



LUZES E SOMBRAS NAS PÁGINAS DO LIVRO “CINEMA COMO ARTE” DE RUDOLF ARNHEIM

LIGHTS AND SHADOWS IN THE PAGES OF RUDOLF ARNHEIM’S “FILM AS ART”

Marco Bonetti¹

Resumo

A perseguição nazista contra o teórico Rudolf Arnheim e contra sua obra *Cinema como Arte* manteve metade do livro desconhecida até 1979 na Alemanha e em muitos países ainda até hoje. A outra metade foi adaptada para o inglês nos Estados Unidos pelo próprio autor, e serviu como base para traduções nas línguas portuguesa, espanhola e francesa. O artigo mostra quais são as maiores diferenças entre o texto original e a tradução parcial e defende a necessidade da retomada do texto integral para fugir de alguns erros que marcam a interpretação que se faz da visão de Arnheim sobre o cinema.

Palavras-chave: Teoria da imagem 1. Gestalt 2. Cinema 3. Expressionismo 4. Tradução 5.

Abstract

The persecution from the Nazis against the researcher Rudolf Arnheim and against his germane book *Film als Kunst*, have conserved a half of Arnheim’s thought about cinema unknown until 1979 in Germany, when the book was reedited, and until today overall. Half of the book was translated into English in the United States by the owner author in 1957, and it has become the base for translations into Portuguese, Spanish and French. This paper shows the major differences between the original book and the partial translations, and purposes the opportunity of take back the integral one to avoid some mistakes that occur upon Arnheim’s vision of cinema.

Keywords: Image Theory 1. Gestalt 2. Cinema 3. Expressionism 4. Translation 5.

¹ Marco Antonio de Carvalho Bonetti. Prof. titular da Escola Superior de Propaganda e Marketing RJ, Professor Adjunto I da Universidade Federal de Juiz de Fora e PROFESSOR da Universidade do Grande Rio. E-mail: marco_bonetti@uol.com.br





Introdução

Bem ao gosto do cinema expressionista, uma obra da teoria da imagem produzida a partir da análise do cinema alemão mudo dos anos 20 permanece até os dias de hoje iluminada somente em parte, mergulhada ainda em sombras em grande medida. Trata-se do primeiro livro de um dos autores mais importantes da aplicação da Gestalt para a análise de artes visuais, Rudolf Arnheim, *Cinema como arte*, livro lançado em 1932 em Berlim pela Editora Rowohlt e que só foi reimpresso na versão integral alemã em 1979.

Muitos pesquisadores em todo o mundo consideram o livro um clássico da teoria do cinema, tendo tomado contato com a obra a partir de uma edição supervisionada pelo próprio autor lançada em 1957 como *Film as art* nos Estados Unidos. Foi essa a versão que posteriormente ganhou tradução para inúmeras outras línguas, como francês, italiano, espanhol e português (Ed. 70). O que esse artigo discute, e que pode ser novidade para muitos, é que todas essas traduções feitas a partir da versão de *Film as art* de 1957 só apresentam parcela do texto original alemão, visto que o próprio Arnheim optou, juntamente com seu editor da Universidade da Califórnia, por retirar, da tradução para o inglês, trechos consideráveis do original, um capítulo inteiro que tratava das “dores de parto” do cinema sonoro e também grande parte de outros dois capítulos, um sobre o conteúdo dos filmes e outro sobre a ideia de um “cinema completo”, resultante de desenvolvimentos técnicos que transformassem o cinema numa espécie de duplo da realidade, incorporando elementos até então não disponíveis, como som, cores na película, projeção em 3-D.

O autor preencheu as páginas deixadas em branco em *Film as art* por causa desse expurgo com outros quatro artigos escritos depois de 1933, quando ele já se encontrava na Itália, textos que tratam respectivamente do surgimento da imagem em movimento (artigo de 1933), da análise do movimento em si (1934) e por fim dois talvez mais importantes, um sobre o surgimento da televisão (1935) e outro sobre o cinema sonoro (1938). A partir da leitura do original alemão, percebe-se que, em vez de ampliar a compreensão da obra de





Arnheim, a troca, apesar de conduzida pelo próprio autor, acabou resultando em uma amputação da obra, e deu origem a uma interpretação daquele livro que poderíamos considerar até mesmo como equivocada, quando confrontada com o texto mais antigo. Explicitando em que consiste este desvio, acreditamos que é possível contribuir em restabelecer um lugar mais apropriado ao pensamento de Arnheim no que se refere a seu primeiro livro e, como consequência, no que se refere ao seu pensamento a respeito do cinema. Em alguns aspectos, é possível identificar muito claramente a natureza deste desvio a partir da análise dos próprios trechos suprimidos nessa transmigração da obra para os Estados Unidos. Ela se pauta por vezes em detalhes quase inocentes como a singela substituição, num dos exemplos mais clássicos do que acarreta a perda de cor no cinema preto e branco, das flamejantes cores preta, vermelha e dourada da bandeira alemã (citadas na edição de 1932) pelo branco, azul e vermelho da bandeira norte-americana (na de 1957). Mas atinge por vezes colorações de fundo mais comprometedor, como quando abrandava ou até mesmo suprime toda uma crítica formal ao cinema de Hollywood e seu poder nefasto de aniquilamento da arte do cinema mudo, cujo exemplo mais gritante foi a supressão de toda a crítica que fazia parte do capítulo sobre o conteúdo dos filmes, e a eliminação do capítulo sobre o cinema sonoro.

