

# MUNDO DO FILME E MUNDO DO ESPECTADOR

André França\*

**Resumo:** Este trabalho procura discutir algumas especificidades de nossa experiência dentro e fora da sala de cinema, incluindo as motivações que nos levam à sala escura de projeção. Neste registro, observamos o choque entre a experiência de transparência causal do mundo do filme e a de ininteligibilidade que temos em relação à vida. Conceitos como verossimilhança, plausibilidade e realismo cinematográfico são relacionados à experiência de transparência causal. Examinamos em seguida três formas através das quais a experiência cinematográfica resulta em conhecimento: identificação com as personagens, observação dos acontecimentos diegéticos, a transformação subjetiva produzida pelo diálogo entre nossa história de vida e a estabilização alcançada pelo círculo hermenêutico na experiência da fruição estética. Num terceiro momento, examinamos a natureza e os efeitos da experiência estética e a sua relação com a realidade quando consideramos configurações realistas de cinema.

**Palavras-chave:** experiência do cinema; realismo e conhecimento no cinema; recepção cinematográfica.

**Abstract:** This article discusses some specificities of our experience in a movie room. It is observed the shock between the experience of the causal transparency of the movie world and the unintelligibility that pervades our lives. Concepts such as verisimilitude, plausibility and cinematographic realism are related to the experience of causal transparency. It will be examined three ways by which the cinematographic realism happens to be a sort of knowledge: identification with the movie characters, observation of the diegetic events, the subjective transformation produced by the dialogue between our life experience and the stabilization achieved by the hermeneutic circle in the experience of esthetic fruition. Finally, it is examined the nature and effects of esthetic experience and its relation with reality when it is considered the realistic movie configurations.

**Keywords:** movie experience; realism; knowledge; cinematographic reception.

---

\* Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Facom/UFBa), professor do curso de Cinema e Vídeo da FTC.

## Introdução

Sempre que tenho a oportunidade, quando vou ao cinema, gosto de me deter um instante e observar um espetáculo que nos é oferecido antes mesmo de entrarmos na sala escura: um grupo de pessoas saindo após o término da sessão anterior. Alguns saem a passos rápidos, outros vagarosamente; uns procuram dissimular a emoção que sentem, às vezes andando com a cabeça baixa ou olhando para o lado para esconder os olhos úmidos, outros, ainda, sorriem francamente. Mas, ultrapassar a porta onde se lê “saída”, além do abandono de um espaço físico, também se constitui no abandono de um mundo e na reentrada em um outro. Diante das portas do cinema que se abrem e dos olhares esquivos que observamos, podemos nos perguntar: o que nos leva a suspender nossas atividades cotidianas e permanecer por duas horas numa sala escura? Qual a natureza da experiência que temos quando estamos ali? Ela difere da experiência que temos fora da sala? Investigando estas questões, faremos uma reflexão sobre a forma como, quando vamos ao cinema, transitamos entre o mundo do filme e o mundo do espectador e sobre a natureza do confronto entre estes dois mundos.

### O filme como experiência de um mundo causal

Podemos afirmar, de saída, que diferentes pessoas assistem a filmes no cinema por diferentes motivos e, também, que diferentes motivos podem levar uma mesma pessoa ao cinema. Estes motivos podem variar desde a vontade de “descansar” um pouco (quando se está num ambiente agitado ou barulhento, como um *shopping center* ou uma rua), “passar o tempo” (quando, por exemplo, se espera alguém fazer compras ou simplesmente chegar o horário em que temos algum compromisso), ou, ainda, “divertir-se”, “entreter-se”, assistindo a uma história que parece interessante. Podemos chamar estes de os motivos “ordinários” que levam as pessoas ao cinema, no sentido de que são os mais freqüentemente articulados no plano consciente e reportados quando o espectador justifica a alguém o fato de ter ido ao cinema (raramente ouviremos alguém dizer que foi ao cinema para ter “uma bela experiência estética”); no entanto, são insuficientes para descrever a experiência que temos ao assistir um filme e, portanto, passam longe de alcançar as mais profundas motivações do espectador. Por outro lado, não devemos, tampouco, diminuir ou desprezar a experiência do cinema como diversão ou distração. Para Benjamin:

realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. [...] A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.<sup>1</sup>

Embora seja legítimo que possamos também descansar, passar o tempo e nos divertir no cinema, em última instância, não são estas coisas (que, inclusive, poderíamos ter de outras maneiras) que estão em jogo quando optamos por esta experiência. Na verdade, vamos ao cinema, assistimos a um filme, porque queremos viver uma experiência particular, aquela que apenas o cinema nos propicia. Procuraremos, aqui, abordar dois aspectos desta experiência.

