

# VÉRTICE

Revista trimestral

Janeiro-Fevereiro-Março 2015

Preço: 8,50 € (inclui IVA)

II Série

PRÁXIS E PRAGMATISMO: PARA UM (RE)CONHECIMENTO ▼ *Paulo Antunes*

DINÂMICAS SOCIAIS, INSTITUCIONAIS E POLÍTICAS DA FAMÍLIA  
EM PORTUGAL – DA REVOLUÇÃO LIBERAL DE 1820 À PRIMEIRA REPÚBLICA

▼ *Pedro Manuel Lourenço Delgado*

A ARTE ENQUANTO AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES DISCRIMINADAS:

SUA PROBLEMÁTICA CONCEPTUAL ▼ *Victor Correia*

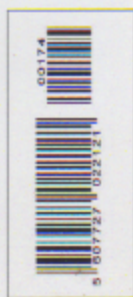
ENTENDIMENTOS DO CINEMA: A LINGUAGEM ANALÍTICA E CRÍTICA

PARA DANIEL FRAMPTON E DAVID BORDWELL ▼ *Sérgio Dias Branco*

CONTEXTO E RACIONALIDADE. CONTRIBUTOS PARA UMA REFLEXÃO CRÍTICA

▼ *Guilherme da Fonseca-Statter*

IMPRESSÕES DE VIAGEM PELA LEITURA DE UMA OBRA ▼ *Pedro Santos Maia*



174

Sérgio Dias Branco

# Entendimentos do cinema: A linguagem analítica e crítica para Daniel Frampton e David Bordwell

*Filmosophy*, escrito por Daniel Frampton e publicado em 2006 é apresentado na capa como um «manifesto para uma forma radicalmente nova de entender o cinema». São palavras estrondosas. Criam uma enorme expectativa em relação a esta nova forma de entender os filmes que se apresenta como radical.

Nesta reflexão, centrar-me-ei num aspecto fundamental da proposta de Frampton: a linguagem que usamos na análise crítica de obras de cinema. Concentrando-se na obra académica de David Bordwell, o autor comenta a linguagem típica do estudo detalhado dos filmes classificando-a como desadequada. São estes comentários que irei começar por examinar.

## 1. Filmosofia

Como ponto prévio é útil resumir o essencial do livro, isto é, o conceito que Frampton denomina de *filmosophy*, expressão que pode ser traduzida para português como *filmosofia*. Que abordagem é esta designada por este neologismo que junta as palavras «filme» e «filosofia»? Daniel Frampton é claro logo na introdução. O autor evita a subserviência do cinema à filosofia, a utilização do cinema como ilustração de ideias filosóficas. Não se trata também de pôr em contacto as duas disciplinas (a filosofia e o estudo do cinema), mas de as *juntar*. Como ele escreve, a questão é *o que é que o cinema pode oferecer à filosofia* <sup>(1)</sup>. Se a etimologia define *filosofia* como o amor à sabedoria e ao pensamento, então *filmosofia* será a sabedoria ou o pensamento do cinema. Mais especificamente, Frampton organiza os seus argumentos em torno do que ele chama *pensamento-cinema* (*film-thinking*), que não é o acto de pensar o cinema, mas *o modo como o cinema pensa e dá a ver esse pensamento*. Ao longo do texto, Frampton reitera a ideia de que os filmes pensam e sentem. Como pode isto ser? O sentir do filme, o pensar do filme, são segundo ele *analogias funcionais*. É certo que um filme não sente ou pensa, no sentido lato. Esta é apenas

uma forma de conceptualizar a contínua atitude do filme em relação aos lugares e às personagens.

