

A “GRANDIOSA PROVOCAÇÃO TOTAL DO CÉREBRO”

O CORPO, A MENTE E O CINEMA SEGUNDO EISENSTEIN

José Filipe Costa¹

.....

Há uma longa tradição discursiva de associação do cinema e da televisão a efeitos de produção de poder político, económico e social, desde o início do século XX. Em paralelo, é possível recortar a figura de um outro discurso, que faz eco de uma espécie de natureza imanente do cinema para afectar física e psicologicamente o espectador. A partir da leitura de uma série de textos de vários géneros, de autores como Jean Epstein, Hugo Munsterberg ou Serguei Eisenstein², pode-se desenhar a figura do cinema como uma linguagem interagindo mais efectivamente com as emoções e os sentimentos do espectador do que outros meios, atingindo mais instantaneamente as dimensões sensitivas e afectivas da experiência humana. Compreende-se o surgimento deste discurso no contexto das décadas iniciais do século XX, quando se tentava legitimar a construção de uma linguagem especificamente

.....

¹ José Filipe Costa, IADE – Escola Superior de Design, UNIDCOM/IADE – Unidade de Investigação em Design e Comunicação: Lisboa, Portugal. [jfilipecosta@netc.pt]

² Jean Epstein (1897-1953), cinéfilo, ensaísta, realizador francês. Foi assistente de realização de Louis Delluc e teve Luis Bunuel como seu assistente de realização. Publicou *Bonjour cinema* em 1921 e depois *Le cinéma du diable* 1957.

Hugo Munsterberg nasceu na Alemanha e foi professor em Harvard, nos E.U.A. Para ele o cinema tornar-se-ia num domínio privilegiado de trabalho do psicólogo. É tido como um dos fundadores da moderna psicologia.

Sergei Eisenstein (1898-1948) formou-se em Engenharia, mas cedo começou a trabalhar no teatro. O seu primeiro filme *O diário de Glumov*, destinou-se a ser exibido durante o espectáculo *O sábio*, encenado por Ostrovski. De entre vários filmes, ficaram também os escritos e as lições de realização, transcritas pelo seu aluno Vladimir Nijny. O ensino ocupará uma grande parte da vida de Eisenstein. Leccionará com algumas interrupções, de Maio de 1928, quando é nomeado professor na Escola Técnica de Cinema Estatal, a 1946, altura em que sofre um ataque cardíaco. Durante a convalescença ainda recebe os seus alunos, praticamente até à sua morte em 1948.

cinematográfica, por comparação à literatura, à pintura, fotografia, teatro, música ou arquitectura.

É à luz da velha dualidade razão/emoção, que Georges Duhamel citado por Walter Benjamin, coloca o cinema ao lado das paixões, descrevendo em 1930 o cinematógrafo como “um passatempo para a ralé, uma diversão para criaturas iletradas, miseráveis, gastas pelo trabalho e consumidas pelas preocupações... um espectáculo que não exige concentração nem pressupõe qualquer capacidade de raciocínio”. E queixa-se de uma espécie de *sequestro* emotivo realizado pelas imagens em movimento: “Já não posso pensar o que quero pensar. As imagens em movimento tomaram o lugar do meu pensamento” (Benjamin, 1992; 107-108).