O primeiro aspecto diz respeito à experiência de transparência causal do mundo do filme que vemos projetado na tela. Em nossa experiência fora da sala de cinema, o mundo que podemos observar é aquele que nossos sentidos apreendem à medida que nos deslocamos, de forma contínua, através do espaço. Se permanecermos parados, ocupando uma mesma posição, exatamente como nos encontramos numa sala de cinema, podemos ver o mundo à nossa volta, num ângulo de 360 graus.

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Vol. 1, 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, s/d.

Veremos passar pessoas, animais, carros, mas deles nada saberemos a não ser o que pudermos apreender naqueles instantes em que se encontram à nossa vista. Não saberemos de onde vieram, o que estão fazendo, para onde irão em seguida. Não saberemos que forças os motivam a agir e falar da maneira como fazem. Estaremos como que “assistindo” a um filme que se desenrola permanentemente à nossa volta, mas, como estamos confinados a um ponto do espaço, não podendo, portanto, acompanhar aquelas “personagens” que vemos passar (o que nos possibilitaria entender seus comportamentos e estados de espírito), seremos incapazes de “entender o filme”, ou seja, de perceber a rede de causalidade que põe em movimento a vida daquelas pessoas. Se, por outro lado, abandonamos o nosso ponto fixo no espaço e nos movimentamos, como fazemos cotidianamente, além de vermos o “filme” passar em frente aos nossos olhos, estaremos também nós mesmos passando *através, por dentro* do “filme”, o que diminuirá sensivelmente o tempo que observamos cada “cena” (ou local do espaço, locação) aumentando assim a nossa sensação de ininteligibilidade diante do que vemos. Se antes víamos as pessoas passarem por nós, agora somos nós que as deixamos para trás, e, da mesma forma, não conseguimos conhecê-las, ignoramos sua história e motivações internas. Mesmo em relação àquelas pessoas com quem mantemos contatos próximos (companheiros, amigos, colegas, parentes) acontece o mesmo, pois não podemos nunca estar com o outro durante todo o tempo. Resulta daí, portanto, a sensação de ininteligibilidade que temos em relação à vida (ao “filme”) e as atribuições que lhe imputamos, de ser arbitrária, casual, sem sentido, inescrutável. Nossa própria condição existencial e boa parte de nosso sofrimento humano também se originam desta forma de estar no mundo e percebê-lo. Esta segunda perspectiva, em que nos movemos, assemelha-se ao conceito de “ponto de vista viajante”, de Iser, segundo o qual “o todo do texto nunca pode ser percebido de uma vez; e, estando nós mesmos situados no interior do texto, viajamos com ele à medida que nossa leitura vai avançando”,<sup>2</sup> aqui, no entanto, aplicada não apenas ao âmbito da percepção, mas também ao da inteligibilidade.

Como colocamos o problema da opacidade causal do mundo em função do limite de nossa posição única no espaço, devemos assumir que o mundo, a vida, seria inteligível para aquele que fosse onipresente, que estivesse em todos os lugares ao mesmo tempo ou que pudesse se deslocar instantaneamente de um lugar a qualquer outro no espaço. Ora, é justamente esta possibilidade que se apresenta na ficção, através do artifício do narrador onisciente. Este narrador pode assumir o ponto de vista de Deus, olhar o mundo de cima, observar todas as coisas, pessoas e acontecimentos, em qualquer parte e em qualquer tempo. O mundo visto assim se mostra como uma perfeita rede causal, onde o início e as conseqüências de cada evento pode ser previsto e observado. Nenhuma obra de ficção jamais pretendeu usar o narrador onisciente para construir um mundo onde esta percepção apresenta-se de forma integral, narrando, portanto tudo, em todos os lugares, em todos os tempos – tal obra seria infinita e conseqüentemente irrealizável. O que a ficção faz é nos apresentar um recorte do seu mundo fictício, no qual eventos e personagens são escolhidos para serem focalizados em determinados momentos. Trata-se, portanto, de um mundo “pequeno”, enxuto, econômico e – ponto central nesta discussão – no qual são cuidadosamente forjadas e exibidas todas as conexões causais do enredo, necessárias à “compreensão” daquele mundo. Para Merleau-Ponty,<sup>3</sup> “o entrecho cinematográfico tem, por assim dizer, um cerne mais compacto do que o da vida real, decorre num mundo mais exato do que o mundo real”. Assistimos a um filme e podemos dizer que conhecemos as personagens projetadas ali na tela porque elas nos foram “apresentadas” em cenas onde pudemos observar seus valores e atitudes; sabemos o que está realmente em jogo naquele momento de suas vidas, quem são os seus melhores amigos ou inimigos, assim como também conhecemos bem estas outras pessoas que fazem parte da história. Ou seja, todas as informações essenciais, importantes, para que possamos compreender as “vidas” e conflitos daquelas personagens nos são apresentadas, assim como os principais eventos, ainda que ocorridos no passado. O resultado é que o mundo do

---

<sup>2</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. 1ª edição. Papyrus, 1997.