A explicação para o que ocorreu ali pode estar no pano de fundo histórico vivido pelo autor. O fato de ele ser um judeu intelectual de esquerda, vizinho do Reichstag alemão incendiado pelos nazistas em 1933, que fugiu para a Itália, para a Inglaterra e, por fim, encontrou abrigo seguro nos Estados Unidos, país que o acolheu e lhe ofereceu guarida até sua morte aos 103 anos de idade, em 2007. Acharmos importante demonstrar que um dos resultados das concessões que o autor porventura tenha tido de fazer seja coagido ou mesmo por vontade própria em relação a sua obra “original” ou, talvez melhor colocando, seu pensamento anterior, pode ter contribuído para o seu estabelecimento em um lugar teórico equivocado. Ele é visto como fortemente formalista ou formativista, desviado dos problemas políticos e sociais do cinema. Ele é tido como um modernista paradoxal por ser crítico e, ao mesmo tempo, conservador. Um dos pontos chave para ele ter sido visto assim seria sua explícita rejeição aos avanços técnicos como o desenvolvimento do cinema em cor,





com tela larga ou com som, características que o colocariam aparentemente numa espécie de contramão quando comparado a outros autores contemporâneos seus como Walter Benjamin ou Siegfried Krakauer.

Ao analisar o original alemão, a impressão que prevalece não é que ele fosse contra o avanço técnico, mas contra o uso que se fez da nova técnica por parte da indústria cultural americana para promover um verdadeiro massacre contra o cinema mudo.

Alguns desses aspectos chamaram a atenção de analistas estrangeiros que se dedicam ao aprofundamento do entendimento da obra de Arnheim (ver KLEINMAN e DUZER: 1997. HIGGINS: 2011). E, concordando com o que eles vêm fazendo lá fora, achamos que um passo primordial para o entendimento mais apropriado do seu pensamento também no Brasil seja justamente a retomada do texto original integral, a partir de um esforço em torno de sua tradução para as línguas em que o autor é tradicionalmente utilizado como referência teórica, passo sem o qual o entendimento de sua obra parece estar fadada a um mal entendido total de origem e que não se pode justificar num momento histórico muito distinto, quase 100 anos já distante da época quando o livro foi lançado.

O homem e sua época

Arnheim nasceu em Berlim, em 1904. Fez doutorado sobre psicologia experimental (Gestalt) em 1928. Já em 1925 havia publicado sua primeira crítica cultural no jornal *Weltbühne*, para onde contribuiu principalmente entre 1928 e 1933, época em que a folha foi fechada pouco depois de seu editor Carl von Ossietzky ser preso pelos nazistas. Já no período da Guerra, Ossietzky foi morto num campo de concentração. A ligação de Arnheim com a *Weltbühne* oferece duas grandes pistas para entender sua obra.

Primeira, que sua estréia como crítico seguia uma linha muito próxima da visão da esquerda. O título de seu primeiro artigo “Alma na camada de prata” se encontra num mesmo espírito tanto de idéias posteriores de Walter Benjamin – quando fala da perda da





aura na obra de arte reproduzível - quanto de “Alma e forma” de George Lucáks. A forma e o ser humano político tinham de estar imbricados também no cinema. A própria história do jornal ao qual se filiou indica já como Arnheim se posicionava. O periódico nasceu antes da Primeira Guerra de um movimento de análise estética do teatro, e se chamava Schaubühne (Palco de teatro). Passou a se chamar Weltbühne (Palco do mundo) e ampliou sua área de abrangência para as demais artes somente em 1918. Uma de suas marcas foi ter se colocado fortemente contrário à propaganda militar alemã da época, monarquista, que creditava a derrota alemã aparentemente causada pela ineficiência das forças armadas a outro motivo, a sabotagem por parte dos comunistas e social-democratas dentro do próprio país. Apesar da tiragem do jornal ser pequena (10 a 15 mil exemplares por semana), era um veículo influente, lido pelos mais importantes expoentes de esquerda e pelo público formador de opinião.