Este carácter preensor, emotivo, pré-racional é, muitas vezes, relacionado pelos primeiros teóricos com a sua natureza de linguagem **plurisensorial** – por explorar e articular os sentidos da audição e da visão - **polimórfica** – por misturar materiais como a luz, som, texto. Por outro lado, liga-se também como uma sua dimensão **disjuntiva**, no sentido em que desestabiliza e amplia a nossa percepção “natural” das coisas e a leitura da realidade. Epstein foi um dos principais cultores desta ideia: “Assim, o cinema detém um poder de multiplicação do real, superior a qualquer outro instrumento até agora conhecido ou usado, porque, pela primeira vez, encontramos no écran a representação visual de um universo *trans-cartesiano*, um espaço-tempo heterogéneo e assimétrico.” (Epstein, 1964:137). Quem, porventura, mais se destacou na tentativa de dilucidar a natureza preensiva e penetrante da máquina cinematográfica, foi Munstenberg, que qualificou o cinema de **arte da mente**: “o mundo objectivo dos acontecimentos exteriores foi enformado e moldado até que se ajustasse aos movimentos subjectivos da mente. A mente desenvolve ideias mnemónicas e imaginativas; nas imagens em movimento, estas tornam-se realidade.” (Landgdale, 2002:110). A característica tecnologia do cinema possibilitou a incorporação e internalização dos processos mentais humanos, através de uma série de correspondências dramáticas, plásticas e técnicas. O ângulo, a composição e profundidade focal da câmara cinematográfica, quando isolam e demarcam um objecto ou um sentido, são o equivalente ao movimento de atenção da nossa mente. A montagem, ao ligar imagens, está

a organizar elementos e a articular cadeias de sentido, tal como opera a nossa memória e imaginação. No mais alto nível mental, estão as emoções, que têm o seu análogo na história (ou *estória*) do filme. Neste sentido, o “filme não é mero registro do movimento, mas registro organizado do modo como a mente cria uma realidade significativa.” (Andrew 1989:28)

Ora, estas considerações fundamentam-se num elemento essencial, distintivo e evidente - o movimento. Conforme diz Gilles Deleuze, “os primeiros que fizeram ou pensaram o cinema, partiram de uma idéia simples: o cinema como arte industrial adquire a capacidade de auto-movimento, ou movimento automático; faz do movimento um dado imediato da imagem. (...) É apenas quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efectua: *produzir um choque sobre o pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar directamente o sistema nervoso e cerebral*. Porque a imagem cinematográfica “faz” ela mesma o movimento, porque faz aquilo que as outras artes se contentam em exigir (ou dizer). Reúne o essencial das outras artes, é sua herdeira, é como o modo de emprego das outras imagens, convertendo em potência aquilo que era apenas possibilidade.” (Deleuze, 1985:203)

Se o cinema é dotado de um auto-movimento que o faz atingir directamente o cérebro, é porque é constitutivamente uma técnica, uma máquina que engendra o movimento na imagem. Neste sentido, o cinema pode ser concebido como uma das primeiras tecnologias do imaginário humano, que pode ampliar, manipular, moldar a percepção e a mente humanas. Para o bem e para o mal. Ora, é neste espaço do pensamento sobre o cinema que pode ser entendido o surgimento de muitos projectos e utopias sobre a transformação do humano. É bem sintomático disto o modo como Eisenstein e outros realizadores da escola soviética e o próprio Lenine³, viram no cinema o motor gerador de construção de um novo mundo socialista, a partir da criação da União Soviética. A possibilidade de um uso político do cinema no sentido de moldar mentalidades associa-se também às ideias de formação de um homem moderno, adaptado ao avanço da

³ É bastante divulgada a afirmação de Lenine em 1922 de que “De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante!”.

tecnologia e ao alargamento e complexificação das grandes metrópoles na modernidade.⁴ Nesta mesma linha de pensamento, podem ser entendidas aí as diversas formas de propaganda e de censura no século XX. Ou a fabricação dos fantasmas apocalípticos que projectam o ser humano hipnotizado pelas imagens em movimento, sem capacidade de se distanciar de si próprio e das novas condições da vida moderna.

A LÓGICA DA “ATRACÇÃO”

O desenho da genealogia de um discurso sobre o poder de afecção físico e psicológico do cinema tem um momento fundador na escola soviética e, sobretudo, em Sergei Eisenstein. Sobre a problemática psico-fisiológica da experiência cinematográfica, as teorias e as práticas de Eisenstein formam uma espécie de sistema até hoje inigualável, pelo modo como fez transitar entre as suas lições, textos e a realização dos seus filmes, teorias e práticas que experimentou e cujo resultado discutii⁵. O que é assinalável e raro na história do cinema e das artes: as reflexões de Eisenstein, construídas na junção de um trabalho de realização, docência e activismo político são também entrecruzadas com exemplificações da literatura, música ou pintura⁶. Um sistema que funciona à imagem de um grande laboratório de formas fílmicas.

