

# BIOGRAFIA DA TEORIA FÍLMICA – UMA SÍNTESE RETROSPECTIVA

Paula Soares (2011)<sup>1</sup>  
CIEP-UE / DAVD.UE<sup>2</sup>

Fevereiro 2011

---

<sup>1</sup> Este artigo apresenta-se aqui em versão actualizada e revista em 2011 com base no original: Soares, Paula, (2003), "Teoria Fílmica - Uma Síntese retrospectiva" in Soares, Paula (2003), *Teoria da Integração. Uma Poética da Alma. Criatividade e Auto-conhecimento: Para uma Biografia Fílmica de Wim Wenders*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada apresentada à Universidade de Évora, Edição policopiada, pp. 236-266.

<sup>2</sup> Membro Efectivo do CIEP-UE (Centro de Investigação de Educação e Psicologia da Universidade de Évora), Grupo B3: Arte, Educação e Comunidade.  
Professora Auxiliar com Nomeação Definitiva no DAVD.UE (Departamento de Artes Visuais e Design, Escola de Artes, Universidade de Évora).

# BIOGRAFIA DA TEORIA FÍLMICA – UMA SÍNTESE RETROSPECTIVA

Paula Soares (2011/2003)

CIEP-UE / DAVD.UE

One of the most recent manifestations of myth in human expression is the cinema.

Geoffrey Hill, *Illuminating Shadows. The Mythic Power of Film*

O cinema, nos seus jovens cem anos, ao constituir-se em 'sétima arte' tornou-se um campo privilegiado de reformulação do próprio conceito geral da arte, e, por isso de toda a estética.

Paulo Filipe Monteiro, "Fenomenologia do Cinema"

Palavras-chave: Biografia da Teoria Fílmica; Pensamento Sintético;

Nesta viagem que temos vindo a percorrer com o intuito de entendermos os mecanismos que estão associados aos processos criativos, partimos de uma abordagem macrocósmica em torno da evolução das vivências mitológicas do humano na arte e suas correspondências com a evolução da consciência no colectivo, para verificarmos que se foi delineando um percurso progressivo inter-relacionando criatividade e auto-conhecimento. Aferimos também que, associado a esse percurso, se encontra um *leitmotif / arquétipo* que se desenvolve em torno de uma tripartição animal – humano – divino (subconsciente, consciente, supraconsciente) que compõe o ser. Aprofundámos esse *leitmotif / arquétipo* a partir do estudo de sete planos de percepção do ser, das sete portas da alma.<sup>3</sup>

Seguidamente prosseguimos as nossas reflexões sobre os processos criativos aplicadas à missão da arte a partir de Rudolf Steiner, inspirado em Goethe. Concluímos que a missão do artista é, a partir de um processo de auto-conhecimento, tornar visível o invisível, revelar o que se situa para lá do visível, para desse modo, continuar a criação, sendo *co-criador*. Com esse intuito, desenvolvemos uma poética da alma intitulada *teoria da integração* que pretende (re)ligar o criador, a obra-espelho e o perceptor.<sup>4</sup>

Com o intuito de contribuirmos para uma sistematização sintética, iremos, de seguida, elaborar uma síntese retrospectiva sobre os precursores teóricos, de maior destaque, que marcaram os estudos fílmicos ao longo do século XX. Para esse efeito, a metodologia que adoptámos é semelhante à que serviu de base para a viagem ao espólio mitológico do ser humano ocidental com que iniciámos este percurso. Procurámos seleccionar os marcos, ou seja, os momentos de maior significado para tentarmos traçar um 'fio condutor' no âmbito da teoria fílmica, ou em nossa terminologia, no âmbito da biografia da teoria fílmica do cinema. Pelo que não iremos

---

<sup>3</sup> Ver Soares, Paula (2008), *Criatividade e Consciência para o Século 21: Uma Poética da Alma*, Repositório Científico Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/1330>

<sup>4</sup> Idem, *Ibidem*.

minuciosamente adaptar os vários modelos teóricos, iremos sim procurar respostas para a vasta variação de conteúdo teórico que foi surgindo em torno do cinema ao longo do século XX.

