

## NOTAS SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL

Tiago Penna

## NOTAS SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL

Tiago Penna<sup>1</sup>

### Resumo:

Se encararmos a Arte Cinematográfica como a habilidade ou domínio da técnica (techné = “arte”) de “escrita, com a luz, em movimento” – de kinesis = movimento; e grafia = escrita (à qual, para nós, está subentendido phóton = “luz”, de fotografia) –, isto é, do ato de produzir ou criar, no sentido de compor obras – a partir do princípio fundante do cinema, enquanto linguagem artística essencialmente constituída como audiovisual, isto é, imagens em movimento e som (associado ou “dissociado”), podemos encarar a linguagem audiovisual como a técnica de “condensação” entre forma e conteúdo daquilo que compreendemos como os elementos constitutivos da linguagem audiovisual, que para nós, são “sintetizadas” no conceito de imagem (phantásma), à qual nos embasaremos. Sendo assim, iremos nos amparar na concepção de Deleuze e Adorno (além de outros representantes da estética filosófica, como Benjamin, Platão e Aristóteles), tendo em vista o contexto da criação do cinema experimental, e buscaremos compreender de que forma o cineasta experimental (para nós, necessariamente “vanguardista”), procura achar “soluções” para a expressão de ideias, emoções e pensamentos, a partir da elaboração criativa das imagens- movimento, que representam uma imagem indireta do tempo, de forma a propiciar um “salto semântico” que visa estabelecer novas atribuições de significado às imagens, através do “choque” entre planos e/ou cenas de modo a suprir a demanda de novas fronteiras expressivas da linguagem audiovisual, às quais buscamos traçar.

**Palavras-chave:** Cinema experimental. Semântica. Imagem. Forma. Conteúdo.

### Introdução:

Medeia, de Sófocles, à época do séc. IV a.C., era a mais pura prova da vanguarda artística ocidental. Entretanto, a essa época, o que era compreendido como Ocidente não era, de fato, muito mais do que os arredores do Mar Mediterrâneo.

Medeia era vanguarda porque dizia respeito às inerentes perspectivas intelectivas, ou de mentalidade coletiva, que apontava para uma abertura epistêmica de novas possibilidades de “fusão” entre forma e conteúdo, em que temos em vista o salto quântico de uma dimensão para outra das novas possibilidades poéticas instauradas pela tragédia grega, em geral, e pela obra questionada, em particular, a qual requer uma nova atribuição de significado que garanta a legitimidade da afirmação de existência de um salto cósmico em que o humano, demasiado humano, cesse de se destruir.

Hoje, Medeia é um clássico da dramaturgia ocidental estudado nas diferentes escolas e faculdades constituintes da herança acadêmica com que o Ocidente manteve em mente, como lembrança, o labor eminentemente filosófico, através da filologia, da arqueologia da história da arte e da evolução dos conceitos.

Assim como aqueles pioneiros em determinadas artes e ciências sempre foram os mais admirados, mesmo que anonimamente, consideramos que no âmbito da linguagem artística, o equivalente daqueles que originaram formas de arte específicas são alvos de admiração. Aqueles que – no âmbito das diferentes formas de arte, encaradas como esferas semióticas, ou seja, tomadas do ponto de vista da linguagem artística e das relações entre seus elementos constituintes – propuseram “fórmulas” originais em termos de concepção daquilo que é a

---

<sup>1</sup> Realizador audiovisual desde 1995. É professor doutor de Filosofia Antiga pela UFAL (Maceió), desde 2008. Atualmente seu interesse profissional aponta para a direção e o roteiro cinematográficos; seu foco de pesquisa versa sobre estética e dramaturgia, especialmente relacionada ao paralelo entre o cinema e a filosofia da arte.

“Extensão em Debate” - ISSN Eletrônico 2236-5842 – Maceió – AL – Revista da Pró-Reitoria de Extensão, da Universidade Federal de Alagoas/UFAL. Edição Especial nº. 09. Vol.11, ano 2022.