Na redação da Weltbühne predominavam jornalistas de origem judaica. Os próprios editores tentavam evitar essa associação feita por toda a Alemanha fora da redação. O jornal era visto como uma folha de esquerda feita por judeus. Esse aspecto já aponta para o segundo elemento importante que se pode extrair da análise de Arnheim no período de jornalista. Embora a Weltbühne fosse de esquerda, sempre se distanciou dos partidos políticos, sendo, em muitas oportunidades, crítica feroz tanto dos comunistas como dos social-democratas alemães (que constituíam os dois principais polos de esquerda na época). O editor Ossietzky cunhou o termo “escrita de sabre” para definir o estilo picante de texto adotado pelo jornal, um caráter sempre cortante e crítico que marcava o jornalismo feito ali. No que se relaciona à direita, em especial aos monarquistas que migraram em massa para as hordas nazistas, o embate fora sempre violento, desde 1918, e teria consequências trágicas para os redatores do jornal depois que Hitler assumiu o poder em 1933. Um dos últimos artigos de Arnheim foi sobre um poeta nacionalista Gottfried Benn, em quem Arnheim via a inclinação ao irracionalismo nazista como oposição ao Iluminismo. O título do artigo “Die Flucht zu den Schachtelhalmen” pode ser traduzido em algo como “Fuga para o pasto”, já que a palavra no título remete a um tipo de grama antigamente utilizado para alimentação de animais. Ao mesmo tempo em que se despedia do jornalismo sugerindo aos nazistas que





fossem literalmente pastar, em 1933, Arnheim foge para a Itália e, em 1938, para a Inglaterra, dando seu último salto em busca de segurança em 1940, quando migra para os Estados Unidos. Uma das vítimas desta perseguição foi sua obra. *Cinema como arte*. Foi perseguido, queimado e sobreviveu em raros exemplares escondidos em bibliotecas de intelectuais isolados. O segundo livro concluído por Arnheim em 1933, *Rádio como arte do som* só veio a público por meio de uma tradução para o inglês em 1936. E só foi publicado no original alemão em 1979.

A questão social

Cinema como arte foi lançado em 1932 em alemão, traduzido para inglês em 1933, mas aquela primeira edição inglesa praticamente desapareceu também sem maiores repercussões. Em 1957, Arnheim lançou uma versão do livro nos Estados Unidos em que suprimiu parte do original, criando:

... uma grande diferença entre *Film als Kunst* de 1932 e sua adaptação para o inglês, *Film as art*, de 1957.... [Mesmo amputada]... a última edição, foi quase exclusivamente a fonte do nosso entendimento da visão do cinema de Arnheim no mundo Anglo-americano, apesar de incorporar somente uma pequena porção da edição original e trazer como apêndice quatro artigos que Arnheim escreveu posteriormente nos anos 30 após deixar a Alemanha (RENTSCHLER: 2011).

A visão de que a preocupação social passa distante da obra de Arnheim se voltando exclusivamente para o problema formalista ou formativista - o modo como as artes constroem com seus meios uma percepção alterada - deriva justamente, segundo Rentschler, de que “se partiu da edição de 1957 da Universidade da Califórnia de *Film as art*, onde realmente não há nenhuma sombra da presença do jovem jornalista e certamente de nenhuma de suas inflexões históricas ou ideológicas (Idem)”. O analista da obra de Arnheim lança perguntas sem poder respondê-las. Seria possível identificar aí uma repressão à crítica





social? O próprio Arnheim justifica as supressões em nome do avanço tecnológico do cinema, o que se justificaria mais amplamente em relação ao som, à tela grande, à cor. A pergunta que fica é por que isso deveria resultar na retirada da crítica ideológica? Será que a retirada resulta de uma maturidade teórica que o distanciou das questões ideológicas? Ou será que a passagem pelo período de McCarthy nos Estados Unidos e suas suspeitas sempre progressivas contra emigrantes judeus da Alemanha com passado esquerdista ainda desempenharam um papel decisivo? Rentschler diz que são puras especulações. Mas são muitos os elementos que indicam um expurgo do pensamento crítico da versão americana do livro.

Observando como um todo o que foi suprimido, acreditamos na possibilidade do expurgo ser ideológico. Se considerarmos apenas a justificativa dada por Arnheim na época, de suprimir o capítulo sobre o nascimento do cinema sonoro porque a discussão se tornara obsoleta, dado o avanço do filme sonoro, achamos que seria muito mais coerente ter suprimido não este capítulo, mas o último “cinema completo”, onde efetivamente se identifica uma espécie de mensagem de saudosismo para que os defensores da arte se unam em torno de um projeto de resistência que visasse dar sobrevida ao cinema mudo já então em agonia. O capítulo suprimido, ao contrário, é uma lição impecável a respeito de técnicas que mostram os problemas do som e como ele deve ser utilizado no cinema. Como o som amplia a noção de profundidade. Os problemas para editar bem o som.

Em 1978, já distanciado das maiores turbulências da Guerra Fria, Arnheim prefaciou a versão alemã que era novamente relançada quase 50 anos depois de aborto prematuro do original integral. O autor parece feliz ao dizer no prefácio que “a nova versão alemã torna o texto original acessível novamente. (ARNHEIM, 2011: 3)” Percebe-se o carinho com que ele se refere ao seu original. Diz que, ao folhear o velho exemplar da primeira edição da Rowohlt que ainda guardava, sentiu o aroma do modo leve de escrever característico da Weltbühne, que se adaptava melhor ao seu estilo do que o alemão sisudo universitário dos acadêmicos.