Assumindo a veia deleuziana do projecto, Frampton cria uma rede de conceitos que acompanham e desenvolvem a ideia de *pensamento-cinema*: *ser-cinema* (*film-being*), *mente-cinema* (*filmind*), e *mundo-cinema* (*film-world*)<sup>(2)</sup>. Os termos não são puramente descritivos. São conceitos que se abrem à multiplicidade do que acontece na experiência irrepitível de um filme. Assim, a sua ideia é a de que um filme cria pensamentos que são específicos em relação ao seu ser, o *ser-cinema*, que é expresso nas características e organização das suas imagens e dos seus sons. A experiência de assistir a um filme põe o espectador em contacto com uma mente não-humana, a *mente-cinema*, que pensa de um modo próprio. Esta mente não deve ser vista como uma força externa e subjectiva como a mente de uma personagem, um narrador, ou um autor, mas como interna ao filme. Num filme, a *mente-filme* define o *ser-filme* e é a origem teórica das imagens e sons que experienciamos. O *pensamento-cinema* aponta para uma teoria da forma cinematográfica na qual uma acção formal (colocar a câmara em determinado sítio, por exemplo) é vista como um pensamento da mente-cinema. O pensamento-filme é, portanto, um conjunto de acções formais que dão forma viva às intenções da mente-filme. Este pensamento é fundamentalmente diferente do humano – os filmes pensam de um modo diferente de nós e é por esse motivo que nos levam a reconsiderar a nossa maneira de pensar. O mundo que emerge do filme, o *mundo-filme*, é diferente do nosso porque envolve reconfigurações, e muitas vezes, modificações. Eis uma fórmula que resume o essencial da abordagem filosófica: «O cinema não apresenta simplesmente objectos, mas revela um modo de os ver – um modo de ver que resulta de um modo de pensar.»<sup>(3)</sup>

De acordo com Frampton, a filosófia responde às dificuldades interpostas ao estudo do cinema por duas características de muitos filmes contemporâneos. A primeira é o uso cada vez mais comum de narradores nos quais não podemos confiar – como Keiser Soze em *The Usual Suspects* (*Os Suspeitos do Costume*, 1994) – e de planos não-subjectivos que parecem subjectivos – como a viagem pelo conteúdo de um caixote do lixo em *Fight Club* (*Clube de Combate*, 1999). A segunda é a facilidade com que o que se mostra pode ser digitalmente alterado e criado. A filosofia é integrada nesta abordagem como um meio de reinterpretar o papel da tecnologia do cinema e re-enquadrar as suas novas formas – seguindo alguns passos de Gilles Deleuze. Frampton abdica da vertente histórica dos dois livros do filósofo francês sobre o cinema, mas segue Deleuze ao afirmar que pensar o cinema filosoficamente é desenvolver conceitos a partir das impressões causadas pelos filmes. Uma filosofia do cinema deve articular conceitos que emergem da experiência perceptiva dos filmes e do modo como o seu pensamento nos afecta.

*Entendimentos do cinema:  
A linguagem analítica e crítica para Daniel Frampton e David Bordwell*



Fig. 1: *The Constant Gardener*

Tomemos esta análise e interpretação sobre a cena de abertura de *The Constant Gardener* (*O Fiel Jardineiro*, 2005) como exemplo da aplicação da filosofia:

Na imagem de abertura de *The Constant Gardener*, o filme faz algo estranho. Justin está a despedir-se de Tessa num *hangar* de aviões e o filme mantém-los na semi-escuridão, com uma pista e um avião luminosos em segundo plano. À medida que ela o deixa e se dirige para fora, o filme aumenta a luz e suaviza a cena para que ela e o avião se tornem num borrão, com Justin ainda claramente definido em primeiro plano, vindo-a desaparecer, quase literalmente [fig. 1]. Neste momento de pensamento do filme parece que estamos a receber um entendimento da relação entre Justin e Tessa – sentimos um certo divórcio entre eles (4).

Para Frampton, escolhas formais como estas fazem com que um filme mostre algo de certa maneira e isso é experienciado de forma determinada pelo espectador. Daí que a forma não possa ser separada do significado – nem sequer no sentido em que uma conduziria à outra, em vez disso, discutir a forma é já discutir o significado. Repare-se que o filósofo não diz que o filme transmite a separação das personagens, mas que cria uma forma de nós sentirmos essa separação. Talvez esta leitura não seja tão perspicaz como o autor quer fazer crer e talvez essa falta de agudez tenha origem no facto desta ser uma teoria fascinante que mostra as suas limitações quando é aplicada. Ou, pelo menos, esta análise interpretativa mostra que a sua aplicação só dá frutos em relação a filmes com características muito específicas, nomeadamente aqueles onde o trabalho formal é evidenciado.

De qualquer modo, a minha intenção não é comentar o livro e a teoria na totalidade. Pretendi apenas apresentar as suas principais ideias para que se percebam melhor as objecções que Frampton levanta em relação à linguagem utilizada no trabalho crítico de Bordwell.