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983, p. 115.

filme, que encontramos no cinema, se apresenta estruturado por meio de uma rede causal de conexões explícitas que nos permite observá-lo desde a perspectiva divina (por outro lado, uma narração em primeira pessoa não produziria o mesmo resultado, mas sim a opacidade, uma vez que espelharia a condição existencial do espectador). A rede causal é assim artificialmente forjada através da *escolha* dos eventos que serão exibidos e realizada através da captação e organização destes eventos, feita pela câmera cinematográfica e pela posterior montagem, que orienta temporalmente os fragmentos do filme. A dimensão “arbitrária” da vida não está assim, é claro, alijada do filme, mas incorporada na teia de conexões causais a que temos acesso; este é o espaço para a surpresa, para o inesperado, que pode irromper tanto no enredo, como nos choques imagéticos; é o que leva Benjamin à afirmação de que “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo”.<sup>4</sup> Como colocamos acima, a inteligibilidade do mundo dependeria de onipresença, deslocamento instantâneo e atemporal no espaço; é precisamente o que faz a câmera cinematográfica (de forma virtual, enquanto colhe material para a futura montagem), filmando eventos a partir de diferentes perspectivas, distantes no espaço e no tempo, capazes de revelar a sutil cadeia de relações causais que se apresenta na vida mais íntima das personagens.

Esta forma que o cinema tem de perspectivar o mundo, em diferentes planos, através da decupagem, assemelha-se àquela utilizada na pintura cubista. Segundo McLuhan,<sup>5</sup> o cubismo “substitui o ‘ponto de vista’, ou faceta da ilusão perspectivista, por todas as facetas do objeto apresentadas simultaneamente”. Assim, se em uma pintura cubista podemos ver numa só visada um mesmo objeto a partir de diferentes pontos de vista, no filme, apreendemos o mesmo objeto através de diferentes perspectivas que se sucedem no tempo na forma dos planos do filme. Dependendo de como são escolhidos estes planos e de suas respectivas durações temporais, temos uma semelhante sensação de envolvimento que nos situa num ponto espacial imaginário dentro do filme a partir do qual apreendemos aquele mundo. Através da decupagem, então, o cinema consegue nos oferecer uma experiência sensorial do mundo do filme que, além de nos situar espacialmente ali, também constrói e explicita a estrutura de causalidades que o sustenta. Esta sensação de unidade e organicidade que deriva da maneira como o filme é montado, construído, do ponto de vista técnico, é reforçada ainda pela maneira como percebemos o filme, quando somos capazes mesmo de identificar a propriedade ou não da justaposição de elementos sonoros e visuais, assim como os estados de espírito das personagens projetadas na tela. Sobre este fenômeno, Merleau-Ponty diz que:

O vínculo entre o som e a imagem é muito mais estreito e esta última se transforma com a proximidade do som. Durante a projeção de um filme dublado, com homens magros falando através da voz de gordos, jovens com voz de velhos, grandalhões com a voz de nanicos, logo perceberemos o absurdo, se, como dissemos, a voz, o perfil e o temperamento formam um todo indivisível.<sup>6</sup>

[...] Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os pensamentos do homem, como o fez o romance durante muito tempo; dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos.<sup>7</sup>

[...] o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, p. 192.

<sup>5</sup> McLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, s/d., p. 27.

<sup>6</sup> MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 112.

<sup>7</sup> *Idem*, p 115-116

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*.

A experiência do mundo do filme, que temos quando vamos ao cinema, ou seja, a experiência de um mundo causal, inteligível, deve ser entendida em si mesma como gratificante e prazerosa o suficiente para ser apontada como um dos principais motivos que levam alguém a entrar na sala escura. Ir ao cinema, portanto, pode ser visto como um ato de fuga à sensação de arbitrariedade e casualidade que costumamos sentir em relação às nossas vidas, aos eventos que observamos no cotidiano. Parte significativa do que buscamos quando entramos na sala escura seria então esta experiência de partilhar (de forma coletiva) de um mundo que se revela para o espectador inteiramente transparente em sua matriz causal. A condição para que este mundo artificial exista, como já dissemos, é de que ele seja “pequeno”, limitado, uma espécie de recorte lógico, ideal e inteligível do mundo do espectador. A partir desta perspectiva, podemos compreender de outro modo a explicação do espectador que diz ter entrado no cinema para “descansar” um pouco (quem nunca fez isso, sentindo-se um dia cansado ou triste?); sabemos agora, não do barulho do *shopping* ou das dificuldades do cotidiano, mas da própria vida.

