

## **Estudos Fílmicos – o Estado da Arte (e da Ciência)**

Vítor Reia-Baptista

(Universidade do Algarve)

A área de Estudos Fílmicos, assim como as áreas com designações equivalentes (por exemplo a norte-americana de «Cinema Studies») tem demonstrado, em geral, uma capacidade de estudo e de evolução investigacional, reflectindo as principais correntes de pensamento crítico que se têm afirmado, ao longo de algum tempo, em todas as áreas dos estudos culturais. No entanto, também é fácil constatar que algumas dessas correntes de reflexão e de crítica, com o passar dos tempos, acabam por fazer o seu próprio caminho, por vezes muito mais ligado às evoluções das características conjunturalmente predominantes – sejam elas de carácter essencialmente tecnológico, artístico ou sócio-cultural – do que às características mais directamente relacionadas com elementos específicos de estudo fílmico ou cinematográfico.

É nestes contextos de reflexão que, para além dos campos tradicionais da história, da teoria e da crítica cinematográficas (de carácter ético, estético, psicológico, sociológico, económico, ...) se foram estabelecendo géneros e perspectivas de estudo, por vezes afins com os géneros de produção estabelecidos ou emergentes, mas também complementares e adjacentes a outras áreas de estudo como a antropologia (muito marcante nos estudos norte-americanos sobre «afro-american, hispano-american e native-american cinema») ou os estudos de género (igualmente marcantes nas abordagens usualmente designadas por «gay e lesbian cinema», ou, mais recentemente, por «queer cinema») e nestes, muito particularmente no que respeita ao desenvolvimento de um campo de estudos feministas, onde pontuam casos óbvios de referência como, por exemplo, os de Janet Staiger, Elizabeth Cowie e Teresa deLauretis. Igualmente interessante é notar a emergência de novas abordagens de algumas cinematografias nacionais, como a chinesa, mas também de reenquadramento de cinematografias já anteriormente bastante estudadas como a indiana e a brasileira e que surgem agora ilustradas por novas perspectivas de enfoque, como nos mostra de forma especialmente interessante e próxima o caso brasileiro também designado por «Cinema da Retomada».

Por fim, não deveremos deixar de salientar as correntes de reavistamento da história dos próprios estudos filmicos, nomeadamente através de uma perspectiva historiográfica, tal como tem sido desenvolvida em interessantes casos de estudo sobre o cinema nórdico dos inícios do século XX e, muito particularmente, no caso sueco do estudioso Jan Olsson sobre problemas da historiografia de interligação entre sons e imagens com quase cem anos, mas que, curiosamente, se tornam bastante actuais.

Problemas semelhantes de sincronização audio-visual podem ser ilustrados por abordagens historiográficas afins, quer no contexto internacional, quer no próprio contexto português de evolução cinematográfica e filmica.

Assim, se buscarmos exemplos de sincronização audio-visual com características de algum desenvolvimento tecnológico mais próximo das actuais formas de mediação cultural, vamos encontrá-los já na segunda metade do século XVII, com o desenvolvimento e a popularidade da «Lanterna Mágica», cujas funções pioneiras do que viria a ser o cinema e, obviamente, a televisão, ou o computador multimedia, foram abordadas numa perspectiva mundial por Rune Waldekranz e no caso português por Alves Costa.

Os suportes rectangulares de vidro transparente, onde eram pintados os quadros ilustrativos dos assuntos a mostrar, que iriam deslizar em frente à luz de uma vela no interior da lanterna, para além de antepassados da película, ou filme, de celulóide, são, principalmente, verdadeiros antecessores dos diapositivos fotográficos e das formas que assumem os seus visionamentos em público, ou seja, os diaporamas e mais tarde os filmes.

Neste contexto, importa salientar o facto de aqui serem introduzidos três tipos diferentes de mecanismos que irão condicionar muitas das formas futuras de narrativa filmica:

Primeiro, temos a criação de quadros autónomos, significantes em si, mas que, sequencialmente, irão fazer parte de uma estrutura narrativa de significação acrescida, ou seja, encontramos aqui os fundamentos das actividades de segmentação conceptual e sintagmação material que irão constituir as linhas mestras da actividade criadora e realizadora da comunicação filmica e audiovisual por excelência. (Faça-se aqui uma

nota para salientar o facto de que os processos de comunicação audiovisual são parte integrante dos processos mais abrangentes de comunicação audio-visual, tomando atenção às diferenças gráficas e semânticas da sua designação, a qual integra, nesta última expressão, todos os processos especificamente auditivos, todos os especificamente visuais e todos os especificamente audiovisuais, como o cinema e a televisão).