## 2. Frampton Contra Bordwell

Os comentários que Frampton tece sobre Bordwell estão quase todos concentrados num capítulo sobre narração, mas há outras referências ao longo do livro. Deixo de lado a sua crítica mais vasta ao modo como os cognitivistas como Bordwell teorizam a narrativa e a nossa actividade como espectadores de cinema. Não obstante, é de assinalar a pertinência com que Frampton desafia a ideia de que a mais importante actividade de um espectador é a de testar hipóteses de resposta às questões que a narrativa desencadeia. Se assim é, por que razão revemos e revisitamos certos filmes? Não falo dos estudiosos que o fazem como trabalho de investigação, mas dos espectadores comuns. Na realidade, há uma dimensão simultaneamente experiencial e social que não é contemplada através desta simples concepção da visão e audição de um filme como processo cognitivo, centrado na elaboração do conhecimento mental.

Frampton classifica, de modo pejorativo, a linguagem que Bordwell usa como tecnicista, acrescentando que tal uso torna técnica a experiência de um filme, em vez de a tornar orgânica como a filosofia faz <sup>(5)</sup>. Ao longo do volume, o adjetivo tecnicista:

(1) refere-se a termos criados para descrever mecanismos como as normas e convenções que guiam os espectadores na compreensão de um filme, que Bordwell denomina de «schematas» ou «esquemas»;

(2) ou diz respeito a palavras usadas para especificar técnicas como o *zoom* ou tipos de plano como o *travelling*.

É significativo que Frampton não faça esta distinção. As suas críticas centram-se na rigidez de uma linguagem que umas vezes é do primeiro tipo, outras vezes é do segundo, e que, de acordo com ele, fecha os filmes em vez de ser os abrir como obras cinematográficas. Tal linguagem ergue uma barreira à experiência individual do cinema e, para o filósofo, a singularidade do cinema está exactamente nesse encontro entre duas formas únicas de pensar e de sentir: a do filme e a do espectador.

Bordwell é um empirista. O seu trabalho é baseado em elementos verificáveis, observáveis, medíveis. A sua linguagem é descritiva quando tem o primeiro sentido e técnica quando tem o segundo. As palavras que ele usa fazem a ponte, põem em comunicação, a produção dos filmes e a sua fruição. Identificar um tipo de plano é, para ele, no fundo, revelar o modo como este foi produzido. *Film Art: An Introduction*, <sup>(6)</sup> o popular livro introdutório já com muitas reedições que Bordwell escreveu com Kristin Thompson, descreve como a arte do cinema se faz, dissecando-a nos seus elementos e nas suas funções. O seu foco é menos a apreciação do cinema e mais os diferentes tipos de filmes, princípios de organização narrativa e não-narrativa, e técnicas básicas.

Frampton afirma que o espectador (pre)enche a cabeça com terminologia quando lê os textos de Bordwell, o que acaba por assombrar o seu

## Entendimentos do cinema: A linguagem analítica e crítica para Daniel Frampton e David Bordwell

pensamento e criar um obstáculo à sua sensibilidade. Contudo, os termos não são apresentados por Bordwell como se fossem um elemento chave para uma melhor compreensão dos filmes, mas apenas conceitos e informações que podem ou não contribuir para isso. A terminologia não nos faz sentir menos ou mais o filme, permite apenas um outro entendimento do que concorre para certo sentimento. Defender a correspondência directa que Frampton estabelece como efeito da exposição à linguagem de Bordwell é negar o modo como compartimentamos o conhecimento. É o mesmo que pensar, ingenuamente, que um professor de cinema ou um realizador de cinema vêem necessariamente os filmes de uma forma mais distanciada ou pouco envolvida porque sabem como se faz e conseguem imaginar os bastidores.

Mais do que discutir as consequências que a introdução de tal linguagem poderá ter, é indispensável considerar a utilidade destas linguagens do cinema que Frampton pretende apagar do discurso crítico.

