



Ivan, O Terrível (1944). Direção de Sergei Eisenstein. Fonte: divulgação.

Estudo da experiência estética no cinema: possibilidades e limites da análise fílmica¹

Ana Maria Acker²

Professora na Universidade de Caxias do Sul - UCSe e
Doutoranda em Comunicação e Informação - UFRGS

Resumo: O presente artigo discute a análise fílmica como procedimento de estudo da experiência estética no cinema contemporâneo. O texto compreende o fenômeno sensível como uma oscilação entre efeitos de sentido e de presença, conforme teoria de Hans Ulrich Gumbrecht. A ideia é problematizar Gumbrecht a partir de Roland Barthes, que em *A Câmara clara* e em *O Óbvio e o obtuso* analisa imagens aprofundando inquietações perceptivas e sensíveis, e de Laura Mulvey, que tem reconsiderado análises realizadas no passado por meio de novas tecnologias. A partir dessas abordagens, busco verificar de que modo elas auxiliam a entender aspectos sensíveis do cinema, ou seja, os efeitos de presença que o meio propõe.

Palavras-chave: Comunicação. Cinema. Experiência estética.

Abstract: *This proposal discuss the film analysis as a study procedure of aesthetic experience in contemporary cinema. The essay defines the sensitive phenomenon as an oscillation between sense and presence effects, according Hans Ulrich Gumbrecht theory. The idea is debates Gumbrecht from Roland Barthes, who in *A Câmara clara* and *O Óbvio e o obtuso* analyzes images through perceptive and sensitive worries, and from Laura Mulvey, who has reconsidered analysis made in past through new technologies. Beyond these topics, I search to verify how they help to understand sensitive aspects of cinema, in other words, the presence effects that the media proposes.*

Keywords: *Communication. Cinema. Aesthetic experience.*

¹ Artigo completo. O resumo estendido foi apresentado na XI Semana da Imagem, ocorrida em maio de 2013 na Unisinós, São Leopoldo - RS.

² ana_acker@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

De que forma é possível investigar a dimensão sensível das imagens? Como tratar a percepção que ultrapassa o sentido no cinema? O objetivo deste texto é discutir a análise fílmica como procedimento de estudo da experiência estética no cinema contemporâneo. O fenômeno sensível é entendido como oscilação entre efeitos de sentido e de presença, conforme abordagem de Hans Ulrich Gumbrecht. De acordo com o autor, efeito de sentido é a relação interpretativa, hermenêutica com o mundo; enquanto que a presença diz respeito à sensação, ao contato perceptivo com os objetos. O cinema potencializa tais experiências e a análise fílmica precisa ser tensionada como método investigativo dessas manifestações.

Produção de presença, uma relação com o mundo espacial, corpórea, sensível, traz conceitos não interpretativos. Gumbrecht considera que as Ciências Humanas ainda apresentam dificuldades para lidar com tais questões, e defende o restabelecimento do “[...] contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto (ou numa versão modificada desse paradigma), tentando evitar a interpretação [...]” (GUMBRECHT, 2010, p. 81). É possível evitar a interpretação, a produção de sentido? O próprio teórico problematiza o desafio. Em outros momentos do livro *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir, ele fala da possibilidade de “[...] imaginar uma situação intelectual em que a interpretação deixe de ter exclusividade” (GUMBRECHT, 2010, p. 105). É necessário que o campo da Comunicação se proponha a olhar para os objetos não apenas com a prioridade de estabelecer argumentações fundadas no sentido, e sim procurando neles o que há de comunicativo para além dessa dimensão.

Gumbrecht (2010) observa que o fenômeno estético remete a *momentos de intensidade*, instantes em que a oscilação entre sentido e presença acontece. Esses momentos podem ser um caminho para a definição de sequências, cenas, trechos para análise nos filmes. Contudo, a escolha exige um posicionamento subjetivo do pesquisador e o autor alemão não é claro quanto à instrumentalização da investigação da presença (até porque Gumbrecht não é teórico do cinema, e sim dos estudos literários). Desse modo, minha proposta é problematizar Gumbrecht a partir de Roland

Barthes, que em *A Câmara clara* (1984) e em *O Óbvio e o obtuso* (1990) analisa imagens aprofundando inquietações perceptivas e sensíveis, e de Laura Mulvey, que tem reconsiderado análises realizadas no passado por meio das novas tecnologias.