Para melhor compreender as teorias de Eisenstein atentemos, primeiro, ao modo como formula o funcionamento da percepção fílmica. Por outras palavras, como é que para ele um espectador *lê* um filme? Eisenstein explica a percepção fílmica inspirado num modelo psico-fisiológico de espectador:

- - - - -

⁴ Para Benjamin a natureza fragmentada e descontínua do cinema tornava-o numa espécie de escola de treinamento de novos padrões perceptivos ajustados à modernidade, sincronizando o humano com as grandes metrópoles urbanas. O que compunha a estrutura interna do cinema era também interior à própria experiência da vida moderna (Benjamim, 1992). As reflexões de Epstein relevam também as características desestabilizadores da percepção cinematográfica, fundamento do surgimento de um novo ser humano (Epstein, 1964).

⁵ Os leitores do Brasil e de Portugal têm à sua disposição uma série de escritos de Eisenstein (ver referências bibliográficas). Apesar da qualidade desigual das traduções, são as fontes mais acessíveis para uma introdução ao universo da filosofia de cinema de Eisenstein.

⁶ Veja-se, por exemplo, o “estudo de caso” sobre a montagem e música no filme Alexander Nevsky (U.R.S.S., 1938) no ensaio “Forma e Conteúdo”, in *O sentido do filme* (ver referência bibliográfica).

em vez do que, à primeira vista, se possa pensar, este não realiza a soma de dois planos percebidos em contínuo, daí retirando um sentido. Para o realizador, a mente do espectador sobrepõe as várias informações percebidos. “Porque, na realidade, cada elemento sequencial é apreendido não em seguida um ao outro, mas um sobre o outro. Porque a idéia (ou sensação) do movimento nasce do processo de sobreposição da recém-visível posição de um objecto sobre o sinal da primeira posição do objecto, conservado na memória. Esta é, por sinal, a razão do fenómeno da sobreposição óptica de dois planos no estereoscópio.”⁷ A sensação de movimento nasce do **conflito**, o conceito central no modo como entende toda a percepção fílmica e a base sobre a qual erige toda a sua teoria fílmica. “A incongruência de contorno do primeiro quadro – já impresso na mente – com o segundo quadro apreendido em seguida engendra, em conflito, uma sensação de movimento..” (Eisenstein, 1990:52). Por outras palavras, é da relação (conflituosa) entre os elementos – e não de uma mera adição – que nasce um *produto*, que tem uma qualidade diferente daquela que resultaria se se somasse os elementos isolados.

A este propósito, Eisenstein parece enquadrar a sua teoria nas formulações da escola da psicologia da *Gestalt*, mais particularmente em Kurt Koffka, que refere nos seus escritos⁸. Para os psicólogos da Gestalt uma forma não é percebida enquanto uma soma dos seus componentes individuais, mas como uma relação organizada de elementos particulares, ou seja, um padrão, um conceito visual - por exemplo, a percepção de triângulo não resulta da soma de três ângulos isolados, mas das relações que a mente estabelece entre os elementos percebidos: se os três ângulos estiverem alinhados de determinado modo, então vão ser organizados mentalmente segundo um pré-conceito mental reconhecível.⁹

⁷ Tradução adaptada.

⁸ Ver *O sentido do filme*, p. 16. Kurt Koffka (1886-1941) foi, juntamente com Wolfgang Köhler e Max Wertheimer, um dos fundadores da escola psicológica da Gestalt.

⁹ Daí que na percepção corrente completamos formas incompletas. Se virmos alguns traços reconhecíveis de um objecto (por exemplo, apenas dois ângulos de um triângulo) teremos tendência para processar informação que não é directamente fornecida pelos estímulos directos desse mesmo objecto e a “evocar” um conceito mental que nos ajude a identificar o que se vê. Esta predisposição foi denominada como princípio de fechamento.