Neste momento, diante do que desenvolvemos até aqui, uma objeção pode ser levantada: poder-se-ia dizer que esta experiência particular, a do conforto de um mundo causal, proporcionado pela ficção, não é exclusiva do cinema, mas também produzida pela literatura. É verdade que na literatura, a peça de ficção também é construída com o mesmo objetivo de se plasmar um mundo artificial, fechado, no qual a rede causal é explícita e procura dar coesão e unidade ao mundo; há a mesma preocupação presente no roteiro do filme de escolher eventos que serão exibidos, de mostrar as personagens em momentos em que elas se revelem através de seus atos ou palavras, e que, tomados em conjunto, resultam num mundo onde tudo se conecta e dentro qual podemos passear sem nos assombrar com eventos que parecem gratuitos ou incompreensíveis. Por que, então, a diferença é tão grande entre estas duas experiências, a de assistir a um filme e de ler um livro? A resposta parece estar na forma como se dá a recepção destes dois tipos de obra e no fato de que o “mundo do livro” nem de longe se assemelha tanto ao nosso próprio mundo como o mundo do filme. Quando lemos um livro, estamos conscientes o tempo inteiro de nosso papel ativo na recepção da obra. Estamos em contato com um objeto físico, o livro, e a reconfiguração daquela obra narrativa depende das ações físicas de nosso corpo (virar as páginas com nossas mãos, movimentar os olhos para passar de palavra a palavra, de linha a linha). São estas nossas ações que ditam inclusive o ritmo no qual este mundo é reconfigurado; podemos ler o livro de forma lenta ou rápida, interrompida ou ininterrupta. Sabemos que o mundo do livro depende destes nossos atos e está, literalmente, em nossas mãos. Além disso, todas as imagens deste mundo são traduzidas a partir dos caracteres impressos no texto e criadas subjetivamente pelo leitor, na forma de imagens fluidas, um tanto imprecisas e descontínuas do ponto de vista temporal; guardamos estas imagens mais como quadros ou fotografias do que como ações contínuas no tempo, como aquelas percebidas no cinema. Para Ingarden, citado por Ricoeur,<sup>9</sup> “um texto é inacabado pois oferece diferentes ‘vistas esquemáticas’ que o leitor é chamado a concretizar e porque o mundo que ele propõe se define como o correlato intencional de uma seqüência de frases, do qual falta fazer um todo, para que um tal mundo seja visado”. Todas estas características da reconfiguração do mundo do livro acabam por criar uma distância muito grande entre a maneira como percebemos este mundo (e a experiência que temos a partir dele) e a maneira como percebemos nosso próprio mundo e as experiências que nele temos.

No cinema, a recepção do filme também se dá de maneira ativa, pois realizamos trabalho no próprio ato de perceber as imagens e sons do filme, de estabelecer conexões entre os planos e as seqüências. No entanto, algumas distinções importantes se impõem. De saída, não temos nenhum controle ou influência sobre o tempo no qual a obra é executada, não podemos apressá-la, retardá-la ou subtrair-lhe partes, como fazemos com o livro. Somos assim, de certa forma, submetidos à obra, do ponto de vista de sua duração e fluxo temporal. Isto nos faz esquecer um pouco de nossa real atitude ativa no processo de recepção da obra e nos dá a sensação de que a obra se desdobra e se configura fora de nós, apesar de nós, constituindo-se assim numa realidade própria que temos a

---

<sup>9</sup> RICOEUR, *op.cit.*, p. 287.

ilusão de partilhar (quem nunca passou pela experiência de, por algum motivo, abandonar a sala de projeção e, um pouco antes de sair, olhar para trás e ver que o filme *continua* independentemente de nossa deserção?). Contribui enormemente para isso a natureza fotográfica das imagens do filme, que, aproximando-se muito das imagens que configuramos através de nosso aparelho perceptivo, reforça a semelhança entre o mundo do filme e o mundo do espectador. No entanto, apesar de não podermos controlar ou influenciar o ritmo em que a obra é executada, um outro ótimo exemplo do caráter ativo de nossa recepção quando assistimos a um filme está no exercício proposto por Leenhardt na revista *Esprit* (1936) e mais tarde retomado por Merleau-Ponty. Inicialmente, Merleau-Ponty apresenta a definição de ritmo cinematográfico de Leenhardt: “uma determinada ordem de tomadas e, para cada uma dessas tomadas ou ‘planos’, uma duração tal, que o todo produza a impressão desejada com o máximo de efeito”.<sup>10</sup> E depois, então, como que para verificar a lei deste ritmo, Leenhardt sugere o exercício:

Assistindo a uma fita, tente adivinhar o instante onde uma imagem, havendo atingido sua plenitude, esgota-se, deve-se findar, ser substituída (seja mudança de ângulo, de distância ou de campo). Aprende-se a conhecer esse mal-estar interno produzido por uma tomada demasiado longa, que freia o movimento, ou essa agradável adesão íntima, quando um plano passa com exatidão.<sup>11</sup>