CINEMA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Com base no entendimento da experiência estética como uma oscilação entre efeito de presença e de sentido, é necessário estruturar um caminho para a problematização desses conceitos no cinema. A criação e reprodução de imagens faz parte da vida de praticamente todas as sociedades (AUMONT, 1993). Por que essas superfícies, sejam elas materiais ou imateriais, intrigam tanto e atraem a atenção das pessoas? Segundo Aumont, “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos” (AUMONT, 1993, p. 78).

A conexão emocional com o cinema é abordada desde os primórdios do meio. Hugo Munsterberg afirmava que “no cinema, mais do que no teatro, os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor” (MUNSTERBERG, 1983, p. 46). Em que pese a reconfiguração da ideia de valor do filme proferida pelo autor, é pertinente compreender como as sensações, o estranhamento, o que está nas bordas do sentido na relação com o audiovisual sempre instigou o campo teórico.

As imagens nas telas desempenham funções múltiplas, sendo uma delas a estética: “A imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (*aisthesis*) específicas” (AUMONT, 1993, p. 80). O cinema levanta diversas discussões justamente pela função estética que empreende na relação com o público. Aumont entende o espectador como “[...] parceiro *ativo* da imagem, emocional e cognitivamente (e também como organismo psíquico sobre o qual age a imagem por sua vez)” (1993, p. 81, grifo do autor). O que é visto se transforma, é completado pela ação do sujeito que observa, ao mesmo tempo em que esse indivíduo tem seu olhar guiado pelas luzes e sombras da tela.

A experiência estética está atrelada à emoção. De acordo com Francis Vanoye, há maneiras diferentes de se tratar o emocional na relação com imagens: há concepções neutras e “[...] abordagens mais negativas, que consideram a emoção como sinal de disfunção correlata a uma baixa dos desempenhos do sujeito” (VANOYE apud AUMONT, 1993, p. 124). A segunda abordagem é a mais expressiva na literatura sobre o tema e tende a ver a emoção como “regressão momentânea” (AUMONT, 1993, p. 125) e geralmente está ligada a objetos da cultura de massa.

Entre as discussões de cunho pessimista a respeito da fruição sensorial com as imagens estão as de Laura Mulvey, que na década de 1970 publicou texto que virou referência sobre o assunto: *Prazer visual e cinema narrativo*. Na argumentação, a autora investiga a relação do espectador com filmes de gênero de Hollywood, sobretudo os que exploram o feminino como objeto de atração e desejo. Segundo ela, é necessário romper com esse tipo de prazer visual:

A satisfação e o reforço do ego, que representam o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser atacados. Não em favor de um novo prazer reconstruído que não pode existir no abstrato, nem de um desprazer intelectualizado, e sim no intuito de abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção. A alternativa é a emoção que surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas já desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo (MULVEY, 1983, p.440).

É importante buscar novas formas de relação com as imagens das obras, especialmente subvertendo a carga conservadora contaminada pela percepção da mulher como fetiche masculino. De acordo com Mulvey (1983), “há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado” (p. 440). Nessas trocas se dá o ato espectral, e ele é potencializado desse modo pela forma

como ocorre: sala escura, tela grande. Para Mulvey, “[...] o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolve sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeristas” (MULVEY, 1983, p. 441). Assim, consolida-se o processo de dominação da fruição do público diante desse tipo de obra.

