

Cinema e Fenomenologia: sentidos e sentimentos

Prof. Ms. Bento Matias Gonzaga Filhoⁱ (UNEMAT)

Resumo:

Segundo Andrew (2002), a Fenomenologia nos deixou uma rica base psicológica a partir da qual se desenvolveram teorias voltadas para a psicologia, a arte, a música e a literatura, durante a década de 1950. Contudo, durante esse período, o estudo voltado para o cinema raramente esteve junto com as disciplinas mais tradicionais e os processos de exploração de uma teoria fenomenológica do cinema nunca foram devidamente encaminhados. Na visão fenomenológica, o acesso do espectador à fantasia o faz esquecer, por exemplo, que os mortos-vivos não existem ou que é impossível viajar à velocidade da luz. Porém, para o espetáculo que ele vive, traz de fora os significados e não abandona completamente o mundo. Os impulsos idiossincráticos marcam a significação daquilo que é mostrado no filme e o espectador consciente pode apreciar novos mundos com um frescor e uma força incríveis.

Palavras-chave: Cinema, Fenomenologia, sentidos.

Quando se faz uma retomada do pensamento filosófico ocidental, é possível observar que os sentimentos de otimismo e pessimismo, despertados pela visão materialista do mundo, já estavam presentes na filosofia clássica. A concepção do mundo pelos ditames do materialismo perpetuou-se e perpassou por todos os momentos da nossa civilização. No entanto, a oposição a esse pensamento existiu com constância em todas as épocas. A crença de que o ser humano pode constituir a sua própria liberdade no ato de criar e imaginar, descartando o mundo como um sistema fechado de regras é, como acreditamos, fundamental. Estamos prontos para explorar todas as possibilidades. Precisamos enxergar a arte como um produto a ser explorado, lançando um olhar para fronteiras desconhecidas. Situar a produção artística dentro de condições sociais predeterminadas é como matar a criatividade. O desconhecido, o incompreensível e o inusitado são horizontes inerentes à própria arte.

A Fenomenologia de Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty e outros é, no nosso ponto de vista, a maior expressão de liberdade humana, a favor do intelectualismo, reagindo contra o anti-humanismo e o materialismo. Para sustentar essa liberdade é preciso não abrir mão da condição de consciência absoluta, doadora de sentido a partir das percepções mais idiossincráticas e menos determinadas do mundo. No momento em que nossos sentidos

ⁱ Prof. Ms. Bento Matias Gonzaga Filho
Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)
E-mail: bentomatias@uol.com.br

são impostos apenas por algo exterior, ocorre a anulação do nosso poder absoluto, o que equivale dizer que não somos livres. Assim, na visão fenomenológica do intelectualismo não se pode conceber ser livre apenas em alguns momentos. Também não é concebível uma graduação da liberdade, como ser um pouco mais ou um pouco menos livre. A liberdade precisa ser total. Então, para se admitir a liberdade, que só pode ser integral, nada exterior pode conduzir as ações humanas, ou compeli-las para uma determinada direção. Se tivéssemos as nossas escolhas embasadas apenas em influências advindas do mundo que nos cerca, teríamos que admitir que elas não seriam escolhas.

Segundo Andrew (2002), a Fenomenologia nos deixou uma rica base psicológica a partir da qual se desenvolveram teorias voltadas para a psicologia, a arte, a música e a literatura durante a década de 1950. Contudo, durante esse período o estudo voltado para o cinema raramente esteve junto com as disciplinas mais tradicionais e os processos de exploração de uma teoria fenomenológica do cinema nunca foram devidamente encaminhados.

Apesar de ainda exercer enorme influência em muitos campos, a Fenomenologia é dificilmente visível na atual teoria do cinema por causa da morte prematura de seus dois partidários mais brilhantes, André Bazin, em 1958, e Amédée Ayfre, em 1963. Recentemente Henri Agel tentou rejuvenescer o pensamento de seu amigo íntimo Ayfre para opô-lo à semiótica e ao estruturalismo. Em seu *Poétique du cinéma*, Agel admite que as pesquisas materialistas sobre o sistema de signos do cinema ou sobre a ideologia e a psicologia que determinam os trabalhos do cinema têm uma importância óbvia, mas reclama que tais pesquisas tentaram eliminar todos os estudos que começam com a suposição de que os trabalhos de arte, não suas condições materiais, são absolutos. O semiótico, como semiótico, não deseja e é incapaz de aprender algo realmente novo através dos filmes que estuda. Pode aumentar seu conhecimento do sistema que analisa, mas não pode ver além dele. De acordo com a posição “essencialista” de Agel, o trabalho de arte está sempre sob controle. O teórico persegue uma visão que transparece através da sua experiência, tentando explicá-la, descrevê-la ou ampliá-la. (ANDREW, 2002, p. 194)

Fazer arte é promover o exercício fenomenológico. Cada vez que alguém escreve uma peça musical, esculpe uma pedra, realiza uma peça de teatro, está colocando o mundo inteiro ou uma parte dele entre parênteses. As essências capturadas estão sendo tomadas como o material para a criação da obra. Assim como o fenomenólogo é uma descrição ou uma contagem das essências que habitam sua consciência, o artista narra as essências com outras linguagens, que podem ser plásticas, musicais ou audiovisuais. Essa visão pode, inclusive, gerar certa luz para o debate recorrente entre os teóricos de arte que discutem o seu caráter mimético. A arte é mostrar ou representar? Penetrando nesse questionamento, a produção fílmica pode ser material para discussão.