### 3. Linguagens do Cinema

Como foi apontado, Frampton não distingue e confunde a linguagem cuja utilidade vem do uso quotidiano entre profissionais com a linguagem criada pela teoria. A primeira é um conjunto de termos que permite a comunicação entre artistas e técnicos. Podemos chamar-lhe simplesmente linguagem técnica, ao invés de tecnicista. Bordwell acredita que o estudo académico pode e deve ligar-se ao mundo profissional, usando esta linguagem em muitos dos seus textos. Frampton condena o uso desta linguagem no nono capítulo, dedicado à escrita sobre cinema, embora nessas páginas não mencione Bordwell de forma directa. Seja como for, os argumentos aduzidos neste capítulo já tinham sido apresentados de forma mais sucinta em capítulos anteriores. Frampton defende que esta linguagem é irremediavelmente inadequada para descrever o que os filmes mostram e como o mostram, escrevendo que «não devemos ser ensinados a ver *zooms* e *travellings*, mas levados a entender intensidades e movimentos de sentimento e pensamento» (7). Desta forma, ele leva a sua argumentação demasiado longe, perdendo em persuasão.

Os exemplos vindos do ensino podem ser esclarecedores neste debate. Quando estudantes de cinema aprendem esta língua franca têm a tendência para a usar julgando que estão a dizer algo de perspicaz e preciso sobre os filmes. Cabe-nos a nós, professores, lembrá-los que talvez não seja esse o caso. Quando um estudante analisa uma sequência num trabalho académico e escreve que ao grande plano de x se segue um plano de conjunto de x e y, está de facto a dizer muito pouco, porque grande plano e plano de conjunto são categorias gerais, tal como substantivo e adjectivo. São necessários detalhes suplementares sobre aquilo que se vê em cada plano: o enquadramento, a postura e gestos dos actores, a sua interacção com o que os envolve, a relação sequencial dos planos, e outros pormenores distintivos e significantes.

Frampton quer dispensar estes termos porque está mais interessado na leitura crítica dos filmes e vê esta prática como uma tentativa de evocação da experiência de um filme. O argumento fundamental de Frampton é que tais termos limitam o significado das formas, aprisionando-as e «obscurecendo a possível experiência poética do cinema» (\*). Todavia, sustentar que termos como «grande plano» não se conjugam com o que vemos é simplista, na medida em que ignora a convencionalidade de toda a linguagem e, por arrasto, as transformações e os refinamentos a que os termos estão sujeitos.



Fig. 2: *Krug vtoroy*.

Assumir que esta linguagem nasceu de convenções não desmente que ela possa descrever a realidade. Num sentido filosófico realista, a linguagem não determina a realidade do que vemos e ouvimos, a não ser que se aceite um nominalismo simplista segundo o qual tais palavras são vazias de conteúdo, signos sem correspondência nem significado. Pelo contrário, estes termos são descritivos, mas como definem categorias gerais têm de ser complementados com pormenores que as especifiquem. Além disso, não é tão fácil Frampton livrar-se de um termo técnico como «grande plano» como se vê numa das breves análises que exemplificam a escrita sobre cinema que ele defende. Poucas páginas depois da anterior citação que proclama que estes termos obscurecem a possível experiência poética do cinema, o termo «grande plano» aparece, de surpresa, no meio da sua prosa:

Por exemplo, *Krug vtoroy* [*O Segundo Círculo*, 1990] de Aleksandr Sokurov traz o seu pensamento para o seu tema ostensivo, o filme sente a morte e a tristeza através das imagens: um jovem prepara o corpo do seu pai para um funeral e, em certos pontos, o filme não consegue

## Entendimentos do cinema: A linguagem analítica e crítica para Daniel Frampton e David Bordwell

focar-se além do grande plano, revelando, sentindo o luto cansado do filho [fig. 2] (9).

Num ponto Frampton tem razão: muitos dos termos técnicos correntes não são directamente aplicáveis às imagens criadas em computador. Uma imagem com essa origem que imite um plano de grua, pode ser classificado como tal? Possivelmente pode, sem que se perca o rigor da descrição. D. N. Rodowick (10) sugere que a linguagem que vem dos meios propriamente filmicos, de base celulósica, até aos meios digitais e electrónicos permite tais aplicações. A linguagem utilizada em relação à imagem em película teria portanto uma função de referência, de analogia, para a imagem digital – é aquilo a que ele sugestivamente chama a vida virtual do filme.