É no modo como Eisenstein concebe a percepção filmica que se imbrica a formulação da **montagem de atracções**. Antes de iniciar a sua actividade de realizador, Eisenstein trabalhou no teatro como cenógrafo e encenador¹⁰, momento em que forjou as suas ideias de montagem de atracções. Esta foi apresentada num manifesto publicado em 1923 e que é, a todos os títulos, muito representativo daquilo que fará no cinema: “É atracção (de uma perspectiva teatral) todo o momento teatral agressivo, ou seja, todo o elemento que submete o espectador a uma acção sensorial ou psicológica verificada por meio da experiência e matematicamente calculada, para produzir no espectador determinados choques emocionais que, uma vez articulados, condicionam a possibilidade de por si próprio perceber o aspecto ideológico do espectáculo, o seu sentido ideológico final” (Biosca, 1996:106-107).¹¹

Na lógica de Eisenstein, se o fenómeno cinematográfico produz uma série de conflitos visuais e sonoros, então é possível decompô-los, identificá-los, analisar as suas componentes de interacção e sistematizá-los. Por outras palavras, uma dramaturgia de formas visuais ou uma “sintaxe do cinema” (Eisenstein, 1990: 59), para que assim se constituía uma espécie de saber publicável e utilizável por outros.

O CHOQUE CINEMATOGRAFICO COMO CHOQUE FÍSICO E PERCEPTIVO

No modo como Eisenstein teoriza e trabalha o cinema, o **plano** não é a unidade mínima de significado ou a unidade mínima de construção de um filme, como assim foi entendido por muitos pensadores e realizadores. A unidade mínima, o ponto de focagem da prática cinematográfica deve

¹⁰ Eisenstein teve como mentor o actor e encenador Vsevolod Meyerhold, de quem recebeu lições de encenação. Foi chefe de cenografia no Primeiro Teatro Operário de Proletkult, para o qual desenhou cenários e figurinos inspirados em correntes cubistas e futuristas. Entre 1923 e 1924 fez algumas encenações em colaboração com Sergei Tretiakov. Foi também um dos fundadores da Fábrica do Actor Excêntrico - FEKS.

¹¹ É curiosa a relação entre estes postulados e a filosofia de trabalho da companhia teatral Fábrica do Actor Excêntrico (FEKS), de que Eisenstein foi um dos fundadores. A FEKS ambicionava e, passo a citar, “electrificar” o espectador. Um “espectáculo” deve desferir “golpes rítmicos nos nervos” do espectador. (Sánchez-Biosca, 1996:94)

ser o fragmento ou a “célula” que compõe o plano: o elemento da luz, do volume, da duração, o som, o texto, etc. É da colisão de uns elementos com os outros que nascem novas sínteses expressivas,¹² estímulos sensoriais, emocionais e mentais. Que conflitos poderão ser estes? Por exemplo, um plano construído com luminosidades contrastantes, volumes desiguais, ou linhas gráficas opostas. Ou dois planos com duas grandezas de plano diferentes (depois de um grande plano surge um plano geral¹³), com movimentos de câmara ou durações diversas (planos muito curtos ao lado de planos mais longos). Um plano ou a montagem de uma sequência de planos poderá combinar vários tipos de conflitos organizados em torno de sub-tons, que, por sua vez, se agrupam segundo uma determinada tonalidade: alegria, melancolia, desespero, etc... Quanto maior for o grau de incongruência fílmica, tanto maior será o choque perceptivo e a tensão emocional daí resultante.

A grande figura mítica da construção de um determinado cinema – a **continuidade** – não é o núcleo da filosofia de Eisenstein. Por exemplo, a montagem do cinema clássico norte-americano, um dos modelos normalmente evocado por oposição a Eisenstein, tenta amenizar os saltos que se poderiam verificar entre os eventos, os objectos e o som, na ligação de um plano ao outro. O parâmetro da continuidade domina todo o processo de feitura do filme e não apenas a etapa da montagem. Começa logo na produção do argumento, pelo modo como são geridas as elipses ou disjunções nas acções e percurso das personagens e estende-se à planificação que obedece a determinadas regras de *mise-en-scène*. No cômputo final, o movimento interior aos planos deve fluir, aproximando-se de um padrão de percepção *naturalista*. Pelo contrário, a montagem eisensteniana gera a **descontinuidade** dentro dos planos e entre os planos – diferenças, saltos, irrupções variadas, segundo dominantes, tons principais e sub-tons (à semelhança do que sucede com a música).