As produções industriais que Laura Mulvey questiona possuem narrativas antropomórficas, ou seja, o centro de interesse está nas figuras humanas que povoam a tela. Essas escolhas também corroboram o processo de projeção e identificação dos espectadores: “Aqui, a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo” (MULVEY, 1983, p. 442). Todavia, Mulvey (1983) defende que as obras precisam romper com esses processos de projeção e identificação, o que de certa forma o cinema moderno faz. Conforme a autora, “o primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema [...] é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção à dialética, um afastamento apaixonado” (MULVEY, 1983, p. 453). Assim, outras formas de experiência estética podem surgir e não somente aquelas calcadas no prazer de *voyeur*.

A partir do texto de Mulvey, é possível reconsiderar algumas afirmações da autora. Os filmes narrativos e representativos da indústria de Hollywood, e aqueles que de algum modo se relacionam com essa tradição, não podem ser vistos como obras que sugerem apenas um tipo de experiência estética, que não possam propor conflitos, sensações difusas. Há algo nessas imagens, no modo como são construídas, que direciona para certas sensações, mas afirmar que elas só podem sugerir um dado tipo de fruição é ignorar algo que a própria Laura Mulvey admite em escritos dos anos 2000: a materialidade do meio.

Na conferência de abertura do XV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, realizado em setembro de 2011 no Rio de Janeiro, Laura Mulvey retomou alguns tópicos

de *Prazer visual e cinema narrativo*, destacando que é pertinente voltar aos filmes analisados no contexto dos anos 1960 em 1970, pois àquela época os estudos eram baseados em película e na experiência de sala de cinema, enquanto hoje a tecnologia digital apresenta possibilidades visuais diferenciadas. A autora reconhece que começou a questionar como o aparato técnico impactou nas análises realizadas. A pesquisadora se dá conta que “[...] assistir aos filmes de celuloide, com o potencial interativo oferecido pela tecnologia digital, descortina um mundo inesperado de possibilidades estéticas e perceptivas” (MULVEY, 2012, p. 14). Essa constatação se traduz em um novo olhar para as obras estudadas há quase quarenta anos.

Não compete ao presente texto discutir o que Laura Mulvey verificou de novo nessas imagens, pois essas questões dizem respeito aos estudos feministas do audiovisual, o que não é o foco aqui. Entretanto, cabe a observação de que a materialidade do meio impõe-se ao pesquisador que se propõe à investigação das experiências estéticas do audiovisual, o que foi abordado na retomada dos filmes pela autora britânica: “[...] sugiro que ver essas imagens imobilizadas, desaceleradas e repetidas permite que o material original revele as complexidades e contradições que não podem ser percebidas a 24 quadros por segundo” (MULVEY, 2012, p. 15). Por conta do aparato diferente, ela conseguiu enxergar outras coisas e assim alterar as análises anteriores.

O aparato muda, bem como a chance de manipulá-lo. Ao poder interferir no andamento das imagens, o espectador consegue enxergar outras coisas: “Agora o espectador pode interferir no fluxo de um filme, interromper seu desenvolvimento lógico e, acima de tudo, paralisar o movimento de determinados momentos especiais” (MULVEY, 2012, p. 15). Contudo, ao mesmo tempo em que pode encontrar imagens e nuances até então imperceptíveis, o público sofre perdas por conta da mudança de suporte:

[...] a reflexão sobre uma mídia, o cinema, por meio de seu deslocamento para outra, eletrônica ou digital, envolve necessariamente um sentido imediato de perda, o desaparecimento de algo precioso essencial à beleza da película de celuloide, quando assistida a

24 quadros por segundo. Porém, à parte essa perda, o rompimento do filme, a partir de seu cenário principal, implica outro “desejo de cinema” (MULVEY, 2012, p. 23).

A afirmação de Mulvey (2012) trata que as possibilidades visuais mudam dependendo do suporte, não se trata de comparar, dizer que um é melhor que o outro, mas de compreender as especificidades de cada meio. A problematização dessas ideias da autora britânica contribui para a percepção de que a fruição com as imagens se dá de maneiras diversas, pois a questão tecnológica necessita ser considerada.