A linguagem criada pela teoria e pela crítica está aberta a modificações e, por vezes, reclama-as. Foi nesse quadro que propus um novo vocábulo, *mosaic-screen* (ecrã-mosaico), como complemento ao existente *split screen* (ecrã dividido) (11). No ecrã-mosaico, imagens com diversas dimensões, formas, e características são compostas no ecrã. Esta é uma distinção técnica e teórica em simultâneo, o que demonstra que estas duas linguagens do cinema não são estanques. Da mesma forma, posso, por exemplo, propor que o encadeamento «causa-efeito» que Bordwell vê como estruturante das narrativas do cinema clássico (ou derivadas dele) pode ser substituído pela corrente acção-consequência que traduz melhor a agência humana presente num filme à qual nós respondemos quando o experienciamos. Mas pensar a partir de Bordwell – mesmo que em oposição, alternativa, ou resistência às suas ideias e propostas –, não é o mesmo que pensar como se o seu trabalho fosse irrelevante, como Frampton basicamente faz.

A análise e a crítica podem fazer uso ou dispensar estas linguagens. Muitas vezes prescindem dela para evitar o tom académico e o discurso especializado. Há também críticos que trabalham na academia como V. F. Perkins que têm a capacidade de escrever sobre um filme com rigor e acuidade sem recorrer a termos técnicos ou teóricos. Ainda assim, estas linguagens do cinema estão, em general, ligadas às diversas funções da análise e da crítica.

### 4. Análise e Crítica

Seguindo o filósofo americano Monroe Beardsley, Bordwell pede-nos para considerarmos a crítica como um trabalho baseado na linguagem (12). Reiterando o que consta em *Film Art*, ele explica que aquilo que os críticos fazem com as palavras pode ser dividido em quatro grupos de actividades: (1) descrição, (2) análise, (3) interpretação, (4) avaliação. Como o próprio admite, os textos académicos com um foco mais crítico do que teórico ou histórico, apoiam-se normalmente mais nas três primeiras do que na última (13). É comum os académicos fazerem perguntas precisas para as quais procuram respostas e para o fazerem não têm necessidade de se



pronunciar sobre o valor de um filme, como os críticos das publicações de grande tiragem costumam fazer.

Concentremo-nos nas três primeiras actividades. Qual a sua relação com as linguagens que temos vindo a discutir? Será que cada actividade tem uma linguagem própria?

A descrição costuma servir de base para as outras duas e não é neutra – basta reler a análise que Frampton faz do plano de *The Constant Gardener*, centrada na descrição da sua iluminação e dos seus efeitos fotográficos, nada dizendo sobre a cor ou o guarda-roupa das personagens.

A análise só é possível se for apoiada na descrição. Pode suceder à descrição como um passo seguinte ou confundir-se com ela num processo único, mas de uma ou de outra maneira, procura fixar o modo como as partes se relacionam no todo que é a obra. É habitual a análise aglutinar a actividade descritiva, que raramente existe por si só.

A interpretação utiliza com frequência um conjunto de linguagens próprias. Muitas interpretações são produzidas a partir de uma abordagem filosófica ou teórica com termos e conceitos particulares, como o marxismo ou a psicanálise. Logo, as linguagens interpretativas e a interpretação estão fora do âmbito desta discussão, dado que ela parte dos termos em que Frampton a coloca, mesmo introduzindo novos elementos e chegando a conclusões diferentes. Não deixa de ser urgente estudar estas linguagens e o processo interpretativo, mais que não seja porque, tal como acontece entre a descrição e a análise, também a análise e a interpretação se embaçam na prática.

Excluir a interpretação deste estudo não quer dizer, no entanto, que a significação e os significados dos filmes sejam postos de lado. Bordwell afirma que o significado referencial, baseado nas referências que o filme convoca, e o significado explícito, apresentado de forma clara e directa, resultam da análise. Já os significados implícitos e sintomáticos baseiam-se no que as obras têm de representativo – por exemplo, a representação simbólica ou a representação de grupos minoritários<sup>(14)</sup>. Ele chama compreensão à primeira actividade, ligando-a aos significados denotativos, e interpretação à segunda, ligando-a aos significados conotativos. Noël Carroll parece concordar com esta divisão,<sup>(15)</sup> apesar de definir ambos os actos como interpretação, mas tendo o cuidado de distinguir entre interpretação referencial e interpretação sintomática. Sem espanto, este filósofo próximo das teorias de Bordwell opta pela primeira e associa-a à análise detalhada dos filmes.