Apesar de eu ter pouco antes me doutorado com os psicólogos da Gestalt, Max Wertheimer e Wolfgang Köhler, no Instituto de Psicologia da Universidade de





Berlim com uma dissertação experimental sobre teoria da percepção, a redação diária me atraía mais naqueles anos de juventude do que o jargão dos laboratórios e dos textos especializados, o que me levou a permanecer na Weltbühne entre 1928 e 1933 com Carl von Ossietzky e Kurt Tucholsky, como redator da seção cultural e free-lance fixo. Foi a influência da Weltbühne também que me chamou a atenção para o valor ideológico e político do cinema, visto que já tinha clareza de que a análise formal dos meios de expressão não era algo irrelevante – como ainda hoje se diz a torto e direito de modo certamente ingênuo – mas sim que cada análise ideológica devia gravitar em torno da forma de expressão (Idem).

Quando avançamos na leitura de um capítulo suprimido em grande medida intitulado “O que é filmado”, vemos passagens que ilustram o rigor crítico político da análise de Arnheim.

Os filmes que se destinam à grande massa de público de todo o mundo revelam a imagem característica de mundo do espectador: os ricos e nobres são inimigos e devem se dar mal, mas nem tanto porque seus privilégios sejam imerecidos e sim porque nós não participamos também dos privilégios. Nós desejamos também as vantagens, a riqueza, a moleza e a libertação do trabalho cotidiano. Nós enxergamos nossa própria pobreza e desconforto com os olhos do inimigo, nós culpamos a nós mesmos, e buscamos encobrir nossos pontos fracos com cenários coloridos, porque não somos no fundo conscientes, mas sim crentes e devotos... Nós acreditamos de longa data que há um deus amoroso no céu. Não reparamos e lançamos contra as outras pessoas críticas racionais, mas censuras morais, cujas regras são extraídas de um código de comportamento estúpido. Traição, desentendimentos familiares não são para nós casos infelizes que se dão quando pessoas cujas personalidades não combinam estão juntas porque a natureza as conduziu a um erro de percurso. Se tratam muito mais de crimes condenáveis que devem levar a uma condenação eterna, perdão ou arrependimento. Pessoas que se entregam a essas condutas devem, se não quiserem nos aborrecer, ser lançadas para fora da convivência com o mundo burguês tradicional, não podem permanecer em nosso círculo social, mas devem ser tratadas como criminosos, vigaristas, ou cortesãos. Um homem com uma loja de atacados que se deixa uma vez desviar numa má conduta, mas que recua num arrependimento sincero, pode seguir sua vida de senhor respeitável, o mesmo se dá com mulheres e crianças. Que tipo é assim retratado? É o alienado. (Idem)

Para Arnheim, é muito claro por que as histórias dos filmes são alienantes e não mantêm o mínimo contato com a realidade cruel do mundo.

Isso acontece não só porque 90% da produção cinematográfica está nas mãos de pessoas que têm interesse na manutenção da ordem social que é favorável a





elas, pessoas que têm interesse de desviar as energias revolucionárias e deixá-las lançarem-se contra um pára-choques. Seria impossível levar uma produção cinematográfica para milhões de pessoas se o cinema não atendesse ao gosto delas. A produção de filmes flerta com aquilo com que as pessoas estão mais habituadas. Se ela é inimiga da arte e do desenvolvimento é porque ela oferece o tipo de produto engordurado e que alimenta o ódio à arte e à transformação em cada uma destas pessoas. (Idem)

Como exemplo de roteiro ideológico, Arnheim cita que:

Joe Dallmann escreveu um roteiro leve que agrada o gosto do grande público. Um velho general está numa situação financeira desastrosa de modo que cai em boa hora o pedido de casamento de um joalheiro para sua filha. Um dia antes do casamento o joalheiro toma conhecimento de que sua noiva ama outro homem. Isso faz com que no dia das núpcias, conclua que a união não é possível, desista da noiva e rompa com a relação. (Idem)

Irritado, Arnheim diz que, para concluir com chave de ouro a comunhão deste mundo cor-de-rosa fraterno, o joalheiro dá um cheque de presente ao casal, que além de poder materializar sua vontade de estar junto ainda poderá usufruir das benesses do dinheiro. Um filme assim, diz Arnheim, menospreza a inteligência do ser humano, mas, mais do que isso, age no inconsciente gerando uma imaturidade emocional de satisfação com o mundo, que é conformista e conveniente para quem detém os poderes instituídos sejam políticos ou econômicos.

Boa parte da crítica social na obra de Arnheim está colocada no quarto capítulo do livro original, trecho que foi reduzido das 40 páginas da edição alemã para pouco mais de 10 páginas nas demais versões. A supressão pelo autor na edição americana de 1957 de todos os momentos em que a crítica ideológica se apresenta de modo mais contundente explicita uma atitude de Arnheim que se mostra muito compreensível dentro do contexto histórico em que buscamos contextualizar a vida do autor. Mas é importante o resgate teórico do conteúdo de seu texto original mesmo depois de sua morte para recolocar seu pensamento num local mais preciso no que se refere à tradição crítica à qual ele também parece estar filiado.