Encontrámos, talvez, em Geoffrey Hill, Henry Agel, Rudolf Arnheim e Hugo Münsterberg as referências que procurávamos no início desta caminhada onde nos colocámos a tarefa de encontrar respostas e referências para uma geração de investigadores nascidos nos finais dos anos sessenta do século XX sob o 'arquétipo' das fraternidades...

## BREVE BIOGRAFIA DO CINEMA

Entre os múltiplos contributos que se verificaram na viragem do século XIX/XX destacamos, para o nosso contexto, o nascimento do cinema (*écran exterior*), por um lado, e os estudos em torno da descoberta dos meandros desconhecidos da psique humana, por outro (*écran interior*). Essas descobertas, por nós já, anteriormente, designadas por *écran exterior* e *écran interior*, vieram desencadear reflexões e novas teorias que visavam facilitar a sua apreensão.

E, como o nascimento de uma nova 'arte' não acontece em todos os séculos, como primeiro obstáculo, o cinema teve de se submeter às críticas e comparações com as suas congéneres mais próximas, a fotografia, o teatro, a música e a literatura, tentando lentamente definir um lugar próprio e autónomo. Cem anos depois, ainda estamos aqui a desenvolver um texto que possa contribuir para a validação da película...

Partimos do pressuposto que o 'cinema' é algo de 'vivo' que se transforma ao longo do tempo, que tem crises de desenvolvimento e de maturação, que erra, mas que também pode trazer imagens maravilhosas e transformadoras aos seus *perceptores* (Soares, 2003). Consideramos, com Geoffrey Hill, que o cinema tem o poder de criar mitos, sendo actualmente um dos meios mais poderosos para o efeito. Daí que, em nosso entender, seja louvável que os cineastas do futuro adquiram gradualmente mais consciência sobre o impacto das imagens que projectam em *écrans exteriores*, sabendo que essas imagens se inter-relacionam com as que o ser humano pode desenvolver no seu *écran interior*.

E se as teorias de Eisenstein, mal interpretadas, chegaram a estar ao serviço de 'máquinas de propaganda' manipuladoras do subconsciente colectivo, é nosso intuito acentuar a possibilidade que um uso consciente do poder mitológico do cinema pode contribuir para um ganho de consciência de um vasto público de *perceptores* que frequenta as 'catedrais de cinema'.

Para que o cinema do futuro possa vir a desenvolver arquétipos que contribuam para o desenvolvimento e para a ampliação da consciência, seria útil que o arquétipo do sagrado inerente às imagens fosse recuperado. O ritual de 'ir ao cinema', um espaço onde o receptor desligado do mundo exterior pode criar ligações com *obras-espelho* (Soares, 2003) que lhe devolvam um maior conhecimento de si próprio, obras que sejam exemplo da continuação da criação, obras que tornem visível o invisível. Hill considera, a propósito, que o cinema pode corresponder a uma nova forma de xamanismo:

We can say that the cinema is actually a modern form of shamanism. While the primitives have their rituals, possessions, medicines, and incantations (which we also have in various forms) we as moderns have our movie house. (Hill 1992:18)

Devolvendo ao cinema o seu 'Eu Superior', o seu 'supraconsciente', pode esperar-se que, no futuro, surjam cineastas com a dimensão de um Leonardo da Vinci, de um Rafael, de um Miguel

Ângelo. Parece-nos que *As Asas do Desejo* de Wim Wenders já ocupa um lugar de destaque no supraconsciente do mundo ocidental.

Voltando à biografia do cinema, verificamos que o processo de nascimento, desenvolvimento e maturação, ou no nosso contexto, 'processo de individuação' ou 'biografia'<sup>5</sup> do cinema, se debateu, como todos os processos de crescimento, com múltiplos desafios e obstáculos a superar. A cada etapa colocou-se uma nova necessidade de afirmação e justificação.

Um outro grande obstáculo revelou-se aquando do surgimento do *som* no cinema. Equiparável ao aparecimento da fala na criança, o cinema teve de aprender a comunicar-se 'correctamente' com o meio envolvente. Múltiplos outros desafios se seguiriam como o desenvolvimento da cor que permitiu ampliar potencialidades e jogos de captação de realidades, eximamente usadas por Wim Wenders, por exemplo, em 1987 nas *Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin)*, sendo o preto e branco, o plano de percepção dos anjos, e a cor, o *plano de percepção* (Soares, 2003) do ser humano.