Em segundo lugar temos a introdução do elemento «tempo de duração mediática», enquanto factor exterior à narrativa e seu condicionante, sendo no evoluir deste elemento onde, por tentativa e erro ao longo dos anos, se irão cristalizando as diferentes durações mediáticas dos respectivos géneros. Estes irão constituir as bases das durações cinemáticas que conhecemos hoje como curtas, médias e longas metragens, acabando por ser a extensão métrica e física dos filmes modernos, também o reflexo das durações temporais, ao longo das quais, os diferentes tipos e géneros de exposição mediática mostravam manter o seu poder atractivo e consequente eficácia comunicativa resultante dos mecanismos auditivos e visuais utilizados. O factor tempo, que neste contexto é apenas de duração diacrónica da narração, exterior à diegese narrativa, é o elemento aglutinador e sequenciador dos mecanismos sincronizados em presença, auditivos e visuais, que assim articulados ao longo de um determinado tempo expositivo irão formar uma parte substancial da noção ilusória de ritmo cinemático, ou mediático.

Por outro lado, encontramos também já nestas formas primitivas de comunicação audio-visual os primeiros elementos estruturantes de uma gramática visual, gráfica e, posteriormente, fotográfica e cinematográfica, como seja a inserção de imagens de «Grande Plano», «Planos de Conjunto» e vistas «Panorâmicas».

No que toca aos mecanismos auditivos de comunicação, como elementos de expressividade indutores dos efeitos de surpresa e detalhe, tudo indica que os elementos utilizados: fala, música e ruídos, secundassem, na sua inserção e sequenciação, esses mesmos efeitos já induzidos visualmente.

Parece, assim, ser claro, que mesmo de acordo com as limitações físicas e ilusórias da lanterna mágica, das suas placas diapositivas e dos sons, verbais, musicais e ruidosos, que as terão seguramente acompanhado, estamos apenas a um passo das

formas mais significantes de comunicação audiovisual, ou seja, as linguagens fílmicas propriamente ditas.

Estas, viriam a desenvolver-se até à sua plenitude ilusória e cinematográfica, através do desenvolvimento de formas cada vez mais complexas e sofisticadas de articulação dos códigos sonoplásticos e cinematográficos, no sentido de uma crescente capacidade de significação fílmica e de documentação áudio-visual, as quais irão desenvolver capacidades de expressão retórica com implicações investigacionais e pedagógicas, de facto já bastante conhecidas de outros meios e outras épocas, mas agora elevadas a fórmulas de multiplicação da exposição mediática nunca antes imaginadas até as podermos experimentar, hoje, numa profusão de suportes tecnológicos e de multiplicidade mediática, essencialmente digital. No entanto, por paradoxo, é também essa multiplicação contínua de novas exposições mediáticas de carácter áudio-visual um dos factores que mais podem contribuir para o esquecimento e a ignorância de exposições e conhecimentos anteriores, quer quanto às formas de expressão, quer quanto aos conteúdos por elas veiculados.

Cabe, então, à área de Estudos Fílmicos desenvolver as abordagens necessárias à angariação de novos conhecimentos que nos permitam encarar com rigor e profundidade reflexiva uma tal profusão e diversão de mensagens e meios de carácter fílmico (ou, se quisermos áudio-visual), mas também lhe cabe desenvolver, de modo semelhante, as abordagens necessárias à consolidação acumulada de saberes ao longo de toda a história do cinema, dos seus elementos fílmicos e dos seus estudos interpretativos, críticos, reflexivos e interventivos.

Tais objectivos têm estado sempre presentes na essência das discussões desenvolvidas no seio do Grupo de Trabalho de Estudos Fílmicos da SOPCOM e, não sendo este grupo a única fonte de onde surgiram os trabalhos que aqui se apresentam, é um facto que o conjunto de comunicações aqui seleccionadas dão boa nota do nosso esforço na busca dessa diversidade, enquanto grupo de estudos que procura, no contexto português e internacional, aprofundar a discussão das questões fílmicas em todas as vertentes que se mostrem de interesse para o desenvolvimento desta área de estudos como disciplina autónoma, mas interligada com os demais contextos das Ciências da Comunicação e dos estudos mediáticos em geral.

## BIBLIOGRAFIA

**Costa**, H. Alves, *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, Lisboa, Inst. Cult. Port. 1978.

**Cowie**, Elizabeth, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneaolis, Univ. of Minnesota Press, 1996.

**deLauretis**, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.

**Olsson**, Jan, 'In and out of Sync: Swedish Sound Films 1903–1914', em *Film History*, Vol. 11, nº 4, Luton, Univ. of Luton Press, 1999.

**Reia-Baptista**, Vítor, *A Pedagogia dos Media: o caso do Cinema e das Linguagens Fílmicas*, Faro, Univ. do Algarve, 2003.

**Staiger**, Janet, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1995.

**Waldekranz**, Rune, *Så Föddes Filmen*, Stockholm, Pan/Nordstedts, 1976.