## NOTAS SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL

Tiago Penna

“fusão” composta de matéria (assunto, conteúdo ou fundo), e forma (daquilo que constitui o composto em termos de essência estética, pois um mesmo conteúdo cinematográfico pode ser tratado em laboratório, ou na narrativa, ou nas filmagens, ou ainda na montagem), considerando cada um destes “nós” ou etapas constituintes (e, portanto, elaborativas) como pontos fulcrais de recriação e composição do filme como elementarmente “constituído” ou “instituído” (termos com carga semântica excessivamente ontológica ou política), em termos de considerarmos desde já o cinema e suas possibilidades e atributos como oriundos da compreensão do cinema enquanto linguagem artística específica: a linguagem audiovisual.

Por isso, gostaríamos de propor uma questão: O que é arte de vanguarda e qual seu lugar na história da arte? E, em que aspecto, a reflexão sobre o cinema experimental enquanto gênero cinematográfico pode colaborar para o desvelamento de sua essência enquanto linguagem?

Isto é, o quê buscamos, através do experimentalismo audiovisual, e por quê buscamos novas formas de expressão de ideias, emoções e conceitos (etc), através das imagens e suas possibilidades de “condensação” com o som, encarados como constituintes da linguagem audiovisual.

Em nossa abordagem, iremos nos embasar em referenciais teóricos, cujo locus especialmente da estética filosófica, intercedem – de algum modo – teorias do cinema consideradas relevantes em nossa análise, e discorrer sobre a problemática que se refere ao porquê do cinema experimental, a partir de nossa experiência autodidata com a realização cinematográfica, e de nossa atividade profissional como professores universitários de Filosofia.

### **Problematização:**

Em primeiro lugar, gostaríamos de recordar uma tese do filósofo francês, Gilles Deleuze, representante da pós-modernidade, e que dedicou boa parte do seu labor filosófico a se debruçar sobre o cinema enquanto linguagem (audiovisual), e seu potencial semântico, através dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo.

Para Deleuze (1999), assim como o filósofo pensa e se expressa através de conceitos (ou seja, de definições racionais acerca das coisas), e o cientista pensa e se expressa através de funções (isto é, da descrição de relações constituintes entre classes ou conjunto de seres); o artista, por sua vez, pensa e se expressa “através de imagens”. O cineasta, em especial, pensa e se expressa através de imagens constituídas por “blocos de duração”, e que representa indiretamente o tempo, seja ele subjetivo, cronológico, histórico, político, filosófico, diegético, extradieético.

Ainda para Deleuze, a linguagem cinematográfica é constituída por imagens-movimento, que ao serem conectadas pela montagem, criam os raccords entre as imagens, que, no âmbito da linguagem audiovisual, correspondem à sintaxe, isto é, à ligação ou combinação das imagens, que, enquanto signos, representam ou relacionam sensações e pensamentos, que, compostas ou conectadas com outras imagens, garantirão uma gama de significação mais ampla, para além das imagens ou planos tomados singularmente. Ou seja, é através da sobreposição, da junção, ou do “choque” entre imagens, que possuem significados próprios, que uma nova potência semântica poderá ser reelaborada pelo cineasta.

E, por isso, se diz que o pensamento do cineasta é expresso através da linguagem audiovisual, constituída essencialmente por imagens “sonoras”, que correspondem a um certo aspecto da realidade – por probabilidade –, e cuja significação pode ser potencializada através do “confronto” entre imagens distintas, ou compostas em conjunto; e que, assim, ao estarem conectadas umas com as outras a partir da elaboração do cineasta, ou pelo

## NOTAS SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL

Tiago Penna

montador, de modo necessário ou provável, estabelecem novas e mais abstratas relações de significado entre imagens, cuja finalidade é atribuir um sentido ao tempo indiretamente representado pela linguagem audiovisual. E, por outro lado, ao atribuir significado às imagens-movimento, será gerado no espectador o prazer intrínseco à contemplação de imagens, proveniente do aprendizado de experiências vivenciadas, isto é, sentidas e pensadas, virtualmente, que provêm ao espectador, como descrito e analisado desde a *Poética*, de Aristóteles, que, de algum modo, estabelece os pilares da dramaturgia ocidental.

