

## Teoria dos Cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema

André Rui Graça<sup>1</sup>

Eduardo Baggio<sup>2</sup>

Manuela Penafria<sup>3</sup>

Nenhum filme nasce de geração espontânea. Esta evidência nem sempre é perceptível, se considerarmos muita da teoria sobre cinema. Especialmente aquela que opta por interpretar os filmes de forma desligada do seu contexto material de produção, do correspondente paradigma de criação artística, entre outros aspetos possíveis. Com efeito, um filme é fruto de uma multiplicidade de esforços de várias ordens (técnica, organizacional, criativa, etc...). Qualquer filme, se nos dispusermos a isso, é passível de ser “decifrado”, através de uma qualquer chave de interpretação.

Através da história da teoria da literatura e da arte – e, mais recentemente, do cinema –, habituámo-nos a ver um filme enquanto obra, isto é, a ver um filme para além de uma *commodity*; de um produto. Ler os filmes (ou as obras fílmicas) de forma distante das condições materiais em que foram produzidos, ou sem levar em linha de conta as afirmações dos cineastas ou a ideia de que um filme constitui uma mundividência sobre o labor cinematográfico, é um percurso de trabalho que remonta a alguns dos fundamentos dos estudos de cinema e, desta forma, faz parte de uma tradição que trouxe inúmeros resultados de grande importância. Entretanto, tal perspectiva também pode conduzir a um mapa de enganos ou deixar escondidas relevantes possibilidades. Assim, a premissa da Teoria dos Cineastas é que as variadas condições de produção das obras fílmicas, bem como o pensamento e poética dos cineastas sobre o fazer fílmico, devem ser consideradas a favor de uma abordagem ampliada.

Ainda no que concerne à interpretação (especialmente aquela ancorada em pressupostos derivados de teorias psicanalíticas ou ideológicas), esta tem sido, por assim dizer, como que uma forma (potencialmente inesgotável) de preencher os espaços em branco da nossa percepção – motivada por uma pulsão irresistível de renunciar a qualquer lacuna ou incompreensão. Assim se explica que, ao longo

---

<sup>1</sup> Centro de Estudos Interdisciplinares do Século 20, Universidade de Coimbra, Rua Filipe Simões, n.º 33, 3000-186, Coimbra, Portugal.

<sup>2</sup> Centro de Artes – Campus de Curitiba II, Universidade Estadual do Paraná – Unespar, Rua dos Funcionários, 1357, Curitiba, Paraná, Brasil.

<sup>3</sup> Labcom – Comunicação e Artes, Departamento de Artes, Universidade da Beira Interior - UBI, Rua Marquês d’Ávila e Bolama, 6200-001, Covilhã, Portugal.

dos séculos, a interpretação nos tenha oferecido um manancial riquíssimo em teorias e observações (algumas delas deveras criativas e de invulgar beleza, persuasão e engenho literário – todas válidas aos olhos de um certo relativismo epistemológico). Inicialmente ligada, no mundo ocidental, à importância de estabelecer um sentido para o texto da palavra de Deus, como nos explica Stefan Collini (Collini 1992, 3), a interpretação enquanto mecanismo de produção de sentido e busca da verdade antecede em muito o século XX – momento em que conhece um acréscimo na sua difusão e sofisticação intelectual.

Não se opondo frontalmente a leituras derivadas de métodos em que “o texto é como que um piquenique em que o autor traz as palavras e o leitor traz o sentido” (Todorov *apud* Eco 1992), a proposta da Teoria dos Cineastas tem-se afigurado como uma forma complementar de busca de uma chave de interpretação para as obras (e não só, também para um quadro mais abrangente), assente numa leitura contextualizada – tanto pelas obras em si, como pela noção de discurso. Desta forma, a Teoria dos Cineastas, mais do que interpretar obras, tenta entendê-las pelo prisma da poética da criação. A Teoria dos Cineastas procura entender os próprios cineastas e o seu ofício, na medida em que a dimensão de compreensão que oferece debruça-se tanto sobre as obras como sobre a própria condição de *cineasta* – e, assim, sobre questões que lhe são inerentes. Com efeito, além da interrogação fundamental “o que é o cinema?”, uma das preocupações que governam a Teoria dos Cineastas é a capacidade de, a cada passo, responder à questão “será que o gesto interpretativo contribui para o conhecimento?”. Por outras palavras, a proposta da Teoria dos Cineastas pretende ir além do exercício literário da interpretação, evitando a hermenêutica estéril na sua finalidade e a aporia; ao ir além do exercício literário da interpretação, a Teoria dos Cineastas ensaia um tipo de compreensão que colabora com a construção do conhecimento.