A metodologia de Arnheim

A tese teórica central de *Cinema como arte* é que qualquer arte é uma forma de expressão autônoma que se utiliza de meios materiais particulares para representar algo. Mas sua função não é somente representar algo à sua exata semelhança, pois um bolo de chocolate é feito de modo a ficar idêntico a outro, mas não é uma obra de arte. O papel da arte não é duplicar algo que existe no mundo. Em mais um trecho omitido na versão americana do livro, Arnheim explica que o naturalismo nos gabinetes de bonecos de cera produz arrepios e não fruição estética.

O artista não deve camuflar ou deturpar a artificialidade de seu meio de expressão fazendo passar cera por pele humana; ao contrário, uma boa obra de arte traz à vista as características particulares do meio utilizado de forma clara e límpida. Se nos permitirmos ser um pouco esquemáticos, pode-se comparar o trabalho de representação dos artistas com uma brincadeira: formar um quadrado a partir de dez tiras de papel. A satisfação após resolver tal quebra-cabeça encontra-se no feito e em observar a obra, mas não no sentido de admirar o quadrado em si – que todos na vida já viram um quadrado – mas sim pelo fato de lembrar que dez pedaços que até então tinham cada um sua forma particular constituam agora uma só e única forma simples unidos. O que é de admirar num desenho a bico de pena de van Gogh não é a paisagem rural que ele fixou – já que um campo agrícola não é nada extraordinariamente incomum – mas sim que é fantástico o fato de se poder criar a impressão ótica de um campo real a partir de um bico de pena. Ninguém acredita ver um campo agrícola real no desenho; qualquer um percebe os traços grosseiros da ponta da pena – mas é certo que uma obra de arte como essa proporciona prazer estético. (Idem).

A razão principal de Arnheim frisar esta diferença entre as coisas e seus duplos, as coisas e suas representações a partir de outros materiais, é que, no caso do cinema, o material se apresenta num certo sentido escondido, porque o que vemos na tela parece ser a forma das coisas em si. Na verdade, não é. É preciso tomar cuidado e descobrir qual é a essência do material de expressão cinematográfico. A arte deriva, segundo o autor, de duas raízes, uma que é a vontade do ser humano de se expressar, e outra que é sua busca por





beleza, regularidade e equilíbrio de formas. A utilização da arte como instrumento de representação mais fiel do mundo, apesar de ter sido tantas vezes louvada, é somente uma tendência minoritária na história da arte, a arte figurativa. E o perigo do cinema é que seu material de produção, a película, a câmera, têm forte tendência para o naturalismo.

A principal estratégia metodológica de Arnheim já no início de seu livro é o de isolar o que seria justamente o material do cinema. Para descobrir o que ele é em si, Arnheim parte de uma situação psicológica de percepção muito simples. Quando nos colocamos em frente a um objeto da realidade, percebemos por meio da visão uma “imagem do mundo”. Quando nos colocamos em frente ao mesmo objeto da realidade filmado por uma câmera cinematográfica e projetado na tela, percebemos por meio da visão uma “imagem de cinema”. Há diferenças entre a imagem do mundo e a imagem de cinema? Quais são essas diferenças? A resposta a esta pergunta é o primeiro capítulo do livro de Arnheim.

Para Arnheim, as diferenças primordiais são seis: 1) na imagem de cinema, a forma como os objetos sólidos são projetados na superfície plana da tela é distinta da maneira como eles são projetados no plano da retina porque naquela não há como mudar o ponto de vista de observação; 2) a paralaxe, ou seja, a distância entre os dois olhos no rosto, é capaz de oferecer imagens um pouco distintas ao cérebro que consegue a partir desta diferença criar a noção de profundidade tridimensional, coisa que a imagem única do cinema não consegue; 3) na imagem de cinema até então não havia recursos capazes de captar as cores dos objetos, enquanto os olhos enxergam cor, e isso é um dos elementos que faz com que o papel da iluminação no cinema seja muito mais importante do que nas situações naturais; 4) as bordas da imagem do cinema impedem o olho ver além do campo filmado, e o tamanho de um objeto na tela vai depender da distância com que a câmera estiver dele quando for filmado (o close-up, o plano geral), enquanto, no mundo, o cérebro compensa as deformações da perspectiva por meio dos instrumentos psicológicos conhecidos como “regularidade de tamanho” e “regularidade de forma” (estudados pela Gestalt), além do que os olhos, cabeça e corpo estão em permanente movimento, “vendo” não só o que está à frente dos olhos, mas também o que agora está atrás, mas que se sabe estar ali porque já foi visto há pouco; 5) há total possibilidade de quebra da continuidade de tempo e espaço no





cinema (por meio da montagem de tiras de filme descontínuas) enquanto no mundo real essa quebra do tempo ou do espaço não é possível; e 6) no cinema estão ausentes todos os demais outros sentidos que funcionam como apoio à visão, como o sentido gravitacional que nos indica quando estamos olhando inclinados para cima ou para baixo e que o cinema não nos oferece.

