

O cinema como objeto de pesquisa – um pequeno percurso

Nayara Baiochi do Nascimento

Qualquer um que pretenda realizar um trabalho científico se preocupará com os procedimentos metodológicos adotados. No caso de um trabalho na intersecção entre a Sociologia e o Cinema, como este, não é diferente, cabendo ao pesquisador o desafio de lidar com metodologias adequadas que contemplem as especificidades de um objeto artístico: imagens em movimento que não podem ser acessadas a não ser pelo olhar. Este, entendido de forma ampla, não contempla apenas a capacidade dos olhos enquanto órgãos sensoriais (ainda que tal capacidade seja necessária), mas a sensibilidade humana em sua totalidade¹. Sobre isso, o seguinte trecho de Jean-Claudè Carrière (1995) fornece elementos que enriquecem a discussão:

Quantas vezes poderíamos dizer, referindo-nos a nós mesmos ou a outros, que um filme não chegou realmente a ser visto? Por muitas razões, algumas não muito claras e outras que não podemos admitir, nós vemos com deficiência. Recusamo-nos a ver, ou então vemos algo diferente. Em todo filme, há uma região de sombra ou uma reserva do não-visto. (CARRIÈRE, 1995, p. 10)

Carrière discute as possibilidades e limitações do olhar, bem como as desconformidades entre o que é visto pelo espectador e o que é mostrado pelo filme. Por razões muitas vezes desconhecidas, a imagem cintilante projetada na tela branca pode ser captada diferentemente por aqueles que assistem o espetáculo. O espaço do não-visto, as sombras que se mesclam à escuridão da própria consciência, impulsionam

¹ A sensibilidade humana opera de forma conjunta, associando impulsos neurológicos e receptores sensíveis. Ainda que alguns órgãos e as suas determinadas funções sensoriais possam ser mais contemplados e requeridos que outros em determinados contextos históricos e sociais - como indica Norbert Elias ao analisar as transformações características do século XVIII cujos desdobramentos se evidenciam nas sociedades democráticas: “os prazeres dos olhos e dos ouvidos se tornam cada vez mais intensos, mais ricos, mais sutis e mais difundidos, que os prazeres dos membros cada vez mais limitados por preceitos e proibições” (ELIAS In HAROCHE, 2011, p.361) -, não se pode concebê-los de forma separada da sensibilidade como um todo a não ser para o exercício do pensamento. Ou seja, a atual preponderância do olhar e da audição coloca-os em um lugar privilegiado na “hierarquia” dos sentidos, mas concebê-los independentemente não faz sentido. Assim, ao empregar o termo “olhar”, referimo-nos à sensibilidade, sabendo que o emprego que fazemos dessa palavra, como signo sintetizador, reforça a centralidade do olhar nas sociedades contemporâneas, processo do qual o cinema é parte.

particularidades do olhar. Nesse sentido, o cinema, embebido em obscuridade, emerge, na perspectiva desse autor, como uma linguagem envolta em mistérios. Logo, ver um filme não é de forma alguma prática objetiva. De fato, ele nos diz que as variações na apreensão das imagens expressam, antes, traços subjetivos e parciais.

Por sua vez, Stan Brakhage (1983), ao explorar a imagem cinematográfica, afirma:

Oh alucinação transparente, superimposição de imagem, miragem em movimento, heroína das mil e uma noites (Scheerazade com certeza deve ser a musa desta arte), você obstrui a luz, enlameia a pureza da tela branca (ela transpira) com suas formas embaralhadas. Somente os espectadores (os descrentes que freqüentam os templos atapetados onde se servem café e pinturas) acreditam que o seu espírito esteja em seu momento iluminado (confundindo seu corpo retangular, suarento e brilhante, com algo além do que é). (BRAKHAGE apud XAVIER, 1983, p.343)

A relação entre a tela iluminada e o espectador emerge, nesse trecho, como eixo particular a partir do qual o cinema é experienciado. As imagens multiplicadas são comparadas a miragens entorpecentes que captam os frequentadores das salas de exibição, templos de adoração em que se acredita em algo além. As formas embaralhadas que surgem na tela branca (o corpo retangular) são percebidas como possuidoras de características especiais, como algo capaz de iluminar, acredita o espectador, o espírito dos que as assistem. Da implicação entre as imagens e o espírito humano nasce o fluxo desorientador descrito pelo autor. Se, como indicam Carrière e Brakhage, o cinema é, respectivamente, um convite para a deficiência do olhar e para o entorpecimento da alma, a questão de como realizar um trabalho científico tendo-o como objeto privilegiado ganha destaque. Afinal como lidar com os afetos suscitados pelas imagens, com os elementos imaginários e fantásticos que despertam, com as sensações e assombros que avivam? Como atingir as “sombras” dos filmes e tornar visto o não-visto? Mais, como reconhecer as “armadilhas” e “miragens” nascidas do encontro entre as imagens e o olhar?