Assim, o estudo de possíveis experiências estéticas e representações da imagem deve atentar para as particularidades da mesma, já que, segundo Lucia Santaella, “[...] conforme muda o dispositivo e o modo de produção da imagem, quer dizer, conforme muda sua morfogênese, muda também seu regime de visualidade, muda sua natureza e a maneira pela qual ela nos dá conhecer a realidade” (SANTAELLA, 2006, p. 173). A produção e manipulação da imagem afastam o sujeito do resultado, uma vez que a tecnologia é determinante nesta questão:

[...] a imagem pode ser chamada de tecnológica quando ela é produzida através da mediação de dispositivos maquímicos, dispositivos estes que materializam um conhecimento científico, isto é, que já têm uma certa inteligência corporificada neles mesmos. [...] Os equipamentos tecnológicos são máquinas de linguagem, máquinas mais propriamente semióticas. Sem deixar de ser máquinas, elas dão corpo a um saber técnico introjetado nos seus próprios dispositivos materiais (SANTAELLA, 2006, p. 178).

As constatações de Mulvey (2012) ao revisitar objetos em outros suportes a levaram a sentidos diferenciados, o que faz crer que outros efeitos de presença seriam possíveis. Esse fato descrito pela autora torna-se ainda mais evidente se as afirmações de Santaella (2006) forem consideradas. Ou seja, pensar experiência estética no cinema

implica admitir o poder do aparato na construção de um dado discurso, de determinadas sensações transpostas em imagens.

A observação de que a experiência se altera conforme o aparato em que a imagem é visualizada não diz respeito somente à percepção de elementos diferenciados, como Mulvey abordou ao ver novamente filmes hollywoodianos pesquisados no passado. Podem ocorrer diferenças de natureza de emoção: o prazer de antes talvez se torne estranhamento; a tristeza corre o risco de se apresentar como indiferença. A imagem, resultado da mediação entre máquina e homem, sugere certas experiências estéticas pelo modo como se apresenta. É possível indicar as características visuais que podem suscitar o fenômeno, no entanto é difícil prevê-lo ou mensurar o tipo de emoção que resultará dele.

Aumont (1993) observa que “na maioria dos casos, as imagens provocam processos emocionais incompletos, já que não há nem passagem da emoção à ação, nem verdadeira comunicação entre espectador e imagem” (1993, p. 125). Isso nos leva a pensar que as emoções são mais difusas que uma leitura interpretativa das imagens sugere. Aumont afirma que Vanoye estabelece, especificamente para o cinema, dois tipos de emoção induzidos ao espectador: “emoções ‘fortes’, ligadas à sobrevivência, às vezes próximas ao estresse, que acarretam ‘comportamentos de alerta e de regressão na consciência mágica’: medo, surpresa, novidade, bem-estar corporal” (VANOYE apud AUMONT, 1993, p. 125). As outras emoções possíveis estão mais ligadas “[...] à reprodução e à vida social: tristeza, afeição, desejo, rejeição. O filme intervém então essencialmente nos registros bem conhecidos da identificação e da expressividade” (VANOYE apud AUMONT, 1993, p. 125). É um tanto arriscado classificar tipos de emoção, porém é importante ocorrer tal esforço nos estudos de audiovisual.

A relação emotiva com a obra interfere de algum modo na compreensão da mesma, explica Aumont (1993). Para Vanoye, “certos filmes ‘administram’ melhor o ciclo emocional, ao ‘permitirem ao espectador acesso à integração ou à elaboração de sua experiência emocional’ por domínio da configuração narrativa [...]” (VANOYE apud AUMONT, 1993, p. 125). Vanoye, pontua Aumont (1993), reitera que a emoção no cinema está relacionada às estruturas narra-

tivo-diegéticas, “[...] portanto apenas de modo indireto à imagem: o que comove é a participação imaginária e momentânea em um *mundo ficcional*, a relação com *personagens*, o confronto com *situações*” (VANOYE apud AUMONT, 1993, p. 126, grifo do autor).