¹² A ideia de inspiração na dialéctica hegeliana e marxista de sínteses cinematográficas produzidas a partir de dois opostos, é transversal ao pensamento de Eisenstein. No seu dizer, o cinema torna visível a natureza interior.

¹³ Em Portugal, o primeiro plano é designado por grande plano.

Analisemos um excerto do filme *Outubro*, de 1927¹⁴, com o propósito de iluminarmos alguns destes princípios. Na sequência em causa, Eisenstein tenta dar corpo à dinâmica da vontade e à força das massas revoltadas contra o governo provisório de Kerenski e a sua repressão. Por um lado, usando diferentes de grandeza de planos – grandes planos de manifestantes filmados, muitas vezes, em contrapicado, são entrecortados com planos gerais da multidão. E, por outro, compondo minuciosamente a imagem com linhas de força contrastantes, dos objectos filmados, das bandeiras e dos corpos.

No calor da manifestação, irrompe uma metralhadora que dispara contra a multidão. A montagem faz acelerar a velocidade da sequência: planos da metralhadora e dos disparos muito rápidos, são colocados em intersecção com o grande plano do soldado que manobra a arma. O que Eisenstein tenta criar nessa sucessão de planos curtíssimos é a sensação fisiológica de estrépito sonoro e visual. E se possível, táctil. Pela velocidade acelerada, ritmo e duração dos planos, há um desejo notório de desencadear a memória táctil de uma rajada que rasga um corpo sólido, pondo em relação imagens visuais, sonoras e tácteis. Tendo em conta as suas teorias, diríamos que tenta provocar uma descarga eléctrica no espectador.

De seguida, planos gerais mostram uma multidão agitada que se dispersa em linhas desiguais. Com este tipo de montagem, Eisenstein pretendia atingir em cadeia todos os sentidos do espectador – não apenas o visual. Partia do pressuposto de que as imagens visuais e sonoras (musicais) poderiam fazer entrar em funcionamento imagens tácteis. É, aliás, no teatro *kabuki* japonês que o realizador encontra um modelo excelente de atracção de todo o aparelho sensorial humano. Ao colocar o som, movimento, espaço e voz, como elementos igualmente significativos e interactuantes, o tipo de encenação do *kabuki* afasta-se de um naturalismo por Eisenstein indesejado. Os elementos visuais e sonoros não acompanham uma grande dominante cénica, uma única perspectiva – por exemplo, a narrativa - mas possuem

.....

¹⁴ Outubro é o filme comemorativo do décimo aniversário da Revolução de 1917. Eisenstein foi escolhido pelo comité central do partido para realizar um filme que se centra nos acontecimentos revolucionários entre Fevereiro e Outubro de 1917.

uma autonomia organizada em torno de uma sensação holística (diríamos, uma *Gestalt*). Daí, que Eisenstein diga que o teatro *kabuki* faz *ver som* e ouvir *uma imagem*, tirando partido de todos os seus momentos “até que sob tensão os nervos pareçam estar prestes a explodir” (Eisenstein, 1990:27) (...) “É claro que os japoneses atingem instintivamente todos os sentidos, exactamente como eu tinha em mente. Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos, eles constróem uma soma na direcção de uma grandiosa provocação *total* do cérebro humano” (Eisenstein 1990: 27-29).