Em resumo, o cinema nos oferece, no âmbito da percepção, uma experiência temporal e visual muito distinta daquela que temos com o mundo do livro, e, ao mesmo tempo, muito semelhante àquela que temos no nosso próprio mundo, graças à sua capacidade de oferecer a obra numa forma semelhante àquela em que percebemos a “realidade”. Trata-se, portanto, aqui, da capacidade que tem o cinema de criar uma obra de forte caráter realista e que nos convoca a partilhar dos acontecimentos de seu mundo. É esta semelhança entre a nossa realidade e aquela do mundo do filme que faz com que o cinema se preste (ao contrário da obra literária) também a ser uma espécie de câmara onde nos refugiamos da “aleatoriedade” dos eventos da vida.

Para que se mantenha esta semelhança entre os dois mundos, algumas leis têm que ser respeitadas e seguidas na configuração do mundo do filme. Assim, o filme deve ser verossímil, ou seja, a ação deverá se desdobrar respeitando as relações causais do conjunto de eventos já ocorridos no enredo, assim como as relações de plausibilidade; deve haver assim uma direção no sentido de, todo o tempo, construir e reafirmar a coerência interna da obra, de acordo com o universo próprio que ela inaugura ou dentro do qual se propõe existir. Da mesma forma, o filme não deve comportar soluções do tipo *deus ex machina*, que procuram resolver uma tensão ou conflito da história, introduzindo um elemento ou evento que irrompe na trama de forma independente, desvinculado de sua teia de causalidade. Há, ainda, um outro caso muito curioso e que poderia de forma equivocada ser visto como uma contradição com a estética realista do cinema ou com o projeto da ficção em geral: muitas vezes achamos que um fato extraordinário, espetacular que lemos nos jornais ou que conhecemos da própria História, daria um excelente filme, que seria construído em torno, ou tendo como ápice ou elemento de reviravolta tal acontecimento incomum. Engano. Curiosamente, não estamos inclinados a aceitar em obras de ficção eventos que, ainda que possíveis, soem improváveis de acontecer, ainda que respeitem a estrutura causal da trama. Gomes<sup>12</sup>, discorrendo sobre este ponto, diz que “quando o critério da possibilidade entrar em conflito com a plausibilidade, o poeta deve decidir-se em favor da última”, e, ainda, citando Aristóteles, “de preferir às coisas possíveis, mas incríveis são as impossíveis, mas críveis”. Desrespeitar qualquer destas orientações tem como efeito despertar o espectador de seu “sonho” dentro do mundo do filme e negar-lhe a experiência de um mundo de

---

<sup>10</sup> MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 111.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>12</sup> GOMES, Wilson. Estratégias de Produção de Encanto - o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. *Revista Textos*. Salvador: FACOM-UFBA, nº 35, 1996.

transparência causal. Isto é freqüente nas obras em que o narrador da obra não é digno de confiança, ou seja, quando ele viola o acordo tácito que a obra de ficção requer de seu fruidor, de que ela se manterá coerente todo o tempo com os pressupostos do universo ficcional no qual ela se insere. Para Ricoeur, “o caso do narrador *não digno de confiança* é particularmente interessante do ponto de vista do apelo à liberdade e à responsabilidade do leitor”.<sup>13</sup> É este apelo à liberdade, que, feito por este tipo de narrador e atendido pelo espectador, provoca um marcado distanciamento entre o espectador e o filme e instaura um olhar desconfiado diante da obra.

### O filme como conhecimento e experiência de transformação

Voltemo-nos agora para um segundo aspecto da experiência que temos ao assistir um filme, e que, com freqüência, de maneira inconsciente, nos motiva a entrar numa sala de cinema.

Podemos conceber que a experiência de assistir a um filme resulta em conhecimento através de três maneiras distintas. Em primeiro lugar, através da identificação com a personagem, quando deixamos-nos colocar no lugar daquele que vemos na tela e passamos a assistir às suas aventuras como se fôssemos nós mesmos os protagonistas. Projetados desta forma no mundo do filme, estamos prontos para acolher os aprendizados conquistados pela personagem ao longo da trama. Conseguimos assim, antever as conseqüências de atos nossos numa situação fictícia e extrair destas conseqüências as respectivas lições. É como viver a vida de outra pessoa, estar sob sua pele, mas ao mesmo tempo não estando, e, assim, de forma segura, “viver” as experiências daquele outro. Se, em nossas vidas, experiências se traduzem freqüentemente em conhecimento (quer seja do mundo em que vivemos, quer seja de nós mesmos), através das identificações que se estabelecem quando assistimos a um filme, somos capazes, por uma espécie de interpolação, de introjetar as experiências (e o respectivo conhecimento que delas resulta) das personagens com as quais nos identificamos. Além disso, o conhecimento das experiências do outro, fictício ou real refrata para dentro do nosso mundo e revela-nos por contraste, tornando-nos cômicos de atitudes, valores e potencialidades que antes ainda não havíamos percebido. Esta perspectiva sobre a relação do espectador com o filme, admitiria, no limite, a hipótese da configuração da experiência e do conhecimento em um espectador que tivesse apenas acesso ao mundo do filme que seria o único mundo conhecido por ele?