Essas seis diferenças comprovam a enorme distância existente entre olhar simplesmente para algo e olhar para algo que é projetado a partir da matéria do filme. Quanto mais proveito um cineasta souber tirar dessas diferenças, explicitando cada uma delas ou mesmo criando efeitos surpreendentes a partir da exploração criativa de cada uma delas, mais ele estará ingressando no universo de uma arte do cinema. O que em geral é visto por técnicos ou críticos menos dotados como uma falha, o fato do cinema não conseguir produzir uma réplica fiel do mundo tal como o vemos é, para Arnheim, condição *si ne qua non* para que o cinema possa se transformar numa arte.

O autor demonstra a partir do segundo capítulo de seu livro como alguns dos maiores nomes da história do cinema, Chaplin, Sternberg, Feyder, Eisenstein, Pudovkin foram artistas neste sentido. Vai desfilando as passagens de grandes cenas em que cada um desses autores soube utilizar-se de algumas daquelas seis características para criar algo que seria impossível fora do universo da arte do cinema.

O eixo central metodológico de Arnheim é uma rocha, e é isso que faz seu pensamento sobreviver a esses quase cem anos. Mas há algum reparo a fazer. Não se trata de questionar a força do que ele comprovou, qual seria a matéria do cinema. O primeiro capítulo do livro é um clássico. O que é preciso é discordar da conclusão a que ele chegou naquele tempo. Podemos resumi-la assim: se a arte do cinema nasce da exploração deste hiato entre a imagem do mundo e a imagem de cinema, quanto mais a imagem do cinema se aproximar da imagem do mundo, menor será seu campo criativo. É deste posicionamento que nasce a classificação de Arnheim como conservador, contrário a avanços técnicos como cinema sonoro, cor no cinema, projeção tridimensional. No capítulo dedicado ao cinema total, o próprio Arnheim acabou caindo nesta armadilha em alguma medida, apesar de ter





revisto com o passar do tempo uma visão mais ortodoxa neste sentido. Acreditamos que o acréscimo de som, cor e até mesmo tridimensionalidade só são capazes de insinuar uma aproximação do cinema em relação ao real num nível muito básico de análise formal. Só o fato do cinema sempre poder quebrar tempo e espaço por intermédio da montagem já seria argumento suficiente para distanciar imagem de cinema da imagem do mundo tanto quanto o chão da lua. Portanto não haveria qualquer necessidade de crítica virulenta contra os avanços técnicos do cinema, de um ponto de vista formal e estético. A única justificativa para a resistência a esse avanço só pode ser explicado por intermédio do uso nefasto que a indústria cultural fez do avanço técnico para destruir toda uma arte do cinema anterior a essas inovações. E acreditamos que é nesse lugar de defensor da arte do cinema dos anos 20 que Arnheim deveria ser colocado. Como foi justamente na discussão sobre a sonorização do cinema que esse debate se instalou, o fato do capítulo sobre o cinema sonoro ter sido suprimido da obra enquanto o capítulo sobre o cinema total era mantido resumido gerou, a nosso ver, esse desvio, de enquadrar Arnheim como um inimigo das inovações tecnológicas. Ela não foi. Posicionou-se contrário, isto sim, à formação de um cartel entre produtores, distribuidores e representantes da indústria elétrica - que fornecia os gravadores de som - que matou do dia para a noite o cinema mudo e obrigou autores como Chaplin ou Buster Keaton a migrarem para uma arte na qual não tinham a princípio nenhum interesse, conforme fica mais evidente a partir da leitura do capítulo que foi suprimido do livro.

Som ou simplesmente cinema?

O quinto capítulo do livro de Arnheim foi totalmente suprimido das demais versões de *Cinema como Arte*. Trata-se de um prejuízo imenso pelos mais diversos motivos.

Primeiro, porque toda a ferocidade crítica já anunciada no capítulo quarto sobre o conteúdo do filme é aqui retomada e amplificada. Diz o autor:





A indústria cinematográfica não tem outro motivo para tirar o filme mudo de circulação além do aspecto comercial... O filme sonoro está aí e não há nenhuma razão para combatê-lo, seja ele de vida efêmera ou um fenômeno duradouro. O que, entretanto, é importante saber é o fato de que foi em razão do gosto de pessoas avessas à arte mas com poder de pagar, ou seja, de uma anti-artisticidade inerente a uma indústria elétrica e cinematográfica, que foi tomada do cinema mudo qualquer possibilidade de continuar existindo (ARNHEIM: op. cit.).

No que se refere aos artistas, aponta comodismo.