Quer isto dizer que o cinema visto a partir da Teoria dos Cineastas é não só o resultado da práxis, mas também a práxis ela própria, a *poiēsis* (e, até, a *téchnē*). Ressalva-se, é claro, que também a observação analítica da práxis, da *poiēsis* e da *téchnē* estará marcada pelo gesto interpretativo; porém, ao abordar as condições experienciais e as considerações processuais dos cineastas, que tradicionalmente não fazem parte do escopo da análise fílmica, há a abertura de novos flancos pelos quais novas possibilidades ficam disponíveis e podem ser agregadas aos percursos mais habituais dos estudos cinematográficos.

No quadro de possibilidade de coexistência de vários ganchos teóricos para proceder à compreensão de uma obra (e partindo, por agora, do princípio de exclusão da hipótese de existência de sobreinterpretação), podemos sistematizar três abordagens que, interessantemente, podem colidir. As abordagens podem ser integradas, mas a experiência diz-nos que não costuma ser esse o caso. São essas abordagens as seguintes: 1) a interpretação da obra através

do conhecimento possível sobre as condições materiais nas quais se produziu a obra (sobre alguns filmes há mais informação do que sobre outros); 2) a interpretação da obra através da intenção ou do pensamento expressos de quem a fez (o que muitas vezes nos dá um *insight* sobre as questões da primeira abordagem); finalmente, 3) a interpretação da obra através da atribuição de significado que o espectador lhe dá, através de mecanismos de produção de significância de ordem vária.

Um exemplo da contradição pode ser o seguinte: lembremos o caso do sangue que jorra da mão de Leonardo DiCaprio, no filme *Django Libertado*, de Quentin Tarantino. Durante a gravação de uma cena particularmente tensa na diegese, o ator atinge violentamente uma mesa e, acidentalmente, quebra um copo de vidro (parte da decoração). DiCaprio golpeia a sua mão e, inclusivamente, alguns dos estilhaços permanecem nela. Em vez de pedir para parar a rodagem e solicitar atenção médica, o ator decide continuar a cena com a mão ensanguentada, para grande (e notório) espanto do restante elenco. Não perdendo a postura nem deixando cair a personagem, DiCaprio continua a debitar o texto do guião, enquanto vai avaliando a dimensão dos ferimentos e retirando da sua mão os estilhaços remanescentes. O resultado é evidente: o drama na cena intensifica-se. Drama esse que não constava no guião e que, coincidentemente, se produz de uma forma que se compagina com a estética que Tarantino habituou os seus espectadores. Outras versões da mesma cena foram gravadas, mas foi aquela cena em que ocorreu o acidente que ficou na versão final do filme.

Afirmar que o drama da cena se intensifica é em si uma interpretação. Mas outras interpretações podem ser extraídas a partir desta ocorrência fílmica tão marcante. Porém, um espectador que não saiba a razão que leva DiCaprio a sangrar pode vir a conjecturar ligações com o contexto mais amplo do filme ou da cinematografia de Tarantino, ou a imputar certas intenções (nomeadamente estéticas e expressivas) a este acontecimento, e colidir com o real motivo por que ele aconteceu.

Similarmente, a série *Rome*, da HBO, é conhecida pela sua violência explícita. Porém, não há uma única cena de batalha presente na série. Interpretar essa circunstância como, por exemplo, uma forma de sublinhar e explorar a violência (e as suas consequências psicológicas) a um nível individual noutras cenas, em vez de ceder a uma expressão coletiva da brutalidade da guerra, desconsidera que o facto de não terem sido filmadas batalhas se deveu a questões orçamentais. É abusivo considerar que a ausência de batalhas possa ser lida como uma escolha estilística, porque a realidade o desmente. Efetivamente, a resposta pragmática parece ser capaz de praticamente esvaziar a possibilidade de interpretação em alguns casos. Poder-se-á, portanto, argumentar que são a falta de conhecimento sobre as condições materiais e circunstanciais em que uma obra é produzida e a falta de contextualização relativamente à intenção artística de quem a fez que abrem, muitas vezes, caminho a que seja necessário encontrar uma chave de descodificação. Note-se que o conhecimento

acerca das condições materiais e intenção artística é, normalmente, a exceção e não a regra (embora, ultimamente, existam, por exemplo, os documentários chamados *making of*, que permitem ter algum *insight* sobre as questões materiais e intenções artísticas). Tal como as mitologias e as superstições foram formas de interpretar os sinais da natureza na ausência de uma explicação científica (que, sublinhe-se, pode ser apenas uma verdade provisória), a interpretação de uma obra através de um sistema de sentido que não contemple as duas primeiras vertentes já mencionadas (porque se recusa a isso, ou porque não tem informação suficiente) apresenta limitações. Restamos, assim, uma questão inquietante: como conciliar as três abordagens?