DA MONTAGEM EMOCIONAL À MONTAGEM INTELECTUAL

Apesar de colocar o acento tónico sobre a dimensão emocional do filme, Eisenstein não desejava que a experiência fílmica se ficasse por uma sucessão de sensações e emoções. Experimentar um choque, uma sensação ou emoção, é apenas um patamar de uma cadeia reactiva que deve culminar na apreensão de uma ideia ou **conceito**. Assim, a montagem de atracções não é apenas uma montagem emocional, mas também intelectual: “A convencional forma descritiva do cinema leva à possibilidade de uma espécie de raciocínio cinematográfico. Enquanto dirige emoções, o filme convencional propicia uma oportunidade de estimular e dirigir todo o processo de pensamento.”

Vejamus uma seqüência antológica do filme *A linha geral*, também conhecido como *O velho e o novo*, de 1929. Numa região rural da URSS, alguns camponeses criam uma cooperativa leiteira para fazer frente à uma miséria extrema. A primeira máquina da recém-formada estrutura, é uma desnatadeira posta a funcionar perante uma assistência incrédula: funcionará ou não? Um jovem põem em marcha a desnataria, e entre os planos que o mostram, é estrategicamente colocado um intertítulo usado na seqüência anterior que descrevia uma cerimónia religiosa, na qual os camponeses imploravam aos céus o fim da seca. – “engano ou não?” Será que a máquina será tão improdutiva como foi a oração dos camponeses que não resultou em chuva? O que se vê de seguida é uma verdadeira explosão metafórica. Grandes planos dos rostos dos camponeses, que reflectem o brilho da nova máquina, são intercalados com planos dos mecanismos do novo engenho e

do leite em centrifugação ou do leite em jacto. As linhas de força interiores às imagens colidem umas com as outras. A duração dos planos é encurtada, ao mesmo tempo que a velocidade é acelerada. A montagem faz divergir e conjugar diversas linhas de composição ou “fragmentos” - expressões das personagens, grafismo, tonalidades, volumes, tempo e ritmo - mas solidarizando-as na maneira como convocam, em crescendo, diversos estados emocionais, da passividade ao cepticismo, da alegria ao júbilo.

A tensão é exponenciada, quando surgem, de rompante, os planos com o número de novos aderentes, representados em diferentes escalas, em positivo e negativo. Podemos especular sobre uma série de idéias, de cognições, uma espécie de *iluminação* cognitiva que este cálculo de emoções visa despertar no espectador: as máquinas, como a desnatadeira, serão uma das bases essenciais à colectivização da produção. Tal como a máquina desnatadeira, também as novas técnicas de organização do trabalho funcionarão: colectivização trará o progresso social, político e económico. Face a isto, não é a religião que trará o crescimento, mas as condições materiais de vida, o trabalho e a técnica. Todas estas concepções fundam-se em sensações festivas dadas pela *dança visual* da desnatadeira, que celebra a produtividade, a fusão do homem e da máquina, a criação de novo mundo, em ruptura com as estruturas do passado.

No horizonte de toda a teorização e práticas de Eisenstein estão uma série de pressupostos provenientes da psicologia, particularmente da escola soviética de psicologia, como a **Reflexologia**, fundada por Ivan Pavlov (1849-1936) - (Aumont, 1994: 85-85 e Biosca, 1996: 107). Pavlov elaborou a teoria dos reflexos condicionados a partir de experiências feitas com animais. Verificou que além dos reflexos inatos- a apresentação de comida a um cão constituía um estímulo à produção de secreções gástricas por parte do sistema digestivo – se poderia formular a noção de reflexo condicionado: o cão responderia de igual modo a estímulos que estivessem associados à apresentação de comida (por exemplo, uma campainha a tocar). Assim, depois de ter aprendido a associar o som à apresentação de comida, sempre que o ouvia, o seu sistema digestivo começava a produzir secreções gástricas como resposta ao estímulo associado. Percebe-se o alcance desta ideia: é possível identificar e perceber a acção dos comportamentos

condicionados, de modo a alterá-los, usando um determinado cálculo de estímulos.¹⁵

Na base do sistema de Eisenstein, parece estar a crença de que uma idéia cinematográfica, antes de ser intelectualizada, antes de adquirir uma dimensão cognitiva, funda-se num conjunto de sensações físicas. Quer isto dizer que é a partir do corpo (a matéria) das sensações e das paixões que se vão produzindo novas associações e novas ideias; é no confronto entre os materiais filmicos e o corpo do espectador, que se gera um curto-circuito e se engendram as idéias.