Para nós, é nesse liame, nesse elo invisível, entre duas imagens, que se constitui a “linguagem secreta do cinema” (expressão cara a Jean Claude Carrière, teórico e cineasta francês, que trabalhou ao lado de Luis Buñuel), que, a partir do “choque” entre imagens, faz vir à tona uma nova gama de significação, como uma espécie de potência matemática ou cósmica; isto é, um salto quântico, “dialético” (como diria Eisenstein), com novo e exponencial potencial semântico.

Já Aristóteles afirmava que o todo é “algo mais” do que a mera soma das partes, já que seus constituintes, os elementos da realidade (como, por exemplo, as letras de uma sílaba), fazem “emergir” propriedades “supervenientes”<sup>2</sup> como, por exemplo, o da significação.

“O que é composto de alguma coisa, de modo que o todo constitua uma unidade, não é semelhante a um amontoado, mas a uma sílaba. E a sílaba não é só as letras das quais é formada, nem BA é idêntico a B e A [...] Portanto, a sílaba é algo irreduzível só às letras, ou seja, às vogais e às consoantes, mas é algo diferente delas” (*Met.* VII 17, 1041b 11-17 – grifos nossos).

Para nós, este “algo mais” diz respeito e é oriundo da sobreposição das partes constitutivas de propriedades inerentes ao todo, que compõem – isto é, são dispostas de modo a “engendrar” um arranjo sistêmico com potencial semântico para além do mero somatório das partes constituintes do todo, através de camadas de significação que se sobrepõem e se arranjam em um emaranhado devidamente organizado, por vezes hierárquico, e mais ou menos maleável, porém que não deriva do mero somatório das propriedades de cada parte, mas que, por outro lado, se constituem como camadas derivadas umas das outras, cujo “salto dialético” tece uma nova dimensão semântica (“quântica”), que emerge graças ao liame entre imagens em “choque”.

Gostaríamos de corroborar a tese de que o potencial semântico de um filme – em especial um filme experimental, que se define por fazer “experimentos” ou “experimentações” no âmbito da linguagem audiovisual (provavelmente no intuito de alcançar a habilidade e a possibilidade de sobrepor significados para aspectos da dimensão humana, que ainda não foram completamente desvendados ou decifrados), tal potencial de descoberta de novas relações sintático-semânticas entre as imagens constituintes da linguagem audiovisual oriunda do experimentalismo, é capaz de expressar, por exemplo, o inconsciente pulsional, a imaginação, as fantasias, os delírios, os desejos, as crenças, os pensamentos, os raciocínios, enfim, todo o potencial subjetivo e objetivo da vida, sob possibilidades inerentes à compreensão da condição humana, em especial a vida psíquica.

---

<sup>2</sup> De fato, uma única molécula de H<sub>2</sub>O não é “molhada”; mas um agregado de moléculas H<sub>2</sub>O, de certo número mínimo, faz “emergir” a propriedade deste aglomerado de moléculas ser “molhado”. Ou, um único neurônio não pensa, mas uma cadeia neuronal de 200 bilhões de neurônios – sob certa configuração eletroquímica – tem a propriedade “superveniente” de “pensar”, ou ter consciência.

“Extensão em Debate” - ISSN Eletrônico 2236-5842 – Maceió – AL – Revista da Pró-Reitoria de Extensão, da Universidade Federal de Alagoas/UFAL. Edição Especial nº. 09. Vol.11, ano 2022.