Sobressai destas distinções a ideia de que a análise é uma actividade específica da crítica que pode ser distinguida da interpretação e, ainda com maior clareza, da avaliação. A linguagem analítica e crítica tem diversas funções. Nos textos de Bordwell, essa linguagem tem como função abordar o filme como uma coisa feita, produzida, que pode ser examinada nos seus elementos e nas suas relações. Frampton encontra outra função para essa linguagem. Para ele, um filme é, antes de mais, um acontecimento perceptivo, um acontecimento que nos encerra num mundo. Iluminar esta experiência não significa escrever sobre detalhes exteriores a esse mundo

*Entendimentos do  
cinema:  
A linguagem  
analítica e crítica  
para Daniel  
Frampton e David  
Bordwell*

(como são os dados sobre a produção), mas sobre os pormenores da percepção, do que nos é dado pelos sentidos e tecido pela imaginação.

Se Frampton e Bordwell não concordam no essencial, na abordagem aos filmes como objectos, como podem concordar no resto?

Por um lado, os argumentos de Frampton são enfraquecidos pela falta de reconhecimento desta diferença de perspectiva. Ele dá a entender que os dois procuram respostas para a mesma pergunta: como repensar o nosso envolvimento com os filmes, o modo como eles nos envolvem? Frampton rejeita como uma idealização o espectador que Bordwell define (e, no limite, pressupõe). Esse espectador é tão-só alguém com conhecimentos sobre a história e a técnica do cinema. Frampton tem razão que esta abordagem não explica com exactidão a importância, significados, e valor das obras de cinema. Mas Bordwell não procura esta explicação. Não há dúvida que os filmes permitem ao espectador sentir e imaginar muito para além, mas não completamente fora, dos seus hábitos cognitivos. Seja como for, isso demonstra que as explicações de Bordwell são parcial, não que são erradas.

Por outro lado, de certeza que Frampton não pretende argumentar que os filmes não são coisas tecnicamente construídas, tal como Bordwell os entende – somente não está interessado nessa perspectiva. O ponto de vista de Frampton busca um entendimento, não da produção das imagens, mas da sua criação. Para ele, um filme não apresenta imagens e sons, pede-nos para os considerarmos como criações de um pensamento que incluem o espectador nesse processo criativo. Como o autor explica, uma leitura filosófica não diz que o filme está a pensar isto, diz que o filme está a pensar isto comigo.<sup>16</sup> Escrever sobre esta experiência revela uma perspectiva pessoal sobre os pensamentos do filme.

## 5. Limitações e complementos

A linguagem analítica e crítica tem diversas funções que contribuem para um entendimento do cinema nas suas múltiplas facetas. Frampton rejeita a contribuição de Bordwell para a contrastar com o que propõe e assim a originalidade dessa proposta. Esta estratégia leva-o a caracterizar a abordagem de Bordwell como oposta à sua, quando são, na verdade, complementares: Frampton coloca o foco no pensamento da experiência dos filmes e Bordwell coloca o foco no pensamento da feitura destes. Se estabeleci as diferenças entre as duas abordagens por uma questão de clareza, isso não significa que sejam antitéticas, visto que a linguagem técnica de Bordwell e a linguagem poética de Frampton podem ser combinadas na análise crítica de obras cinematográficas.

Esta não é a única conclusão a retirar deste debate. As abordagens de Frampton e Bordwell são complementares, mas a sua complementaridade não esgota o campo das abordagens possíveis. Ou seja, as perspectivas deles são complementares, mas não se completam. A sua combinação é insuficiente para dar conta do fenómeno do cinema na sua totalidade.

Todo o estudo é limitado nos propósitos e, por conseguinte, nos resultados. Bordwell tem particular consciência das limitações dos seus estudos, reconhecendo que responde a questões concretas e específicas – ainda que a teoria cognitivista que subjaz ao seu trabalho menorize a influência das relações e práticas sociais.

Escolhamos *Juventude em Marcha* (2006), realizado por Pedro Costa no seguimento de *Ossos* (1997) e *No Quarto da Vanda* (2000), como objecto de estudo. O que diriam Bordwell e Frampton sobre este filme, mais uma vez centrado na comunidade vinda do Bairro das Fontaínhas com quem o cineasta tem trabalhado? Este não é um exercício especulativo. Ambos explicam claramente e em detalhe as suas abordagens, recorrendo a inúmeros exemplos, para que possam ser aplicadas a outras obras.