A emoção, portanto, não depende apenas de um elemento fílmico, existe uma conexão entre imagem, narrativa, diegese e materialidade que indicam certos fenômenos. O que se sente diante de uma obra audiovisual está atrelado à produção de sentido que ela manifesta – como observa Gumbrecht (2010), presença e sentido sempre aparecem juntos, em tensão. Ambos coexistem na relação do espectador com o cinema e são propostos segundo o que as obras apresentam, os temas dos quais tratam, aquilo que representam.

Conforme já discutido, o cinema possui meios de propor certas experiências estéticas em razão de seus processos maquínicos. É justamente a relação desses aparatos com criações humanas que estreita a fruição do espectador com as imagens em telas. Há um desejo de presença no contato com elas:

Quando falamos do excesso de presença corpórea na tela que os filmes sonoros tornaram possível, esta formulação não está primariamente relacionada com a nova dimensão auditiva que aproximou a experiência do cinema da vida cotidiana. Ao comparar tomadas de filmes mudos com tomadas de filmes sonoros (iniciais), percebemos o contraste na “dessemantização do corpo do ator”. Uma vez que a mímica e o movimento não mais tinham que assumir as funções da linguagem como um meio comunicativo, a fascinação erótica, até mesmo a violência física do corpo do ator, que aparecia na tela em dimensões gigantescas, era aumentada. Talvez o “medo do cinema” não fosse senão a frustração do espectador, ainda mais intensa por nunca possuir aqueles que estavam tão perto, por nem mesmo poder tocá-los (GUMBRECHT, 1998, p. 131).

A aproximação com esses corpos abordados por Gumbrecht (1998) ocorre unicamente por causa do modo como essas ima-

gens se apresentam: o efeito de presença se dá por esse híbrido de imagens, sons, voz, montagem, aproxima o espectador das figuras na tela, porém não os permite apreendê-las, capturá-las.

No começo do século XX, Munsterberg afirmava que o cinema devia se preocupar em suscitar a emoção em seu público. Já outros autores e cineastas veem nessa arte a necessidade do choque, do estranhamento, ou melhor, do pensamento. Se na experiência estética produção de presença e de sentido coexistem em tensão, na história do cinema isso também não é diferente. Cabe aos pesquisadores da Comunicação, portanto, a atenção para ambos os aspectos da fruição com obras audiovisuais, do mesmo modo que para as temáticas que determinada cinematografia prioriza.

O estudo do sensível carece de uma posição subjetiva do investigador, pois é a partir de suas experiências com as obras que essas questões podem ser observadas. Os livros que tratam de análise fílmica pouco se aprofundam nesse caminho, apesar de salientarem que não há método pronto, acabado, pois este precisa ser construído ao longo do processo de investigação dos filmes (AUMONT; MARIE, 2011). Mulvey, conforme observado, fez um esforço e admitiu em escritos recentes a postura subjetiva no estudo de filmes. Outro autor que pode contribuir nesse caminho é Roland Barthes.

Em *A Câmara clara*, Barthes discute a fruição com imagens fotográficas e define essas relações como *studium* e o *punctum*. O primeiro ocorre quando me interessa por uma imagem, ela atrai meu olhar, desperta atenção, curiosidade, no entanto, “sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45). Já no caso do *punctum* é diferente, pois esse punge, fere, e tal discussão pode ser conectada à da produção de presença de Gumbrecht.

O *punctum* é esse detalhe que toca aquele que vê a imagem e que não necessariamente está ligado a alguma sensação prazerosa. Além disso, destaca o autor, “o *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não” (BARTHES, 1984, p. 80). Ou seja, é difícil explicá-lo em razão do caráter sensível. Ao analisar “o que punge” na fotografia, Barthes destaca que o *punctum* amplia a imagem para além dos limites do quadro:

O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para “o resto” da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados (BARTHES, 1984, p. 89).