Uma segunda maneira pela qual a experiência do cinema resulta em conhecimento é através da mera observação de tudo que o filme oferece em termos visuais e sonoros. Assim, podemos ter acesso a informações sobre lugares e sociedades que desconhecemos, por nunca termos visitado, assim como podemos aprender sobre acontecimentos do passado, em filmes ambientados em alguma época histórica.

Uma terceira maneira, ainda, pode ser distinguida. E a esta, podemos atribuir uma maior importância pois, além da dimensão do conhecimento, presentes nas anteriores, junta-se também a da transformação. É também no diálogo entre o espectador e a obra, ou, ainda, no confronto entre o mundo do filme e o mundo do espectador que esta transformação se dá. Vejamos:

Quando Pareyson discorre sobre os problemas da interpretação, ele a define como “o encontro entre uma pessoa e uma forma”;<sup>14</sup> diz que:

A interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> RICOEUR, *op. cit.*, p. 281.

<sup>14</sup> PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*.

A interpretação, definida assim por Pareyson, não deve ser vista apenas como uma técnica do ofício do crítico de arte, mas, ao contrário, como uma prática comum exercida por todos os tipos de fruidores. O alcance desta “sintonia”, como Pareyson a descreve, é fruto de um rico diálogo, uma complexa negociação que se dá entre a obra e seu fruidor, tanto no momento mesmo da fruição, como mais tarde, quando ela ainda reverberará no mundo do espectador. É evidente que um dos resultados deste processo é conhecimento; conhecimento da obra e autoconhecimento, por parte do espectador; pois, realizar esta sintonia (movimento espontâneo e inconsciente), alcançar esta congenialidade, provoca no espectador um *relevo* em sua subjetividade, em seu mundo (o ponto mesmo de ressonância com o aspecto da obra), resultando assim numa ordenação, numa configuração subjetiva que fala de si, que lhe ensina e lhe *abre* uma nova forma de perspectivar a vida.

Podemos dizer que é semelhante à perspectiva de Ricoeur,<sup>16</sup> quando este escreve sobre o conceito “ingênuo” de “irrealidade” aplicado às projeções da ficção”. Para este autor,

a função de representância ou de lugar-tenência tem seu paralelo na função da ficção, que podemos dizer revelante e transformante relativamente à prática cotidiana; revelante, no sentido de que revela características dissimuladas, mas já delineadas no coração de nossa experiência prática; transformante, no sentido de que uma vida assim examinada é uma vida mudada, uma vida diferente.

É, sobretudo, uma preocupação com as construções da história, com o “enigma da passadidade” que leva Ricoeur a articular as coisas deste modo, elaborando esta noção de representância. Este caminho, ele o percorre em busca da resposta à pergunta: “o que, da parte da ficção, pode ser considerado a contrapartida do que, da parte da história, dá-se como passado ‘real?’”.<sup>17</sup>

Uma outra perspectiva na qual a história joga importante papel, ao lado da experiência, é aquela da estética da recepção e veremos como esta abordagem pode lançar luz sobre a vivência de transformação que podemos ter no cinema. Os dois teóricos representantes deste movimento, Iser e Jauss, estiveram preocupados, respectivamente, com a maneira como a obra literária produz efeito sobre um leitor individual e como este leitor responde no processo de leitura e com a repercussão social daquela obra ou a resposta do público no nível de suas expectativas. Dois dos conceitos fundamentais desta abordagem, *círculo hermenêutico* (que reúne e sintetiza a nossa experiência acumulada em padrões de assimilação e compreensão sedimentados) e *horizonte de expectativa* (que se projeta na experiência contemporânea, mas trazendo as modulações de assimilação do círculo hermenêutico), são assim descritos por Valverde,<sup>18</sup> em sua dinâmica conjunta:

No campo expressivo, essa dialética entre o horizonte de expectativas, projetado pela experiência acumulada, e a experiência singular, proporcionada por uma determinada obra, constitui o mecanismo básico de toda recepção e a experiência estética ocorrerá como efeito da tensão entre as propostas da obra e as estruturas já cristalizadas pela recepção anterior. O êxito estético depende, assim, do deslocamento que uma obra é capaz de realizar na reação do receptor frente às disposições poéticas já codificadas e reforçadas pelos hábitos de leitura estabelecidos.