## NOTAS SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL

Tiago Penna

Diz-se, com razão, que a consciência humana é uma espécie de “teatro” ou “sala escura” na qual nossas percepções, memórias, e raciocínios “desfilam” numa espécie de palco, ou nessa câmara secreta, cujo espectador onisciente corresponde à consciência do sujeito, ou ao fato de que podemos “saber que sabemos”; isto é, de reconhecermos nossas imagens mentais como representações “análogas” à realidade, sejam elas qualitativas ou conceituais.

Sem dúvida, nossa subjetividade é constituída inclusive de percepções oriundas das artes. Pois, arte se diz *teckné*, isto é, técnica, ou habilidade de composição (o ato de colocar em conjunto), um arranjo ordenado (sistêmico), de imagens, sons, diálogos, que, no seu conjunto, enquanto agregado de matéria e forma, ou forma e conteúdo (fundo), irá adquirir significações, e, com isso, expressar algo.

Walter Benjamin, filósofo alemão, judeu, morto em 1940, e pertencente à Escola de Frankfurt, exalta o fato de que o cinema, através das técnicas inerentes à fotografia e à montagem, têm a capacidade de ampliar a percepção sensível humana (através da câmera lenta ou da ampliação da imagem, por exemplo), além de asseverar que embora a percepção do espectador de cinema se dê através da visão, o cinema, surpreendentemente, constitui uma forma de percepção humana essencialmente tátil (e não estritamente visual); pois o corpo humano absorve os “choques” – ou os impactos imagéticos que afetarão o espectador – oriundos da montagem, de modo que a recepção do filme enquanto obra de arte não é estrita e exclusivamente pela visão, mas “tátil”, isto é, através dos sentidos como um todo. Ou seja, o espectador é afetado pelos filmes não apenas através da audição e da visão, mas com o todo dos seus sentidos, ou de sua percepção sensível e seu aparato cognitivo-sensorial, componentes de nossa condição corporal, nossa constituição física, constituída historicamente; enfim, nossa carne dotada de razão, ou do corpo dotado de pensamento.

Queremos ressaltar que esta tese benjaminiana também corrobora a ideia de que o cinema, pelo fato de ser constituído através de um fluxo de imagens e sons, isto é, de espaços e movimentos representados imagetivamente através da concatenação “causal” dos blocos de duração representados pelas imagens-movimento percebidas pela visão e pela audição. Sendo assim, pelo fato de que os “choques” entre imagens desvelam novas camadas de significação, o espectador tem uma apreensão logopática, isto é, lógica e passional ao mesmo tempo, ou seja, racional e emotiva, simultaneamente. E isto desperta uma série de estímulos sobre o espectador, de forma que não somente suas retinas e seus tímpanos são atingidos e afetados pelo filme, mas também todo o seu corpo, inclusive o seu cérebro.

Por isso, para Benjamin, o potencial artístico do cinema, ao lado de seu potencial científico, proporcionado pela ampliação da percepção sensível do ser humano para com o mundo, também pode ser utilizado na esfera política, compreendida como a vida pública para além das relações de poder constituídas institucionalmente. Assim, um vínculo entre o aspecto político ou ideológico e a expressão artística, significa que a linguagem artística, própria do cinema, tem o potencial de exprimir as vivências e trocas de experiências e de conhecimento entre as pessoas em ambientes públicos (a vida pública definida em oposição à vida privada), aquela que levamos em segredo em nossas casas.

