária se faz no mesmo plano da escrita de seu objeto de estudo, enquanto no cinema, com exceção dos raros ensaios sobre análise fílmica realizados no próprio meio cinematográfico, a fonte de expressão de tais análises é igualmente literária. Nesse sentido, torna-se mais que coerente à preocupação de Sorlin ou de Machado Jr. (2003: 13), quando afirma que “se, mesmo para amplos setores da crítica mais cultivada, a complexidade do ver continua inatingível, o que pensar de uma massa majoritária de estudos sobre cinema, que, a rigor, poderiam dizer o mesmo dos filmes se, sem tê-los visto, se informassem só em textos de sinopse ou em diálogo?”

⁵ Mais uma vez se torna ilustrativo fazer menção ao exemplo citado por Bernardet (op.cit): “No seu estudo, O.I.[Octavio Ianni] trata os personagens do filme como se fossem *pessoas*. Tudo o que escreve a respeito poderia ter sido motivado por reportagens ou casos concretos de que o sociólogo tivesse conhecimento. A personagem não é vista como elaboração.” (grifo do autor)

⁶ Textos aqui no sentido estrito, enquanto diálogo, já que muitas vezes a expressão pode ser designada em sentido amplo, a partir da teoria literária, como discutido anteriormente, quando se pode falar, por exemplo, de texto fílmico ou texto pictórico.

Para ficarmos em apenas um exemplo concreto da complexidade que envolve a tarefa da análise imposta por um texto fílmico se pode pensar, com Stam (2000), em relação a “personagem” no cinema. Para além da personagem no sentido estrito, você possui no cinema uma relação com o ator que foi escolhido para representar tal personagem, o que implica muitas vezes numa dimensão de transtextualidade ausente no meio literário. Assim, o mero acréscimo de um determinado ator, pode ser considerado como uma piscadela do narrador com relação ao público que já possui em seu repertório tipos semelhantes vividos pelo mesmo ator ou, pelo contrário, ser exatamente o oposto de sua *persona* consagrada na tela, podendo configurar um pastiche dessa *persona*.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tal como na maior parte das narrativas fílmicas, que “entram” dentro das personagens e depois sobem ao “céu da onisciência”, observando muito além do que tal personagem poderia supor, gostaria de mudar o registro desse texto para a primeira pessoa nas observações finais.

Particularmente, uma das questões que mais tem me intrigado recentemente, e sobre o qual certamente ainda me encontro distante de uma resposta realmente convincente, é até que ponto uma grande teoria genérica pode ajudar na compreensão ou análise de um filme ou grupo de filmes em particular, que não apenas tem sido o meu interesse há anos, como da maior parte dos acadêmicos que trabalham, seja utilizando o filme para ilustrar idéias de outras disciplinas, seja partindo do(s) próprio(s) filme(s) em questão.

Porém, mesmo que um autor como Bordwell (1996) também possua essa desconfiança, e aqui na seara dos estudos de cinema particularmente, penso que sua “solução” trilha caminhos bem distintos. Bordwell critica sobretudo a incapacidade do que ele chama de Grande Teoria de responder com uma “metodologia científica” adequada as problematizações que indagam nos filmes. No que ele chama Grande Teoria, o autor destaca duas grandes correntes, a semiológica de viés psicanalítico e a culturalista, na qual se destaca a corrente dos estudos culturais que tem como maior representante Stuart Hall. Sua crítica se ampara, sobretudo, pela incapacidade de ambas de esclarecerem conceitos-chaves como o de subjetividade ou ainda, sobretudo no caso dos estudos culturais, de fazerem uso de uma bricolagem de referências teóricas sem o menor respeito por suas matrizes originais, por vezes não somente grandemente distintas como mesmo incompatíveis. Porém, os incômodos maiores do autor parecem residir na incomensurabilidade e, conseqüentemente, ausência de falseabilidade dos programas teóricos associados aos estudos de cinema, assim como na

subordinação de toda a sua lógica à interpretação. Quanto à última Bordwell (1996, p. 24) afirma:

Desde os anos 1960, a interpretação tem sido fundamental para os estudos acadêmicos de cinema e as obras, tanto teóricas quanto históricas, tem se subordinado a ela. Hoje, como nos dias da teoria do autor e ainda antes, a maior parte dos estudos de cinema consiste de comentários críticos de filmes individuais.

Há uma terceira corrente, que Bordwell chamará de “pesquisas de nível médio”. Será saudada como positiva pois demonstrará que “um argumento pode ser ao mesmo tempo conceitualmente sólido e baseado em evidências sem apelar para a bricolagem teórica ou associação de idéias.” (1996, p. 29). Todos sabemos aonde essa postura acabará levando Bordwell: a uma teoria cuja necessidade é a de se distanciar de qualquer postura interpretativo-alegórica. Seu esquema calcado na compreensão da estrutura de uma obra cinematográfica a partir das inferências de um espectador para construir o sentido da mesma acaba dizendo pouco ou nada sobre o fato de tal espectador, em termos concretos, existir, ser historicamente situado, de determinado sexo, gênero, grupo social, classe profissão, postura ideológica, etc. (Stam, 2003: 267). Essas distinções se tornam irrelevantes quando se parte do princípio do que Bordwell chama de “universais contingentes” que seriam “anteriores às particularidades de história, cultura e identidade.” (Stam, 2003, p. 262).