A Teoria dos Cineastas tem vindo a caminhar no sentido de dar mais ênfase a um modo de “ler” (ou “ver”) as obras através de uma análise equilibrada entre as três abordagens. E procura fazer avançar a teoria do cinema, através da forma como consegue cruzar as três abordagens distintas, e contribuir para um conhecimento mais alargado das obras, dos cineastas e do que significa fazer cinema. Ao incentivar uma relação direta entre a obra, os cineastas que a fizeram e o próprio investigador, a Teoria dos Cineastas promove um conhecimento do cinema pelas suas condições materiais, enquadradas no âmbito de um determinado paradigma de criação e correspondentes processos criativos (destacando os mais arrojados), e coloca o investigador na sua condição de espectador avisado perante as obras e os discursos dos vários cineastas, argumentistas, atores, produtores, montadores, etc.

Os seis artigos agora publicados, e que resultaram de uma chamada lançada pela *Aniki*, revelam, justamente, uma relação direta com obras e cineastas que passa, inevitavelmente, pela exposição do pensamento e poética desses mesmos cineastas, mas, mais importante do que isso, partem de um ponto de vista clarificado para daí retirar ou, pelo menos, aludir a consequências para a teoria do cinema.

Os três primeiros artigos optam por visitar cineastas clássicos: Jean Rouch, Andrei Tarkovski e Abel Gance, para um conhecimento mais aprofundado do sentido das suas obras. Em “Arte do corpo, arte do duplo: uma dimensão do imaginário em Jean Rouch”, Philippe Lourdou e Marcius Freire apoiam-se em obras fílmicas e dizeres do cineasta, percorrendo as suas estratégias de *mise-en-scène* para aceder ao mundo do imaginário partilhável e partilhado. “‘Um modo de relacionamento com a realidade’: noções de poesia de Andrei Tarkovski”, assinado por Beatriz Avila Vasconcelos, realça o pensamento de Tarkovski sobre a poesia que sustenta a sua conceção de cinema e de arte, em que a poesia encontra as suas raízes na experiência do real, colocando o cineasta em diálogo com outros poetas como Arseni Tarkovski, Octavio Paz, Sophia de Mello Breyner Andresen e haicaístas japoneses tradicionais. Por seu lado, “*Requiem* por um cinema utópico: os evangelhos de luz de Abel Gance”, de Luís Nogueira, reúne escritos dispersos do cineasta, unidos por uma mesma crença na luz enquanto elemento fundamental da criação cinematográfica, e avança com a questão de estarmos perante um

gênero de que Gance será um inegável representante: o cinema utópico.

No artigo seguinte, o enfoque é, igualmente, um clássico: no caso, um filme paradigmático do cinema português, *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha. Caterina Cucinotta e Jesús Ramé escrevem “A produção como variável estética na construção formal do filme: *Os Verdes Anos* a partir dos seus materiais” e integram este dossiê por seguirem o caminho de uma análise de filmes a partir da *materialidade*, o mesmo é dizer, da vontade criadora do cineasta que, com cada elemento em campo, constrói a sua própria linguagem.

Segue-se um cineasta brasileiro contemporâneo. Em “A imagem que faz sintoma: sobre o método naturalista de Cláudio Assis”, Bruno Leites coloca em diálogo o método criativo do cineasta com a noção de *sintoma*, o que lhe permite a compreensão dessa noção pela via da conceção de espectador de Assis.

Para encerrar este dossiê, temos o grato prazer de apresentar o artigo “A memória enquanto ato teórico dos *making of* documentários”, de Patricia de Oliveira Iuva, que perscruta vestígios e indícios da criatividade que se disseminam pela(s) memória(s) do cinema.

Boas leituras!

#### BIBLIOGRAFIA

- Collini, Stefan. 1992. “Interpretation terminable and interminable.” In *Interpretation and Overinterpretation*, editado por Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto. 1992. “Interpretation and History.” In *Interpretation and Overinterpretation*, editado por Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press.