Outro grande obstáculo manifestou-se com o vídeo, um 'rito de passagem' a que o cinema foi submetido, que desencadeou uma verdadeira experiência de quase 'morte' anunciada, uma vez que muitos puristas temiam que o cinema pudesse sucumbir a essa outra forma de captação e projecção de fácil acesso ao grande público.

No entanto, o cinema superou mais esse desafio, sobrevivendo a tal ameaça de morte. O mais recente desafio a que o cinema foi submetido liga-se com a passagem da era da película para a era digital. Mais uma vez, se instalou um grande debate em torno dos benefícios e prejuízos que o novo suporte digital acarreta. Hoje em dia, os dois suportes ainda coexistem, havendo, no entanto, uma tendência para a substituição gradual da película pelo digital.<sup>6</sup>

Ao acompanhar a biografia do cinema verificamos que se trata de um organismo 'vivo' que se vai transformando, acompanhando os desenvolvimentos que a era da tecnologia e das comunicações vai proporcionando. Enquanto organismo 'vivo', é natural que tenha vindo também a desenvolver e a actualizar as teorias filmicas que acompanharam o seu desenvolvimento.

Assim, e acompanhando as palavras de Paulo Filipe Monteiro, o cinema veio desencadear uma 'reformulação do próprio conceito geral da arte'<sup>7</sup>. A velocidade a que novos formatos e novos suportes foram e vão surgindo, o desgaste do debate em torno da montagem, em torno do cinema de autor, em torno da estética de recepção e do estruturalismo cinematográfico, em torno da semiótica do cinema, em torno da captação fidedigna do 'real', tornaram-se obsoletas com o surgimento da era digital e com as potencialidades virtuais que implicam, perderam sentidos com a interactividade que caracteriza esta nova era emergente.

---

<sup>5</sup> Entendemos por 'biografia' um processo de conhecimento auto-reflexivo no sentido da 'biografia humana' desenvolvida e aprofundada por Bernard Lievegoed como um processo de auto-conhecimento no âmbito da antroposofia.

<sup>6</sup> Verificou-se um processo de transição semelhante no campo da música aquando da passagem do disco 'vynil' para o *compact disc*.

<sup>7</sup> Verifica-se que ainda recentemente em Portugal não havia o hábito de introduzir o estudo de películas como textos fílmicos nos programas académicos de literatura. Abílio Hernandez Cardoso, professor, entre outros, de literatura inglesa na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, foi pioneiro ao defender a legitimidade de apresentar um programa de literatura inglesa que contemple tanto obras literárias como obras fílmicas aquando do seu concurso para Professor Associado em 1994. Diz-nos Abílio Hernandez Cardoso que "O carácter inédito da proposta consiste em considerar a inclusão dos filmes não como mero material didáctico complementar ao estudo dos textos narrativos de autores ingleses, mas como uma forma autónoma de expressão, tão central no curso como a literatura". (Cardoso 1995:15)

Kevin Robins refere-se, a propósito, à transformação dos paradigmas contemporâneos da realidade do seguinte modo:

The world is transforming itself. The maps are being broken apart and re-arranged. Through these turbulent and often conflictual processes of transformation, we are seeing the dislocation and re-location of senses of belonging and community. (Robins 1996: 96)

Os mapas conhecidos partiram-se, as realidades são múltiplas, pelo que surge uma urgência da (re)definição dos lugares de pertença, das referências culturais. No entanto, grande parte dos teóricos fílmicos, que foram marcando os cânones não tinha previsto esse desenvolvimento...