Diretores e produtores raramente se arriscam a produzir filmes que fujam daquilo que já se sabe ser do agrado da maioria dos espectadores... É claro que todos precisavam continuar trabalhando para não morrer de fome – mas é uma pena a velocidade com que essas pessoas se tornaram afinadas com o espírito de transação capitalista que construía um sólido edifício ideológico. (Idem)

Para ele, os profissionais de cinema mostraram até mesmo alguma dose de falta de consideração para com a arte cinematográfica:

Pelas declarações dos atores e diretores nos jornais especializados se podia ter a impressão de que eles desejaram ardentemente o lançamento do cinema sonoro por décadas para verem o cinema libertar-se da atadura que lacrava suas bocas. Esta falta de gratidão para com um passado no qual eles se tornaram grandes (no duplo sentido da palavra), [...demonstra...] a falta de consideração por um ramo que eles praticaram por um longo tempo, a ausência de sentimento por aquilo que até então eles fizeram. (Idem)

Arnheim diz que a migração para o sonoro chegou a gerar absurdos. Por exemplo, no episódio Buster Keaton, autor que foi obrigado pelos produtores a realizar filmes falados - o mesmo problema por que passou Chaplin.

(Keaton foi vítima de) ... um terrorismo branco contra um grande artista. Até então os artistas tiveram de se submeter evidentemente aos desejos de seus financiadores, mas raramente havia acontecido que uma exigência fosse tão direta e contrária ao seu trabalho, que dele se exigisse, por exemplo, colocar música numa obra quando ele queria apenas pintar (Idem).





No capítulo sobre a sonorização no cinema, o autor demonstra que o fato do microfone ter de estar próximo dos atores iria restringir o leque de opções de planos, em especial dos planos mais abertos, no cinema sonoro. Mas também há uma análise sobre o papel do som para a criação da sensação de tridimensionalidade no campo ou mesmo na sugestão do extra-campo, levando muito mais longe o que a imagem sozinha já era capaz de criar em cenas de terror, por exemplo, quando se vê o rosto em pânico de alguém que é atacado, mas não se vê seu algoz. O som amplia esse tipo de recurso ao constituir uma segunda fonte de informação extra-campo que se soma à imagem. Mas também pode criar dificuldades. A primeira delas, é a simples redundância da informação visual. Imaginem, critica ele, se fosse seguida a sugestão de um defensor do cinema sonoro que gostaria de ver as botas dos cossacos descendo a escadaria de Odessa no Encouraçado Potenkim fazendo ploc-ploc-ploc. Ou também o tipo de dificuldade inédita criada pelo som, em situações como uma banda musical que se aproxima da câmera até passar por ela e sair do quadro, quando seu ruidoso volume sonoro permanece junto com a tela mostrando a rua vazia.

A palavra

O outro item estudado por Arnheim naquele capítulo é de uma atualidade impressionante quanto pensamos nos avanços da televisão digital, por exemplo. Ele se pergunta se um cinema sonoro, com cor e tridimensionalidade não deixa de ser cinema e passa a ser teatro – isso foi dito numa época em que não se sonhava ainda falar em teledramaturgia.

Ocorreria assim com os criadores da nova técnica o contrário do que aconteceu com o grande navegador Cristóvão Colombo que pensou estar nas Índias quando havia descoberto a América – os produtores de cinema acham que descobriram uma nova parte da Terra, mas teriam encontrado apenas um novo caminho para um lugar que já há tanto tempo é bem conhecido. (Idem)





Este lugar é o teatro. Um palco de espaço e tempo com cor e tridimensionalidade onde os atores representam uma peça anteriormente elaborada como forma artística. A forma de expressão que reina no teatro: a palavra.

A palavra pura (literária) é capaz de criar mundos ficcionais. O que acontece quando imagens ou sons começam a se agregar a ela? Arnheim percebe que, num certo sentido, há até mesmo uma concorrência negativa, visto que a atenção do espectador deveria estar sendo conduzida pela palavra para universos da imaginação pura, mas é ofuscada por imagens que se mostram à sua visão. Nem sempre existe aí concorrência, como nos mostra o caso do teatro, em que um texto se soma aos cenários, figurino e aos corpos dos atores em atuação. Arnheim alerta para a necessidade de um equilíbrio muito delicado nestes casos, como tantos exemplos de óperas mal compostas ou peças de teatro com recursos muito extravagantes e deselegantes são capazes de demonstrar.

Uma obra de arte técnica puramente sonora poderia ser transmitida pelo rádio. Dada a lacuna que a total ausência de imagem cria no rádio, haveria a melhor condição possível para a existência de um verdadeiro império absoluto da palavra na criação ficcional radiofônica. Os adventos do rádio e da televisão estariam empurrando teatro, literatura e cinema para novas configurações e papéis. O rádio herdando o reinado absoluto da palavra até então mais forte no teatro, e abrindo um espaço rico para a televisão. O cinema buscando um espaço alternativo do que o teatro já oferecia de visual, e o cinema mudo do ponto de vista de uma arte das imagens em movimento.

Arnheim passa então a estabelecer alguns modelos do que se poderia realizar de mais positivo com a nova configuração. Primeiro, um “cinema totalmente falado”, uma obra de origem literária que possibilitaria levar o que hoje só consegue se disseminar em teatros de grandes cidades para obras possíveis de serem levadas a qualquer cantão mundo afora.

Depois, um cinema sonoro em que a imagem e o som não se atrapalhassem ou competissem, poderia servir de apoio para a composição de uma grande forma híbrida de percepção capaz de levar além as potencialidades da imagem sozinha ou do som sem imagens a lugares ainda não alcançados.