Esta dinâmica desviante é a forma como a teoria explica a ocorrência da experiência estética, a maneira como nos reposicionamos frente a uma obra de arte que nos afeta verdadeiramente e exige que adotemos dali por diante um novo ponto que servirá como referência para as futuras fruições. Este processo pode e deve ser visto também como fazendo parte de um processo maior, no qual o

---

<sup>16</sup> RICOEUR, *op. cit.*, p. 274.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 273.

<sup>18</sup> VALVERDE, Monclar. *Estética e Recepção*. Comunicação apresentada ao GT Mídia e Recepção no VIII Reunião do Compós. Belo Horizonte, junho de 1999.



ponto de estabilização alcançado pelo círculo hermenêutico na experiência de fruição estética dialoga com a totalidade de nossa história de vida, encontra ali um ponto de interseção, produzindo uma inflexão que nos transforma, fazendo com que adotemos um novo ponto de referência a partir do qual perspectivaremos, agora não apenas os futuros filmes que veremos, mas a própria vida.

Assim é, portanto, que a experiência do cinema pode nos transformar, transformar a forma como vemos a vida, e, como consequência, transformar nossas próprias vidas, nossa forma de estar no mundo. Esta experiência de transformação é o mais pungente motivo que nos leva a entrar na sala escura do cinema; é a sua ausência que lamentamos quando ela não ocorre e temos de nos contentar com algo muito menor; é por ela que verdadeira e secretamente ansiamos, sob a superfície da justificativa social, fácil, do entretenimento.

Uma pergunta, no entanto, se apresenta aqui: em que medida estas transformações, realizadas a partir de experiências estéticas no cinema, diferem daquelas que se dão fora da sala escura? Há mesmo diferença entre elas? As segundas seriam mais fortes e permanentes que as primeiras?

### **Cinema, realidade e a dimensão estética da experiência**

O primeiro ponto suscitado por estas perguntas diz respeito à natureza mesma da experiência e à presença de uma qualidade estética em sua ocorrência. Estamos habituados a usar a expressão “experiência estética” para designar o tipo de contato que temos com as chamadas obras de arte, ou, para usar a expressão de Pareyson, com os trabalhos dotados de “artisticidade”, não reconhecendo tal qualidade em nossas outras experiências de vida. No entanto, segundo Valverde:

Se rejeitarmos uma concepção excessivamente intelectual da própria experiência, e se percebermos que mesmo uma conclusão lógica é indissociável de seu movimento de consumação, poderemos concluir que nenhuma experiência poderá alcançar a unidade na qual se constitui, a menos que apresente uma qualidade estética.<sup>19</sup>

Assim, Valverde afirma que “a experiência estética é o limite para o qual tende toda experiência e sem o qual ela não seria capaz de fazer sentido”;<sup>20</sup> e cita então Dewey,<sup>21</sup> para quem “o estético não é um intruso na experiência, [...] ele é o desenvolvimento clarificado e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa”.

Portanto, pensando com estes autores, se toda experiência (digna de assim ser chamada) é uma experiência estética, não haveria distinção com relação ao efeito (a transformação) que ela opera naquele que a vivencia, quer este seja produzido a partir do contato com uma obra de arte ou não. Cabe então, perguntar agora, se a experiência com o cinema possui algo de particular (em comparação com a fruição de outras artes) que favoreça ou facilite a ocorrência deste efeito, isto é, a transformação decorrente de uma autêntica experiência estética. Levando em consideração a perspectiva do senso comum, que vê na vida cotidiana, nas nossas vivências mais ordinárias, a fonte dos movimentos internos que lemos como transformações, tal qualidade ou característica pode ser reconhecida na relação de semelhança com o mundo, ou com a “realidade”, que o cinema oferece ao seu espectador.

Seria, assim, na capacidade que o cinema tem como nenhuma outra arte de mimetizar a realidade e de nos convocar para “viver”, “experienciar” dentro daquele mundo, que estaria a sua força e seu motor de transformação. É no caso do cinema, da forma mais radical, que “plasmando âmbitos de realidade, instaurando mundos possíveis, a obra de arte restitui aquela unidade originária do existir, aquela contínua intimidade com o múltiplo que caracteriza a experiência de estar vivo”.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> VALVERDE, Monclar. VALVERDE, Monclar. A Dimensão Estética da Experiência. *Textos de Cultura e Comunicação* n° 37/38. Salvador: Facom-UFBa, dezembro de 1997, p. 47-61.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 11

<sup>21</sup> DEWEY, John. In: *Os Pensadores*. Vol. 40. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 255.

<sup>22</sup> VALVERDE, *op. cit.*, p. 6.