Bordwell diria que segue uma narração paramétrica, repetindo imagens e motivos como as portas, criando parâmetros formais próprios. Segundo ele, a função do estilo num filme é muitas vezes decorativa, não no sentido pejorativo de embelezar com ornamentos, mas na medida em que é independente do conteúdo narrativo, nem denotativo (mostrando uma acção de maneira clara) nem expressivo (expressando aspectos emocionais) (17). Em *Juventude em Marcha*, a forma torna-se exuberante – é o «demasiado cinema», a que Luís Miguel Oliveira se refere na sua crítica ao filme, de que Costa não teve receio, procurando-o (18).

Frampton diria que o filme pensa o desenraizamento dos habitantes do Bairro das Fontaínhas, como um contraste entre o negro do bairro e o branco dos novos apartamentos, opondo lugares e modos de habitar. Tal como nos exemplos que Frampton emprega para expor a filosofia, há em *Juventude em Marcha* a evidência de um estilo que se dá a ver. Não é por acaso que o livro evita obras do cinema clássico americano como as que foram dirigidas por Howard Hawks, nas quais a «invisibilidade» do estilo era fundamental.

Uma abordagem interpretativa pode enriquecer o nosso entendimento do filme. Não na acepção, criticada por Bordwell, de aplicar estratégias interpretativas aos filmes, ignorando os seus pormenores. A busca do sentido pode fazer-se precisamente a partir dos detalhes que constituem a obra, que definem a singularidade do seu olhar e da sua escuta. Costa assume-se como um retratista, alguém capaz de captar a essência viva dos lugares e das gentes através da depuração. Frampton insiste tanto nos pensamentos, sentimentos, e acções dos filmes que se desinteressa de falar das pessoas que pensam, sentem, e agem neles. Há uma passagem do livro que confirma este desinteresse, (19) quando ele declara que a interpretação filosófica da imagem de uma mão está menos interessada no significado dos seus gestos em determinada situação e mais no modo como a mão é mostrada (de que ângulo, entre que imagens, durante quanto tempo, em que gradação de luz, sombra, e cor).

*Entendimentos do cinema:  
A linguagem analítica e crítica para Daniel Frampton e David Bordwell*



Fig. 3: *Juventude em Marcha*



Figs.4a-b: *Juventude em Marcha*



Fig. 5: *Juventude em Marcha*

Fig. 6: *Juventude em Marcha*



Figs. 7a-b: *Juventude em Marcha*

O desafio é escrever sobre todo o filme partindo de uma cena. Consideremos os momentos em que Ventura visita o apartamento que vai ocupar, acompanhado por um homem que serve de anfitrião. É uma cena cômica. (Passa por ela a memória de Jacques Tati, embora seja mais pessoal e mais sentida do que as cenas do cômico francês.) É também uma cena plena da melancolia que permeia o filme inteiro – essa tristeza profunda,

pensativa, e prolongada que vem da perda das raízes em Cabo Verde e nas Fontainhas, da sensação de não se pertencer onde se está. Essa desconexão emerge quando o intercomunicador toca, Ventura abre a porta, e a confusão espacial é salientada (fig. 6). Ventura domina os planos, com uma figura vertical que é imagem resistente de vida, presença feita âncora – quando Ventura devolve a pasta ao homem, o seu corpo é recortado contra as arestas do tecto e da parede, que convergem para ele acentuando a sua centralidade (fig. 5). A preocupação contínua de Costa pelas portas é notória, mas o seu sentido nada tem de pretensioso ou de simbólico. Ao longo de *Juventude em Marcha*, as portas adquirem o significado concreto de um elemento separador que isola espaços e pessoas – como quando o homem que mostra a habitação deixa de se ouvir porque a porta se fechou, abafando a sua voz, depois de Ventura passar, absorto, diante da ombreira (figs. 4a-b). Em algumas cenas anteriores, protagonizadas pelo Ventura e pelo Lento, ainda no bairro que tiveram de abandonar, as portas e as janelas são componentes móveis, compostos pela necessidade e vontade dos habitantes. A casa é feita e refeita por eles. Neste apartamento – demasiado branco, sem sombras ou nuances, com «teias de aranha», como diz Ventura, desabitado – essa relação não existe (fig. 3). A situação cómica que conclui a cena mostra como a porta que se fechou momentos antes está mal nivelada. Ventura estende o braço para a abrir e mantém-se no mesmo lugar, olhando para ela enquanto esta se fecha. O gesto amplo da abertura da porta e o seu olhar fixado quando ela se fecha dão força à demonstração de que este elemento, tal como o apartamento, não respeita o desejo dos habitantes, não responde às suas necessidades, dispensa a presença e intervenção das pessoas, separando-as automaticamente (figs. 7a-b).