O espectador tal como é recortado pela teorização do realizador, não se constitui como uma entidade abstracta, amorfa, mas é possuidor de um corpo, é um ser reactivo - e é nas suas respostas emotivas ao écran que põe em marcha um processo cognitivo: nas sensações corporais origina-se o desconforto, a inquietação, a revolta e, nestes, engendra-se a consciência da repressão social, ou de que a solução é o progresso técnico e a organização de trabalho soviética. Não existe apenas uma mente que pensa, que julga, que raciocina, mas também um corpo que reage às colisões sonoras e visuais, à luz, ao som, ao ritmo, ao jogo gráfico. Neste ponto, surge, porventura, aquilo que é o específico cinematográfico de Eisenstein: os pensamentos, os conceitos mentais, surgem a partir dos materiais filmicos e não de uma informação verbal, literária, apenas subjugada a uma lógica narrativa.

¹⁵ Não deixa de ser curioso que a Filmologia retome, mais tarde, esta constelação de questões, aplicando-as ao estudo da experiência cinematográfica. A Filmologia - uma espécie de ciência do cinema - é um caso curioso na história das Teorias do Cinema e, pode-se dizer, na história recente do conhecimento. Foi fundada após a Segunda Guerra, na Sorbonne, Paris, no sentido de estudar a complexidade do fenómeno cinematográfico de uma perspectiva multidisciplinar. Integraram-na investigadores provenientes da psicologia, medicina, filosofia. Cohen-Séat, um dos seus fundadores, realiza uma série de testes laboratoriais sobre espectadores de cinema, tentando encontrar vias para elaborar uma teoria psico-fisiológica da recepção fílmica. No artigo *Introduction à une étude expérimentale des procédés cinématographiques comme agents de conditionnement*, estudo corolário das suas investigações, conclui que o filme se dirige e faz reactivar uma espécie de zona mental primitiva do espectador, o que se insere no horizonte de formulação de experiência fílmica por parte de Eisenstein: “Do mesmo modo que o sino ou a luz, estímulos sensoriais, desencadeiam uma resposta salivar ou defensiva sobre o cão condicionado, [tal como demonstrou Pavlov], assim também a apresentação fílmica de determinados signos, agindo como sinais, podem provocar no espectador, a reactivação de respostas emocionais ou comportamentos mais ou menos remotos.” (Cohen-Séat, 1960:3). A Filmologia é precisamente o objecto central da minha tese de mestrado intitulada *Cinema Total: a experiência cinematográfica e os efeitos espectatoriais a partir da Filmologia*.

É possível vislumbrar neste modelo psicofisiológico do espectador uma hierarquia reactiva: os estímulos produzem vibrações fisiológicas que encetam emoções e cognições. A tensão desses estímulos, com correspondências eléctricas e químicas cerebrais, são organizados de modo a *instalar* um determinada idéia a nível do córtex, o *cérebro pensante*, uma área cerebral tida então como hierarquicamente superior: “A indicação básica do plano pode ser considerada a soma final do seu efeito no córtex do cérebro como um todo”. Muitos autores têm constatado que este tipo de raciocínio linear, determinista, que não parece outorgar espaço de liberdade ao espectador, baseado em concepções reflexológicas mecânicas, se foi matizando nos escritos de Eisenstein, à medida que este ia envelhecendo. Em seu lugar, surgiram ideias de cariz quase místico, e, por outro lado, mais inspiradas em Fruem, durante os anos 30 (Biosca, 1996:109, ANDREW, 1989).