Mas, como é, exatamente, que cinema e realidade se apresentam enlaçados? Para Benjamin:

A descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.<sup>23</sup>

Segundo Merleau-Ponty, existe:

Um realismo fundamental pertinente ao cinema: os intérpretes devem atuar com naturalidade, a direção deve ser a mais verossímil dentro das possibilidades, pois a ‘pujança do realismo proporcionada pelo cinema’, diz Leenhardt, ‘é tal, que a menor estilização seria destoante’. Porém, isso não implica estar o filme destinado a nos fazer ver e ouvir o que veríamos e ouviríamos caso assistíssemos de verdade à história que ele nos conta, [...] há sempre uma história num filme e, muitas vezes, uma idéia [...], mas sua função não é a de nos dar a conhecer os fatos ou a idéia. [...] a idéia ou os fatos comuns estão presentes apenas a fim de propiciar ao criador a busca de seus signos sensíveis e, assim, traçar o monograma visível e sonoro.<sup>24</sup>

Andrew expõe as idéias do mais famoso teórico realista do cinema, André Bazin, para quem “o cinema atinge sua plenitude sendo a arte do real”, distingue em sua obra dois momentos. Num primeiro momento, no qual Bazin configura uma “estética do espaço”, “o cinema depende primeiro de uma realidade visual e espacial, o mundo físico”; e, citando-o, ele escreve que “o realismo central do cinema ‘não é certamente o realismo do assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam em cinema’”.<sup>25</sup> Bazin, num segundo momento teórico, irá configurar uma “tese psicológica do realismo”, fortemente influenciada por suas meditações sobre a fotografia e a capacidade desta de reproduzir os objetos do mundo, registrando na película fotográfica uma espécie de molde do objeto real. A partir daí, Bazin conclui que “a matéria-prima do cinema não é a própria realidade, mas o desenho deixado pela realidade no celulóide”.<sup>26</sup> Além de espelhar a realidade como um “molde”, Andrew<sup>27</sup> diz que este desenho tem outra característica fundamental: ele já é compreensível, não necessitando de nenhuma decifração.

Não apenas o mundo faz um desenho de si mesmo no cinema, quase nos duplica sua realidade visual. O cinema então se coloca ao lado do mundo, parecendo exatamente o mundo. Apesar de ser incorreto falar de ‘realidade’ aparecendo na tela, Bazin providenciou um termo mais exato, emprestado da geometria. O cinema, disse, é uma assíntota da realidade, movimentando-se cada vez mais próximo dela, para sempre dependente dela.<sup>28</sup>

Tal relação assintótica com a realidade, constituída num empenho aproximativo de configuração, não deixa de guardar relação com a beleza – “a beleza pode muito bem ser definida como ‘splendor ordinis’, ‘splendor formae’, ‘splendor realitatis’, o esplendor que desprende toda realidade bem configurada”<sup>29</sup> – e, como que numa cadeia, com a fruição, com o deleite e a compreensão.

Quanto à questão da permanência ou duração do efeito de transformação a partir da experiência do mundo do filme *versus* aquele resultante de uma experiência vivida fora da sala escura, uma vez que consideramos aqui a qualidade estética de toda experiência, esta comparação não parece mais

---

<sup>23</sup> BENJAMIM, *op. cit.*, p. 87.

<sup>24</sup> MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 114-115.

<sup>25</sup> ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

<sup>26</sup> ANDREW, *op. cit.*, p. 144.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 144-145.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>29</sup> VALVERDE, *op. cit.*, p. 184.

sustentar-se, restando então pensarmos aquela permanência como diretamente proporcional à magnitude da inflexão produzida no círculo hermenêutico do fruidor, não nos esquecendo da outra força aí em ação, o movimento de assimilação e sedimentação que ocorre no círculo. É, de certa maneira, pensar como Jauss, que “vê na perenidade das grandes obras uma estabilização provisória da dinâmica da recepção”.<sup>30</sup>

### Referências bibliográficas

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. *Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Vol. 1, 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, s/d.

DEWEY, John. In: *Os Pensadores*. Vol. 40. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

GOMES, Wilson. Estratégias de Produção de Encanto – o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. *Revista Textos* n° 35. Salvador: Facom-UFBA, 1996.

McLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. In XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. 1ª edição. Campinas: Papirus, 1997.

VALVERDE, Monclar. A Dimensão Estética da Experiência. *Textos de Cultura e Comunicação* n° 37/38. Salvador: Facom-UFBA, dezembro de 1997, p. 47-61.

\_\_\_\_\_. *Estética e Recepção*. Comunicação apresentada ao GT Mídia e Recepção, na VIII Reunião da Compós. Belo Horizonte, junho de 1999.

---

<sup>30</sup> RICOEUR, *op. cit.*, p. 294.