No término do capítulo sobre cinema sonoro, Arnheim apresenta uma metáfora que explicita como ele trata do problema. Na verdade, ele acredita que não existe uma arte do cinema sonoro, outra do cinema mudo e uma terceira da elaboração do som (ruídos, falas e músicas), mas somente uma única arte do cinema que envolveria essas três “possibilidades”. A diferença entre mudo, sonoro e arte do som ocorreria somente num nível mais superficial que se estabelece dependendo de quais códigos simbólicos se encontram mobilizados num determinado instante – só imagem, imagem com som, só som - em função de razões históricas – a ausência de recursos técnicos que possibilitem se aproveitar do código audiovisual como um todo – ou mesmo por opção estética – a idéia de que a exploração do cinema mudo, por exemplo, ou até mesmo das novelas de rádio poderia ser uma opção do artista.

Mas, independente desta opção ou restrição histórica, quando se investiga quais são as características peculiares de uma arte do cinema, no fundo se encontraria um resultado só, a essência da arte do cinema é o uso de equipamentos de registro de imagem e de som. Qualquer uso de equipamentos já se revelaria então como a essência da arte do cinema? Não. Os equipamentos de reprodução de imagem e som podem ser utilizados com uma finalidade distinta da que Arnheim chama de arte do cinema, por exemplo, quando simplesmente servem para reproduzir do modo mais fiel possível uma interpretação teatral, ou quando a película é utilizada para captar a imagem de uma pintura, ou quando o gravador registra uma interpretação musical. Em sua função de mero registro, os equipamentos cinematográficos não exerceriam sua função estética cinematográfica. Para se elevar a esse grau de arte, quem utiliza os equipamentos de registro deve se apropriar da essência da linguagem cinematográfica que tem dois campos principais, *um, do controle de movimentação da câmera*, com base no qual o cineasta opta por filmar um objeto de mais perto ou de mais longe, controlando assim o tamanho de disposição do objeto na tela e o recorte que realiza em relação ao que será ou não mostrado na tela, e também o agrupamento de objetos que serão colocados ali lado a lado ou um atrás do outro criando novas relações visuais; *outro, os recursos da montagem*, ou seja, a exploração do fato de que o filme trabalha com um duplo desencarnado da realidade como matéria prima, o qual pode





ser livremente disposto numa sequência criada pelo cineasta, sem ter de se prender ao contínuo espaço-temporal que é imposto pelas coisas existentes na realidade.

A metáfora utilizada por Arnheim para explicitar como concebe o melhor uso dos três gêneros do cinema – cinema mudo, cinema sonoro e áudio sem imagem – é que áudio e imagem são uma espécie de dueto instrumental – o cinema mudo é um piano, o áudio puro é um violino, e o cinema sonoro é o dueto. Quem já trabalhou com composição musical sabe que na produção de um dueto com qualidade não basta colocar o violino para duplicar a linha melódica do piano, é preciso que o trecho apresentado pelo piano sozinho não seja completo, que ele dependa do contraponto do violino para que a música transmita seu pleno sentido e que os dois instrumentos se justifiquem. Caso contrário, o trabalho do violino seria redundante e desnecessário. Mas não é pelo fato de começar a compor para duetos que o músico terá de reaprender novas regras musicais. Ele só terá de levar em conta que cada instrumento terá seu papel distinto na nova composição. Da mesma maneira, o cinema não tem regras exclusivas do gênero mudo, do sonoro ou do áudio isolado. As regras cinematográficas que se aplicam aos três gêneros, assim como as regras de composição musical para instrumento solo ou dueto, formam um único e mesmo conjunto.

Referências:

ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst*. Berlin: Suhrkamp, 2002.

------. *Cinema como arte: as técnicas da linguagem audiovisual*. Niterói: Muiraquitã, 2011 (no prelo).

BALAZS, Béla. *Theory of the film*. Londres: Dennis Dobson Ltd., 1952.

HIGGINS, Scott. *Arnheim for film and media studies*. Nova Uork: Routledg, 2001.

KLEINMAN, Kent, e DUZER, Leslie van (eds.). *Rudolf Arnheim: revealing vision*. Ann Arbour: University of Michigan Press, 1997.

KRAKAUER, Siegfried. *Theorie des Films*. Berlin: Suhrkamp, 1985.





------. *Von Caligari bis Hitler*. Hamburg: Rowohlt, 1958.

PUDOVKIN, V. I. *Argumento e montagem no cinema*. São Paulo: Íris, s.d.

------. *O ator no cinema*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora Casa do Estudante, 1956.

RENTSCHLER, Eric. "Rudolf Arnheim's early passage between social and aesthetic film criticism"

In: HIGGINS, Scotth (Ed.). *Arnheim for film and media studies*. Nova York: Taylor e Francis, 2011.

Texto recebido em 26 de fevereiro de 2011

Text received on February 26, 2011

Texto publicado em 31 de março de 2011

Text published on March 31, 2011