Para discutir essas questões, recordamos o debate de Sorlin (1992) acerca do peso dos afetos na leitura do audiovisual. Diferentemente do que se passa com os livros ou com os instrumentos, que têm contornos rígidos rapidamente apreendidos, os filmes são uma sequência de imagens gravadas em rolos que não podem ser acessadas a não

ser pelo intermédio de aparelhos reprodutores². As películas pouco significam para o espectador que, apenas por meio delas, não chega a acompanhar o filme propriamente dito. Em projeção, o filme cumpre o seu destino. Reside aqui o alto grau de imaterialidade do cinema (MENEZES, 1996): as gravações em películas só realizam a sua potência fílmica quando projetadas. Embora os rolos – no qual os filmes residem enquanto potência - sejam tangíveis, o filme em si não o é. Não pode ser tocado, tampouco visto sem que seja projetado. Sorlin aponta que, à medida que o projetor roda, dando às gravações velocidade suficiente para gerar a ilusão de movimento, cabe aos espectadores, sem tempo para fixar o olhar e o entendimento em um ou outro aspecto determinado da sequência de imagens que lhe é mostrada, juntar algumas impressões do que acaba de ser visto para formatar um ponto de vista ou uma interpretação. Assim, a leitura de um espectador é guiada pelo amontoado de impressões coletadas no decorrer da projeção fílmica, momento no qual é interpelado por sinais visuais e sonoros constantes, uma conjunção de luz e sons que lhe envolve os sentidos. Tanto o que o faz “eleger” alguns dentre os incontáveis sinais (convertidos em impressões) possíveis como os mais significativos de um filme quanto o modo como os interpreta não pode ser desvinculado de seus desejos e conhecimentos prévios. Em outras palavras, não pode ser desvinculado das particularidades daquele que o vê, de sua memória e de seu saber.

Quase todos reconhecem, em alguma medida, que um filme não revela as coisas tais como elas são. Poucos ignoram completamente os processos relativos a sua elaboração, guiados pelas seguintes etapas:

le cadre du viseur prélève un fragmente de ce qui est continu; il y a ‘prise’ d’un segment d’espace, puis intégration de cette pièce au milieu d’une série d’autres vues: à l’isolament arbitraire du champ delimité par la caméra, s’ajoute l’intervention du montage, c’est-à-dire l’ensemble des effets de contraste, de

² Algo semelhante ocorre nos casos mais modernos, em que os filmes podem ser feitos com câmeras digitais comuns (e reproduzidos por projetores digitais), como nas produções *Noah* e *Love Snaps*. Ainda que o cinema tenha deixado de ser o único (e mesmo o principal) abrigo da transmissão fílmica - uma vez que aparelhos e aplicativos de transmissão de audiovisual são cada vez mais populares - o acesso aos materiais audiovisuais continua dependendo de algo capaz de reproduzi-los. Nesse sentido, seguem sem forma definida, sem a possibilidade de apreensão ao primeiro olhar, necessitando de uma decodificação que não passa apenas pelos sentidos humanos, mas que precisa, necessariamente, de ao menos um aparelho que os torne inteligíveis.

complémentarité, d'accentuation qu'entraîne la succession de plusieurs images.³ (SORLIN, 1997, p. 36)

Não obstante, conquanto muitos tenham em seu horizonte (com maior ou menor clareza) o conhecimento de que o filme é concebido a partir de um recorte temporal e espacial que envolve um conjunto de técnicas, dificilmente se resiste ao convite para embarcar em seu movimento. O que é, inclusive, necessário para que a experiência do cinema ou da audiência fílmica se concretize. Assistir ao filme é entrar em seu movimento. Segundo aponta Paulo Menezes,

O cinema é, neste contexto, uma criação do imaginário para o imaginário e não, como quer o pensamento singelo, uma reconstrução de uma realidade exterior qualquer. O cinema não fala diretamente do real, não é uma reprodução mais que perfeita deste real, e sim uma construção a partir dele e que dele se distingue. Mas, ao mesmo tempo, ele necessita que a ilusão da representificação esteja sempre presente. É aí que se faz a mágica. O filme faz a interligação entre imaginário e memória através da construção de espaços e da proposição de experiências diferenciais de tempos (MENEZES, 1996, p. 89).