Para uma compreensão mais detalhada das análises realizadas por Barthes, faz-se necessário exemplificá-las:

Sobre a fotografia da Rainha Vitória, registrada em 1863 por George W. Wilson, Barthes afirma que a soberana no cavalo, a disposição de seu vestido, todo o contexto histórico da imagem constitui seu *studium*. Já o *punctum* está em outro detalhe da foto:

[...] ao lado dela, atraindo meu olhar, um auxiliar de *kilt* segura a rédea da montaria: é o *punctum*, pois mesmo que eu não conheça bem a posição social desse escocês (Criado? Estribeiro?), vejo bem sua função: vela pelo bom comportamento do animal: se ele se pusesse de súbito a voltar? O que aconteceria com a saia da rainha, ou seja, com *sua majestade*? O *punctum*, fantasmaticamente, faz o personagem vitoriano (é o caso de dizê-lo) sair da fotografia, ele provê essa foto de um campo cego (BARTHES, 1984, p. 88, grifo do autor).

O *punctum* remete a um momento pregresso ao registrado na imagem e de certa forma expande o que é da dimensão de seus sentidos e também o que não é. As análises de Barthes auxiliam na compreensão de que, diante da dificuldade em se interpretar o *punctum*, é possível problematizá-lo a partir dos elementos que o caracterizam. Ou seja, há como apontar aquilo que punge sem dar uma atenção excessiva à interpretação.

Já em *O Óbvio e o obtuso* (1990), o autor discute cinema, fotografia, pintura, teatro e música. Nas análises de fotogramas de filmes do diretor russo Sergei Eisenstein, Barthes discorre sobre três



Figura 1 – Imagem da Rainha Vitória
Fonte: George Wilson (BARTHES, 1984, p. 87)

níveis de sentido: informativo, simbólico e o terceiro sentido. Na observação que o teórico faz de um fotograma de *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyy I*, 1944), é possível compreender cada nível:

Na imagem, o nível informativo corresponde ao que está ali: vestuário, cenário, relação entre os personagens. O simbólico remete ao ouro derramado: o ritual do batismo com o metal indica a ostentação da riqueza. Já o terceiro sentido Barthes chama de errático, teimoso: “Desconheço seu significado, pelo menos não consigo dar-lhe um nome, mas posso distinguir os traços, os acidentes significativos que compõem esse signo, no momento, incompleto [...]” (BARTHES, 1990, p. 46). Ele salienta quais elementos da imagem de *Ivan, o terrível* constituem esse terceiro sentido:

[...] é uma certa espessura na maquilagem dos cortesãos, por vezes pesada, marcada, por vezes lisa, distinta; é o nariz “bobo” de um deles, é o fino arco das sobrancelhas de outro, sua louridão sem brilho, sua tez branca e sem vida, o penteado impecável que denota a peruca, a amálgama de base ressecada e pó-de-arroz (BARTHES, 1990, p. 46).

Barthes explica que ignora se a leitura desse terceiro sentido está correta, pois ela propõe um entendimento de cunho interrogativo diante do que se apresenta. Sendo assim, o obtuso é de difícil delimitação, salienta o autor:

Óbvio quer dizer: *que vem à frente*, e é exatamente o caso deste sentido, que vem ao meu encontro; em teleologia, como nos ensinam o sentido óbvio é aquele “que se apresenta naturalmente ao espírito”, e, também aqui, é o caso: a simbólica da chuva de ouro sempre me pareceu dotada de uma clareza “natural”. Quanto ao outro sentido, o terceiro, aquele que é “demais”, que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio, proponho chamá-lo o *sentido obtuso* (BARTHES, 1990, p. 47, grifo do autor).



Figura 2 - Cena do filme de Sergei Eisenstein analisada por Barthes
Fonte: Reprodução

Um sentido que ultrapassa aquilo que a inteligência consegue absorver se integra à fala de Gumbrecht a respeito da produção de presença. Barthes diz ainda que “[...] o sentido obtuso contém uma certa *emoção*[...]” e que “a beleza pode, sem dúvida, intervir como um sentido obtuso [...]” (BARTHES, 1990, p. 52). Tais discussões a partir das análises de fotogramas de Eisenstein ajudam a pensar como o cinema sugere experiências estéticas e quais mecanismos de análise são necessários para se problematizar isso.