Seja como for, Eisenstein perfila o cinema não como é corrente pensá-lo - enquanto mero entretenimento ou momento de lazer - mas inserido num complexo físico, psicológico e político. A experiência cinematográfica, tal como a concebe, envolve um sujeito moderno, que a fisiologia e a psicologia dos inícios do século XX estudaram e analisaram, nas suas diversas componentes físicas e psíquicas. O conhecimento da psicologia da época fornece a Eisenstein um conjunto de técnicas de abordagem da experiência cinematográfica, que se exprime no próprio modo de enunciá-las, de distribuí-las numa espécie de catálogo de efeitos. As suas idéias devem ser contextualizadas numa época em que a modernidade se construía em correlação com a penetração da técnica em estratos profundas da experiência e sensibilidade humanas.

Pode-se dizer, *grosso modo*, que através do cinema (uma máquina perceptiva¹⁶), a técnica moderna migrava da mundo exterior para o interior, das fábricas para a mente do espectador, do trabalho para o lazer. A técnica deixava de ser apenas um meio de fabricação de um produto ou um padrão de organização do trabalho, à imagem do que sucede na sequência sobre

.....
¹⁶ Sobre a ideia de máquina em relação com o futurismo, o cubismo, o construtivismo e a escola de cinema soviética, Sánchez-Biosca oferece bons pontos de partida na sua obra referida na bibliografia.

a desnatadeira de *A Linha Geral*, para usando o cinema, qual cavalo de Tróia, penetrar nos afectos e emoções. A estes olhos, o humano surge como uma matéria moldável a partir da técnica. Esta perspectiva tanto assume uma face assustadora como emancipadora. Põe-nos perante a possibilidade da manipulação do que é mais íntimo e a possibilidade de ultrapassar os limites espacio-temporais pré-determinados, os limites perceptivos e físicos humanos.

A moldagem da percepção pelas novas tecnologias da imagem em movimento tem no sistema eisensteiniano um momento fundador. A forma de conceber a relação entre as imagens em movimento e o espectador, o seu cálculo de emoções, a sua sintaxe de efeitos, tornou-se numa vulgata vertida, sem sentido histórico, para muito do que se tem feito nalgum cinema e em quase toda a televisão da actualidade. Controlar as sensações e as emoções, induzir estados mentais nos espectadores/consumidores, tornaram-se essenciais nas modernas sociedades capitalistas, num contexto em que as imagens em movimento concorrem entre si pela atenção total.

REFERÊNCIAS

ANDREW, Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 1989.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

BENJAMIM, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

COHEN-SÉAT, Gilbert. “**Introduction à une étude expérimentale des procédés cinématographiques comme agents de conditionnement**”. *Revue Internationale de Filmologie*, 1960. 34, pp. 3-11

_____. **Cinema Total: a experiência cinematográfica e os efeitos espectatoriais a partir da Filmologia**. Ed. policopiada, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001.

DELEUZE, Gilles. “**Cinéma 1: L' image-mouvement**”. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. “**Cinéma 2: L’image-temps**”. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

EISENSTEIN, Serguei. **Memórias imorais, uma autobiografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

EPSTEIN, Jean. “**L’intelligence d’une machine**”. [S.l.]: Jacques Melot, 1946.

_____. (org. de Pierre Leprohon) “**Jean Epstein, extraits de découpages et d’ouvrages, témoignages et panorama critique**”. Paris: Seghers, 1964.

LANGDALE, Allan (editor). “**Hugo Munsterberg on film: the photoplay: a psychological study and other writings**”. New York / London: Routledge, 2002.

MUNSTERBERG, Hugo. “**The Film: a psychological study**”. Nova Iorque: Dover, 1960.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “**El montaje cinematográfico**”. Paidós, 1996.



As linhas de força que se opõem na composição dos planos, a diferença de escala dos planos e dos números e os grandes planos são alguns dos elementos articulados em crescendo, para suscitar uma explosão visual e “intelectual”: o triunfo da técnica e da divisão de trabalho soviética.

Linha Geral, 1929



Os grandes planos dos rostos e as linhas de força contrastantes das bandeiras e dos corpos.



A criação do estrépito visual, através da composição gráfica e da duração muito curta dos planos.