De acordo com Menezes, o cinema advém do imaginário e o alcança, interligando-o à memória a partir de experiências temporais e espaciais que partem do real, ainda que se distingam dele. Em outros termos, os elementos que o ligam ao real fortalecem a ilusão de que o filme mostra as coisas tais como elas são. Dito isto, parece-nos que a relação, promovida pelo cinema, entre a imaginação e a memória impulsiona o preenchimento das “lacunas” do filme por parte dos espectadores, enquanto lembranças se manifestam, ainda que muitas vezes não sejam percebidas como tais. Levando em conta que “quando recordamos, partimos do presente” (HALBWACHS, 2004, p. 40), do conjunto de noções e de referências sociais que é socialmente partilhado pelo momento atual, apontamos que o cinema oferece condições para que os conteúdos mnemônicos sejam articulados e organizados, abrindo espaço para as recordações. Ocorre que a reconstrução do passado mediante as exigências do presente “nunca é algo mais do que uma aproximação” (HALBWACHS, 2004, p. 41) do que já se foi.

³ Em livre tradução: o quadro do visor remove um fragmento do que é contínuo; prende um segmento de espaço, e, então, integra essa peça no meio de uma série de outras visões: o isolamento arbitrário do campo delimitado pela câmera é adicionado à intervenção da montagem, ou seja, o conjunto de efeitos de contraste, de complementariedade, de acentuação que envolve a sucessão de várias imagens

Ao abrir caminho para a recordação, o filme acaba, por sua vez, sendo percebido por meio dela. Afinal, posto que a experiência do cinema se concretiza quando o filme é transmitido (a alguém), vê-lo implica em estender algo de si para as telas.

No debate acerca das aparentes distinções entre as recordações que logo são percebidas pelo indivíduo como referentes a um tempo que não mais existe e cujas reminiscências não encontram lugar no presente, ficando fadadas ao desencaixe, e as que parecem envolvidas em um sentimento de realidade, Maurice Halbwachs aponta que

Por um intercâmbio recíproco, as imagens que reconstruímos adotam das emoções atuais esse sentimento de realidade que as transforma em objetos ainda existentes. Enquanto os sentimentos atuais, unindo-se a essas imagens, se identificam com as emoções que as acompanharam no passado e se encontram ao mesmo tempo desprovidas de seu aspecto de estado atual. (HALBWACHS, 2004, p. 42)

No caso das lembranças que parecem reais, então, mesclam-se imagens do passado reconstruído, emoções atuais e antigas, anteriormente vinculadas a essas imagens. A inteligência opera integralmente a partir de manifestações centradas (mas não exclusivas) em fluxos de imagens e emoções, elaborando a memória. Halbwachs não trabalhou com o cinema, mas as suas percepções sobre a memória podem ajudar-nos a refletir sobre a relação entre o cinema e o espectador. Ao assistir ao filme (imagens em movimento), o indivíduo pode, por mecanismos que relacionam o imaginário e a memória, unir as emoções suscitadas pelas imagens em tela às imagens do passado reconstruído, ao passo que os sentimentos atuais passam a ser identificados com as emoções que acompanharam tais imagens no passado. Desse modo, as emoções provocadas pelo filme vinculam-se ao espectador, que elabora, ao mesmo tempo, as suas próprias memórias e o “presente”. Trata-se de um intercâmbio entre o filme e o indivíduo, apenas nele a experiência do cinema acontece.

Nesse sentido, recuperaremos a história narrada por Umberto Barbaro (1965), e mencionada por Mauro Rovai (2005), referente a um caso contado pelo cineasta Serguei Eisenstein depois da exibição de *O encouraçado Potemkin*. Barbaro relata o conteúdo de uma carta escrita por um antigo marinheiro do *Potiônquim* que havia participado da revolta. Nela, letras de admiração elogiavam o trabalho de Eisenstein na reconstrução do ambiente e dos fatos relativos ao levante. O homem destacava especialmente a cena do toldo na coberta do navio, dizendo que ele próprio esteve sob ele, elogiando a

incrível fidelidade da reconstrução. Ocorre que tal episódio nunca ocorrera fora dos *sets* de filmagem, havia sido inventado pelo diretor, assim como foi inventado o fuzilamento na escadaria de Odessa. Esta cena, uma das mais comentadas do longa, foi imaginada pelo diretor durante as filmagens:

Descobri a escadaria de Odessa somente no momento da filmagem. A cena do fuzilamento naqueles degraus não estava em nenhuma versão do roteiro de *O encouraçado Potemkin*. Para imaginar a cena, fui ajudado pela ilustração de uma revista onde um cavaleiro, no meio da bruma, batia em alguém com seu sabre. A cena da escadaria de Odessa entrou, então, no esqueleto e nas leis internas de organização do filme. (EISENSTEIN, 1987, p. 49)

A anedota publicada por Barbaro exemplifica a apropriação do filme pelo marinheiro, a construção de sentidos sobre o ontem e o hoje. Afinal, a história desse homem e da revolta da qual fez parte é reconstruída por ele próprio ao adentrar no movimento de outra construção, também sobre o passado, a construção de Eisenstein, *O encouraçado Potemkin*. As imagens cinematográficas, portanto, como apontamos acima, organizam e articulam os conteúdos da memória. São também uma construção sobre o ontem que parte do presente e que não pode ser mais do que uma aproximação do passado. Nesse sentido, os filmes tanto são compostos a partir de quadros sociais da memória quanto passam a integrá-los, conformando noções e referências coletivas, constituindo e sendo constituintes da memória. Não obstante o caráter coletivo dos quadros sociais, o indivíduo acessa a sua memória, espécie de ponto de vista da memória coletiva, promovendo uma leitura própria do filme, haja vista que

cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (HALBWACHS, 2006 [1925], p. 69).