Acreditamos que podemos falar do filme como um exercício fenomenológico em dois níveis. O primeiro é o nível da tela. É um exercício que é realizado pelos profissionais que produzem o filme e é composto de uma maneira específica. Neste nível estão, por exemplo, os atores que desempenham suas funções, colocando suas vidas entre parênteses, como se comportassem diferentemente para poder entrar em outro mundo enquanto personagem que está interpretando. Claro, para chegar a esse nível é necessária uma preparação prévia com informações sobre a natureza da personagem. Assim também se situa o escritor, que para escrever sua obra precisa colocar entre parênteses o que é dito no mundo, dando-lhe a possibilidade de criar um mundo novo, com personagens e espaços diferenciados. Ele procura abrir um novo caminho no mundo do significado, exercitando a sua dinâmica específica de penetrar nesse novo mundo. Também o diretor de cinema precisa desse um impulso subjetivo para construir a sua linguagem e torná-la compreensível a todos. Utilizando meios específicos de produção, o cineasta busca significados no mundo para desvendar as relações com a arte e, então, ir além dele. Como poderia o cineasta imaginar um mundo e torná-lo digerível para o público se não for através de parênteses? Fazer todos os juízos e afirmações sobre a realidade, modificando este mundo, no qual os espectadores podem rir ou chorar? É fundamental o papel do diretor como alguém que se torna diáfano, o escritor como alguém que se constrói nocional e ator que nos faz ver que o que acreditamos ser ficção pode ser tão real quanto o que consideramos real.

O outro nível do filme, onde é possível encontrar o exercício fenomenológico, é aquele que detém o público. O mundo que existe fora do cinema é colocado entre parênteses e a consciência se rende a uma atenção mais subjetiva. Entrando no campo da psicologia, Hugo Munsterberg (2005), no seu *The Photoplay: A Psychological Study*, afirma que de todas as funções internas que criam o sentido do mundo que nos cerca o mais central é a atenção. O caos das impressões circundantes é organizado em um universo real da experiência pela seleção daquilo que é significativo e consequente. A atenção deve ser elaborada ora aqui, ora ali, se quisermos unir o que é disperso no espaço antes de nós, e tudo deve ser protegido pela atenção e desatenção. Tudo o que é focalizado pela atenção ganha ênfase e irradia significado sobre o curso dos acontecimentos.

A vida prática valoriza o interesse pessoal e cria a própria ideia sobre a observação dos objetos. A atenção escolhe o seu objetivo de antemão e ignora tudo o que faz não cumprir este interesse específico. Todo o trabalho é controlado pela atenção voluntária.

Temos de antemão a ideia do objetivo que queremos alcançar em nossa mente e subordinamos tudo o que reunimos a essa energia seletiva. Através da atenção voluntária buscamos algo e aceitamos a oferta do ambiente apenas na medida em que ela nos traz o que estamos buscando.

Assistir a um filme implica a entrega subjetiva na leitura do texto construído por imagens. Por meio dos sentidos, cabe-nos absorver essas imagens para a formulação de novos conceitos. Marcel Martin (2003) quando discute a linguagem cinematográfica traça o seguinte pensamento que discute a atenção:

Quando assistimos a um filme, vemo-nos colocando os nossos pensamentos nos diversos personagens. Projetamo-nos nos personagens, nas imagens em progressão. Ao realizarmos isso, situamos o filme para mais além da dimensão puramente icônica. Passamos a fazer parte dele mediante uma participação ativa na criação. As cenas do filme são articuladas com a nossa atividade de simbolização e com o nosso mundo. (MARTIN, 2003, p. 18)

O ato de fazer parte ativamente do filme, pela nossa capacidade subjetiva de simbolização, reitera a nossa condição de seres dialógicos. Ao assistirmos a um filme a cena que mantém nosso interesse vivo certamente envolve muito mais do que a impressão simples de objetos em movimento e distantes. Precisamos acompanhar o momento com riqueza de ideias. Esse momento deve ter significado, deve ser enriquecido por nossa própria imaginação, além de despertar as experiências anteriores, agitar nossos sentimentos e emoções e jogar no nosso campo de sugestibilidade. Suscitando ideias e pensamentos, ele deve estar ligado em nossa mente com a contínua corrente do jogo e chamar a nossa atenção constantemente para o elemento essencial da ação. O espectador deixa o filme tomá-lo como quando um adulto toma a mão de uma criança. O acesso a esse mundo de fantasia faz esquecer que os mortos-vivos não existem ou é que impossível viajar à velocidade da luz. Porém, para o espetáculo que vivemos nesse momento, trazemos também de fora os significados e não abandonamos completamente o mundo. Nossos problemas pessoais e as teorias da física sobre a luz que aprendemos na escola estão presentes, mas estas são as condições que possibilitam o acesso a este mundo. Tomamos o que sabemos sobre o mundo para significar aquilo que é mostrado no filme. O espectador pode apreciar novos mundos que aparecem à consciência, com um frescor e uma força incríveis. Os filmes são maneiras de dizer, às vezes tão fortes, que podem até mesmo substituir as formas anteriores.