O teórico comenta que “[...] o sentido obtuso perturba, esteriliza, é a metalinguagem (a crítica). Por algumas razões: inicialmente, o sentido obtuso é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história) [...]” (BARTHES, 1990, p. 55). Sendo assim, as discussões de Barthes sobre o *punctum* da fotografia e a respeito do obtuso contribuem para a realização da análise fílmica não como um método a ser aplicado, e sim como uma leitura de fundo para o estudo de imagens e partir de impressões subjetivas do pesquisador.

Barthes não teme a postura pessoal no contato com as imagens, explicita isso nos textos e aponta quais elementos nas obras lhe desestabilizam, ou seja, o que nos objetos suscita experiências estéticas. Desse modo, existem possibilidades de se abordar as potencialidades sensoriais de produtos audiovisuais sem cair em uma interpretação excessiva dos sentidos.

Além da postura subjetiva, as circunstâncias em que a análise é realizada ajudam no entendimento de quais sensações são mais propensas a emergir. Assistir a um filme na sala de cinema demanda um tipo de experiência; enquanto que vê-lo em televisão ou na tela do computador, engendra outros fenômenos, conforme discutido a partir de Mulvey.

Ou seja, o modo de observar a obra dá indícios de como a mesma foi interpretada e sentida pelo investigador. Não há método para desvendar o que ocorre durante a experiência estética, até porque esta não pode ser repetida, conforme Gumbrecht (2010), porém é possível evidenciar alguns traços dessas sensações a partir do esclarecimento de como se deu o contato com os objetos.

CONSIDERAÇÕES

A análise fílmica é um procedimento metodológico baseado na observação e interpretação, contudo isso não a invalida como uma ferramenta que pode ser utilizada para a investigação das sensações que as obras audiovisuais contemporâneas potencializam. O presente artigo se propôs a uma investigação inicial dessa problemática, que se torna ainda mais complexa diante das diversas materialidades pelas quais é possível consumir e pesquisar filmes hoje.

Um dos pressupostos básicos de Gumbrecht foi levado em conta na argumentação: é necessário pensar os objetos de modo que a interpretação não tenha exclusividade. Creio que o sensível – mesmo decodificado em palavras e imagens – pode ajudar nesse desafio, e as análises de Barthes em *A Câmara clara* e *O Óbvio e o obtuso* auxiliam no esforço de construir a análise conforme o processo, permitindo sempre que o objeto comunique e construa as categorias pelas características poéticas que evidencia.

A conexão desses dois autores com escritos de Laura Mulvey contribuem na compreensão de que sempre é possível rever, repensar análises realizadas no passado por meio da observação dos filmes por outros artefatos. Reconhecer as lacunas e imperfeições do método é perceber que o mesmo se altera conforme o recurso técnico utilizado.

Concluo com a ideia de que a postura subjetiva na investigação é arriscada, ao mesmo tempo em que se mostra primordial para o estudo dos fenômenos estéticos no cinema. O sensível não pode mais ficar em segundo plano nas pesquisas que se utilizam da análise fílmica como método, sob pena de limitarmos a complexidade comunicativa das imagens que vemos e, principalmente, sentimos.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Texto & Grafia: Lisboa, 2011.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O Óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Organizador João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. **Elogio da beleza atlética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.

MULVEY, Laura. **Teoria do cinema feminista em tempos de mudança tecnológica**: novas formas de espetatorialidade. In: SOUZA, Gustavo et al (Org.). *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2012. V. 1. p. 13-25. Disponível em: <http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf>. Acesso: mar. 2013.

_____. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 437-454.

MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 46-54.

SANTAELLA, Lucia. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In: ARAÚJO, Denize Correa (Org.). **Imagem (ir)realidade**: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 173-201.