Assim, a tese benjaminiana aponta para o resgate dos aspectos terapêutico e pedagógico, bem como político das artes em geral, e do cinema, em particular, cuja herança remonta a Platão e Aristóteles. Porém, para Benjamin, o aspecto terapêutico do cinema, por ser uma forma de arte essencialmente moderna, e modernizada, isto é, constituída por um aparelho, ou seja, um aparato tecnológico – além do fato de que as transformações tecnológicas em nossa sociedade modernizada alteram nossas vivências, pois a percepção de espaço e tempo, e

## NOTAS SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL

Tiago Penna

do modo como traçamos nossas relações humanas através do aparato tecnológico, se alteram completamente desde o advento das últimas tecnologias de transmissão de informações (pois nossa percepção também é modificada pela tecnologia e também pelas artes; e, conseqüentemente, nossos modos de vivência), – fazendo com que o papel terapêutico do cinema a que Benjamin se refere diga respeito ao potencial da linguagem audiovisual de “sublimação” (no sentido psicanalítico), ou “expurgação” (no sentido clássico, de catarse), de nossas neuroses e demais fantasias sadomasoquistas, e autodestrutivas, como disputas, conflitos e guerras como fim em si mesmos, e que afetam a *psiquê* dos cidadãos comuns, modificando sua visão de mundo.

Ou seja, admitir um paralelo entre a estética e a política, do ponto de vista benjaminiano, significa que a arte se refere também ao contexto da vida do ser humano em sociedade, portanto, dotado de contradições, idiosincrasias, ambigüidades, hipocrisias, etc. Esta fluidez, por ser captada através da linguagem audiovisual – primeiramente pelo fato de que tal linguagem se estabelece como um fluxo contínuo de imagens-movimentos –, diz respeito ao devir ou vir a ser do tempo (kronos), que a todos engole, e cuja representação, através das imagens-tempo, se dá de maneira indireta.

Sendo assim, acerca da linguagem audiovisual, admitimos o potencial simbólico das imagens cinematográficas, a partir – por exemplo – de uma possibilidade exclusiva da linguagem audiovisual, que é a de prover a “dissociação” entre imagem e som; neste sentido, cabe ao experimentalismo esgotar todas as possibilidades inerentes a tal dissociação ou potencial dissociativo, inerente à linguagem audiovisual, de modo a dar-lhe sentido e significância, ou, estabelecer usos para resolver ou solucionar entaves semânticos, se admitirmos que a linguagem evolui no tempo, e tem pretensão de atender às novas demandas do ser humano, ou da humanidade, como a de redenção, contemplação, descanso, silêncio, meditação, psicanálise, em suma, tudo aquilo a que se refere a dimensão humana, em seus aspectos tanto objetivos e materiais, quanto – e especialmente – aos aspectos subjetivos, ou espirituais, do gênero humano.

Se encararmos a arte cinematográfica como a habilidade ou domínio da técnica de “escrita (com a luz) em movimento” (de kinesis, movimento; e grafia, escrita), isto é, do ato de produzir obras a partir do princípio fundante do cinema, enquanto linguagem audiovisual, isto é, as imagens em movimento e som, podemos encarar a linguagem audiovisual como a técnica de “condensação” entre forma e conteúdo.

Pois, segundo concepção cara a Adorno, de que a forma é “conteúdo precipitado”. Esta concepção é devedora da Química, e se refere ao processo de decantação dos elementos químicos após a saturação da solução química. Neste processo, alguns elementos se transmutam, assumindo nova dimensão quântica. Daí a analogia entre o salto quântico ou dialético que ocorre no âmbito da significação proveniente da linguagem constituída de imagens que por si mesmas carregam significado; mas que ao “se chocarem” com outras imagens, engendram uma nova potência semântica.

O cinema experimental – neste sentido – pode ser encarado como a busca de novas significações a partir da superação da relação tradicional, e já saturada, entre forma e conteúdo. Assim, o cineasta experimental opera uma re-criação da lógica subjacente às narrativas audiovisuais; pois o experimento audiovisual se instaura como precursor de “soluções” para ampliação semântica de diferentes dimensões da realidade a ser expressa.

### Referências bibliográficas

## NOTAS SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL

Tiago Penna

ADORNO, T.W. Filosofia da nova música. São Paulo: Perspectiva, 1984. ARISTÓTELES. Metafísica. Trad. Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Trad. Marijane Lisboa; Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.