O cinema é uma janela aberta que nos faz ver através dos olhos dos outros. Levando em consideração a questão da intersubjetividade presente no mundo, é possível dizer que o filme é uma consciência fenomenológica do exercício de outras pessoas. Diante de uma exibição fílmica todos são convidados a ver uma projeção da consciência dos outros que se passa numa tela. Uma linguagem que se traduz com muita riqueza e proximidade com a maneira de apresentarmos a essência da nossa consciência. A estrutura do filme é a linguagem cinematográfica, com a qual se organizam e tomam sentido os acontecimentos e as personagens, que acabam por constituir no filme uma consciência própria. O cinema e a consciência são direcionados para um mesmo mundo. Há momentos em que a consciência vai para o cinema e outros em que o cinema vai para a consciência, num enriquecendo mútuo.

Pode-se entender a estrutura da narrativa cinematográfica como organizadora de eventos e personagens que são mostrados na tela. Na mente apenas o essencial é organizado e significativo, mantendo relação com a história e a experiência. Obviamente, o filme usa a consciência para se desenvolver e trabalhar sua mágica, assumindo uma funcionalidade que é intrínseca à compreensão humana. Pelo destaque da semelhança entre o desempenho do cinema e da consciência, torna-se possível fazer uma análise de ambos. Como resultado, salta a possibilidade de fazer comparações entre os dois fenômenos e ver a funcionalidade de um e outro. Encontrar um melhor exemplo de como é a função da consciência na percepção cinemática parece-nos desnecessário. A externalização de processos mentais, com seus conteúdos e historicidade, pode muito bem ser entendida de uma maneira específica. É possível alcançá-la através da compreensão e das experiências com o cinema.

A Fenomenologia, em diversos momentos, adverte sobre o poder absoluto que é atribuído à razão na sociedade em que vivemos. Essa razão, constantemente e antiteticamente, toma conta e desfigura os próprios processos primários que afirma entender. Para Merleau-Ponty (1994), esse é o resultado direto de um nacionalismo exacerbado, que opta por devorar todas as experiências ou, em outras palavras, que as decompõe, diseca e organiza minuciosamente. Na verdade, o racionalismo é apenas um meio de enxergar o mundo, um método para se aproximar da realidade, de entendê-la e de justificá-la. Se esse racionalismo interfere diretamente nas nossas vidas, castrando a nossa sexualidade e matando a nossa filosofia, certamente vai haver um empobrecimento do nosso modo de pensar e agir. A nossa consciência, liberta dos padrões racionais, pode se deslumbrar com a beleza da arte e

valorizar o cinema de contemplação e reflexão. Federico Fellini, por exemplo, permite, com extrema maestria, que a variedade de significados da realidade habite os seus filmes, sem extirpar deles a personalidade própria. Ele recusa o apoderamento do espectador para impingir significados, prefere deixar que os sentidos de cada pessoa atuem lenta e livremente. Nos maiores trabalhos de Fellini, como *Amarcord* (1973) ou *Satyricon de Fellini (Fellini – Satyricon, 1969)*, uma multidão de significados se congela em imagens poderosas que tem a força de transcendência a seu redor, pois a liberdade da consciência e não o racionalismo científico está falando na tela.

Para Andrew (2002), o cineasta enquanto artista deve criar imagens que caminhem em direção à abstração de ideias, com o cuidado de não torná-las apenas alegorias. Se houver o bloqueio da imagem no início ela estará impossibilitada de vir à tona e permanecerá no nível do simples brinquedo, sua proliferação perderá a capacidade de se dirigir. Se a imagem, por outro lado, é envolvida pela ideia, torna-se nada além de um instrumento, perdendo sua capacidade de dirigir os pensamentos, pois já está dirigida pelo pensamento. O cinema não é apenas um frio registro do mundo, é um registro da relação simbiótica entre intenção e resistência, entre autor e material, mente e assunto. A Fenomenologia oferece uma poética que valoriza os grandes filmes sobre a vida, a unidade, o acordo e a síntese. Ela continuará a sua navegação por águas adjacentes, tentando esclarecer o valor e a beleza que enxergamos nas mágicas sequências fílmicas exibidas nas telas. Esse senso estético de valor e beleza é o que nos leva a refletir sobre liberdade e cinema e nos insere na filosofia, engajados no diálogo que chamamos teoria do cinema com vistas no horizonte do pensamento fenomenológico.

Referências Bibliográficas

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MERLAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. A memória e a imaginação. As emoções. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. P. 25-54.

_____ **The Photoplay: A Psychological Study**. Project Gutenberg EBook, 2005.