Resumindo, com Stam (2003, p. 267):

A teoria cognitivista oferece pouco espaço para as políticas locais ou para os investimentos, as ideologias, os narcisismos e os desejos socialmente construídos do espectador, todos parecendo demasiado irracionais e desordenados para que possam ser objeto de especulação teórica.

Em outras palavras, acaba caindo no mesmo erro cometido por sua rival, pela teoria semiológica que tanto critica. Em nome de um projeto de ciência acaba degradando uma gama rica de possibilidades de se dialogar com um filme. Não me interessa o estatuto do que seja ciência ou não. Muitas das discussões mais fecundas que se aproximaram do cinema estão muito longe de se encontrarem enquadradas como tal, como os artigos de André Bazin. O que não impede que sejam citados com frequência exorbitante até os dias de hoje nos artigos e teses acadêmicas, frequência por vezes bem mais extensa do que muito que foi produzido pela chancela acadêmica posterior.

Por outro lado não proponho que todos os trabalhos acadêmicos tenham que dialogar com a “visão interna” que parte dos estudos de cinema. A própria “teoria do cinema” possui num de seus mais representativos nomes, Serguei

Eisenstein, alguém que achava empobrecida a visão de contemporâneos formalistas seus como Tynianov e Chkolovski que justamente irão inspirar a recuperação dessa visão interna por Noel Burch e, por extensão, Bordwell (Albera, 2002, p. 44). Porém, no caso do realizador, tratava-se de pensá-las dentro de um campo de idéias mais amplo, porém longe de descurar das questões formais, antes as relacionando com as de outras artes, como na sua famosa comparação da montagem cinematográfica de Griffith e a literatura de Dickens. (Eisenstein, 1990).

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Marco Alexandre. (2008) *A Disputa pela Memória: Os Filmes Lamarca e O Que é Isso Companheiro?* 176 p. Tese de Doutorado em Ciências e Letras. UNESP. Assis. Mimeo.
- ALBERA, François (2002). *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- AUMONT, Jacques. (2002). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Heloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus.
- _____. (1995). *A Estética do Filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.
- BERNARDET, Jean-Claude in: *I Mostra/I Simpósio do Filme Documental Brasileiro*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 197.
- BORDWELL, David (1985). *Narration on the Fiction Film*. London: Methuen.
- BORGES, Roberto Carlos da Silva. (2007) *Sou Feia Mas Tô na Moda: Funk, Discurso e Discriminação (Análise Discursiva de Documentário)*. 209 p. Tese de Doutorado em Letras. UFF. Niterói. Mimeo.
- BOURDIEU, Pierre (1974). *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy; STAM, Robert. (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics*. Londres: Routledge.
- COSCIOLA, Vicente (2002). *Roteiro para as Novas Mídias*. São Paulo: SENAC.
- DOSSE, François (1992). *História do Estruturalismo*. Florianópolis: EDUSC. (2 vols.)
- EISENSTEIN, Serguei. (1990) *A Forma do Filme*. São Paulo: Jorge Zahar.
- FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho (orgs.) (2001). *A História Vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record.
- GONÇALVES NETTO. (2008) *2 Filhos de Francisco : Um Fenômeno de Público Apoiado no Enraizamento Cultural Brasileiro*. 105 p. Dissertação de Mestrado em Comunicação. UNIP. São Paulo. Mimeo
- HAUSSEN, Luciana Fagundes. (2008) *. Deu pra ti, anos 70" e "A festa nunca termina" (24 hour party people) : juventude, cultura e representação do social no cinema*. 121 p. Dissertação de Mestrado em Comunicação. PUC. Porto Alegre. Mimeo.

- KOLKER, Robert (2000). *A Cinema of Loneliness*: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman. New York: Oxford U Press.
- MACHADO, Arlindo (1997). *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus.
- MACHADO JR., Rubens. (2003) Os Filmes Que Não Vimos (prefácio) in: AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável*[Cinema e Pintura]. São Paulo: Cossac& Naif.
- MORETTIN, Eduardo Victorio (2001). *Os Limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. São Paulo. Tese. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
- PETERSON, James. (1996) *Is a Cognitive Approach to Avant-Garde Cinema Perverse?* In: BORDWELL, David; CARROL, Noel. : *Post-Theory – Reconstructing Film Studies*. Madison: Wisconsin U Press.
- SORLIN, Pierre. (1992) *Sociologie del Cine: La Apertura para la Historia de Mañana*. Cidade de México: Fondo de Cultura Econômica.
- STAM, Robert. (2003) *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus.
- _____. (2000) *Film Adaptation*. London: The Athlone Press.

Resumo

Esse ensaio, longe de pretensões conclusivas, pretende refletir sobre a apropriação do cinema pelos estudos acadêmicos. Detenho-me em exemplos da produção acadêmica brasileira recente enquanto expressão de descaso com a dimensão formal das obras analisadas. Posteriormente, através da própria teoria do cinema, observo um movimento contrário, que através de metodologias excludentes, acabam sacrificando boas possibilidades de interação com o cinema.

Abstract

This essay, far from conclusive, try to think about the use of cinema made by academic studies. One of my focus is the recently Brazilian academic productions about it, where I met few efforts of dialogue with cinema's formal elements. The other, the own theory of film, goes for an opposite way. Their methodologies sacrifice good ways of interaction with the media.