Neste ponto, levando em conta as perspectivas singulares e afetivas que compõem o cinema, voltamos, por fim, à questão de como tê-lo enquanto objeto de investigação. Sorlin (1992) menciona que motivações variadas influenciam possíveis leituras do filme, como a adaptação física (posição, conforto, distância da tela, entre outros) ao local de exibição; a simpatia ou antipatia diante das personagens, podendo levar à identificação; e o reconhecimento de lugares e circunstâncias. O filme, portanto,

é entendido pelo espectador a partir de motivações pré-existentes nele (memória, desejos e conhecimentos prévios) e quase sempre provoca reações fundamentalmente afetivas.

Uma vez que o embarque no movimento do filme é inevitável e a eliminação da afetividade é impossível, “Le seul moyen de ne pas les laisser entièrement dominer est sans doute de les accepter, de les analyser, et d’en tenir compte dans le travail consacré aux films.”⁴ (SORLIN, 1977, p. 37). Então, cabe ao pesquisador aceitar (não suprimir) as particularidades do filme, do encontro entre o filme e o seu olhar, levando-as em consideração na realização de sua investigação. “Armadilhas” e “miragens” são parte da experiência e é responsabilidade do que pesquisa procurar conhecê-las e analisá-las durante o trabalho, aceitando a relação que estabelece com o filme. O relato de Sorlin sobre a postura de um historiador após a exibição de *Camaradas*, filme que narra um protesto passado em Turim no final do século XIX, exemplifica um posicionamento alheio a essas recomendações. Depois de assistir ao filme, o historiador passou a defender a veracidade da trama e a representatividade de seus personagens, citando, para isso, diversos exemplos pouco precisos. Ao ser confrontado por algumas perguntas, assumiu que as suas referências advinham das histórias contadas por seu avô, ouvidas por ele quando criança. O filme, assim, estimulou o contato com as suas recordações, com as imagens e os sentimentos prazerosos a elas associados, levando-o a elogiá-lo e defendê-lo. No lugar do historiador, poderia estar o sociólogo, o antropólogo ou um pesquisador de qualquer área que, desavisado, se teria deixado levar irrefletidamente pelos seus afetos.

Por outro lado, a adoção de uma postura reflexiva não tem o objetivo de garantir análises livres de parcialidade, uma vez que as imagens não falam por si: seus possíveis significados nascem da interpretação de alguém, elaborada a partir de um conjunto de perspectivas variadas.

Partindo dessa ideia, concordamos com Menezes, quando aponta que a escolha dos filmes por ele trabalhados em sua tese e a sua articulação são guiadas por uma entre várias configurações possíveis:

Trabalhamos com uma configuração entre várias possíveis, e não com algum sistema que nos afirmasse ser esta *a* configuração essencial ou que os filmes escolhidos pudessem

⁴ Em livre tradução: a única maneira de não nos deixarmos dominar por completo é aceitá-los sem dúvida, analisá-los e tê-los em conta no trabalho consagrado aos filmes.

ser expressão de alguma lei mais geral ou de um pensamento homogêneo ou hegemônico. (MENEZES, 2013, p. 238)

Nesse sentido, a eleição de filmes para análise e o seu possível encadeamento são construções articuladas pelo pesquisador que devem estar apoiadas sobre uma postura que procure a reflexão constante.

Referências bibliográficas

BARBARO, U. *Elementos de estética cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CARRIÈRE, J in XAVIER, I. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

EISENSTEIN, S; MARSHALL, H. *Memórias imorais: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENEZES, P. *À meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Cinema: imagem e interpretação*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 8(2): 83-104, outubro de 1996.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. 1972.

MOLFETTA, A. In BAPTISTA, Mauro et al. *Cinema mundial contemporâneo*. Papirus Editora, 2008, pp. 172-185.

PUDOVKIN, V. In XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, pp. 55-73.

RODRIGUES, C. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ROVAI, M. *Imagem, tempo e movimento*. São Paulo: Humanitas, 2005.

SORLIN, P. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier, coll. historique, 1977.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005, pp 27-35.