Esta análise crítica sublinha a diversidade de abordagens que podem contribuir para os nossos entendimentos do cinema. Devemos aceitar qualquer contribuição capaz de nos ensinar que a atenção que dedicamos ao que vimos e ouvimos nos filmes, à sua produção e fruição, pode ser recompensada e aprofundada <sup>(20)</sup>. ▼

## Notas

- (<sup>1</sup>) Daniel Frampton, *Filmosophy* (Londres: Wallflower Press, 2006), p. 9.
- (<sup>2</sup>) Em inglês, *film* é empregue para designar cinema, em geral, e filme, em particular – por isso, usarei também a outra tradução: ser-filme, mente-filme, e mundo-filme.
- (<sup>3</sup>) Frampton, *Filmosophy*, p. 49 (trad. minha): «*Film does not merely present objects, but reveals a way of seeing them – a way of seeing that results from a way of thinking.*»
- (<sup>4</sup>) Frampton, «Moving Images», *The Guardian*, 23 Out. 2006, par. 5, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2006/oct/23/film.comment1> (trad. minha): «*In the opening image of The Constant Gardener, the film does something strange. Justin is saying goodbye to Tessa in an aircraft hangar, and the film keeps them in half-darkness, with a bright runway and plane in the background. As she leaves him and moves outside, the film increases the light and softens the scene so that she and the plane become a blur, with Justin still clearly defined in the foreground, watching her disappear, almost literally. In this moment of film-thinking we seem to receive an understanding of the relationship between Justin and Tessa – we feel a certain divorce between them.*»
- (<sup>5</sup>) Frampton, *Filmosophy*, p. 100.
- (<sup>6</sup>) David Bordwell e Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 8.ª ed. (Nova Iorque: McGraw-Hill, 2008).

# Entendimentos do cinema: A linguagem analítica e crítica para Daniel Frampton e David Bordwell

- (7) Frampton, *Filmosophy*, p. 169 (trad. minha): «we should not be taught to see “zooms” and “tracking shots”, but led to understand intensities and movements of feeling and thinking».
- (8) *Ibid.*, p. 173 (trad. minha): «obscures the possible poetic experience of film».
- (9) *Ibid.*, p. 181 (trad. e sublinhado meus): «For example, Aleksandr Sokurov's *The Second Circle* brings its thinking towards its ostensible subject, the film feeling death and sadness through images: a young man prepares his father's body for a funeral, and at points the film cannot focus beyond the close-up, revealing, feeling the tired mourning of the son.»
- (10) Ver D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007).
- (11) Ver Sérgio Dias Branco, «The Mosaic-Screen: Exploration and Definition», *Refractory: A Journal of Entertainment Media*, no. 14 (2008), «Double Trouble – Special Issue on Split and Double Screens», ed. Tessa Dwyer e Mehmet Mehmet, <http://blogs.arts.unimelb.edu.au/refractory/2008/12/27/the-mosaic-screen-exploration-and-definition—sergio-dias-branco/>.
- (12) Bordwell, «In Critical Condition», Observations on Film Art and “Film Art”, 14 Maio 2008, par. 4, [www.davidbordwell.net/blog/?p=2315](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2315).
- (13) *Ibid.*, par. 14.
- (14) Sobre esta diferenciação dos campos semânticos ver Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989), pp. 127-135.
- (15) Ver Noël Carroll, *Interpreting the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), pp. 10 segs.
- (16) Frampton, *Filmosophy*, p. 179.
- (17) Ver Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005), pp. 34-35.
- (18) Ver Luís Miguel Oliveira, «Crítica a Juventude em Marcha», *Público*, 24 Nov. 2006, par. 6, <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/lacos-de-sangue-1653830>.
- (19) Frampton, *Filmosophy*, p. 181.
- (20) A primeira versão deste texto foi apresentada como palestra na Universidade NOVA de Lisboa a 20 Maio 2009 e na Universidade do Minho a 21 Maio 2009, com o título «Compreensões do Cinema: Funções da Linguagem Analítica e Crítica». Continuo agradecido ao João Mário Grilo e ao Vítor Moura pelos convites para estas duas apresentações.