Neste contexto, também Dudley Andrew sublinha a decadência dos teóricos fílmicos, bem como a grande ausência contemporânea de 'obras de arte únicas':

Film theory since 1968 has been suspicious of all these hierarchies of films and filmmakers. Belief in the power of the system (together with the voice of ideology behind that system) has led materialists to amalgamate the varieties of films and genres into standardization of 'the movies'. This single category does have the strength of industrial practice behind it, for it is 'movies' that are customarily advertised, bought, and sold, not 'unique artworks' made in celluloid nor 'visions of the world'. (Andrew 1984:120)

Andrew sublinha a ausência de teorias fílmicas canónicas desde os finais dos anos sessenta do século XX que tenham contribuído para o desenvolvimento e para a criação de verdadeiras obras de arte. Sublinhando deste modo a necessidade de repensar o propósito do cinema para o século 21.<sup>8</sup> No mesmo contexto adianta ainda que a dinâmica da história do cinema tem que ser entendida pela variação de eras sucessivas:

Whether it be the struggle of the *avant-garde* against Hollywood, or of an *auteur* against a genre, events in the field of film occur as an interplay of novelty and stability. The complexity of this interplay has a name: history. Not a sequence of events, history is rather the revaluation by which events are singled out and understood in successive eras. (Andrew 1984:127)

Tradicionalmente, é no ponto de viragem entre eras, entre gerações, que nos deparamos com conflitos necessários para, entre outros, se poderem desenvolver novas dinamizações teóricas, novas heranças culturais. Como exemplo aplicado ao mundo académico português, lembramos aqui o foço geracional (*generation gap*) ao qual Abílio Hernandez Cardoso, professor da Faculdade de Letras de Coimbra, se refere, a propósito das transformações das heranças culturais e dos cânones que a emergência de novas gerações acarreta:

É um facto, facilmente verificável por quem tem o ofício de ensinar literatura, que aquilo a que chamamos a nossa herança cultural, em especial a sua componente literária, se afasta a velocidade crescente das actuais gerações de estudantes, a ponto de muitas das referências que há duas décadas eram usadas de modo não problemático em aulas de literatura se terem tornado totalmente incompreensíveis e sem sentido para uma maioria acentuada dos seus destinatários. E no entanto, a maior parte de nós, professores de literatura, persiste, obstinadamente, em tentar *transmitir uma herança* que os alunos têm cada vez menos desejo de receber. De um modo geral, continuamos, com maior ou menor paixão, a comentar os grandes autores que o cânone consagra, muitas vezes com a certeza de que estamos a pregar no deserto. Resta saber se o

---

<sup>8</sup> Optamos pelo uso de números 'árabes' para a denominação do Século 21, uma vez que já não faz sentido o uso contínuo de numeração romana no princípio deste Terceiro Milénio...

fazemos por convicção, por conformismo ou por um desajustado sentido de propriedade da cultura. (Cardoso 1995/1996: 16)

Se pensarmos nos modelos educacionais previstos para as próximas décadas para o ensino superior no espaço geográfico europeu, constatamos que a linha do chamado *Tratado de Bolonha* (que pretendia até 2010 construir um espaço de livre trânsito entre as instituições de Ensino Superior Europeu), prevê também uma maior responsabilização dos estudantes permitindo-lhes um leque, cada vez mais ampliado, de escolha de opções e de construção de *curricula* personalizados, por forma a transformar as academias do futuro em lugares de aprendizagem ao longo da vida que respeitam os processos de individuação, as biografias de cada ser, dando-lhes liberdade de escolha, devolvendo-lhes o livre arbítrio.<sup>9</sup>

Nesse contexto será de salutar que os programas a oferecer nas academias do futuro possam ir ao encontro da construção de identidades culturais que satisfaçam as necessidades do contexto do desenvolvimento em que cada geração se encontra, para além de se esforçarem por constituir um leque, cada vez mais alargado, de matérias a estudar e a integrar. Para o contexto dos estudos fílmicos apresentamos aqui propostas que se adaptam à geração que representamos e que tem dificuldades em continuar a aceitar alguns dos cânones culturais que serviram de referência para as gerações anteriores.

Assim, a par com a crise de paradigmas nas múltiplas áreas do saber, também o cinema grita por novas abordagens orgânicas que possam acompanhar o seu desenvolvimento futuro.

Faz pensar que os irmãos Lumière não preveriam que as imagens que colocaram em movimento na viragem do século XIX/XX fossem culminar numa proliferação de écrans<sup>10</sup>, na era do digital e do virtual, no início do reconhecimento e do visionamento de realidades múltiplas...ou planos de percepção.

Se as teorias fílmicas desenvolvidas ao longo do século XX consideravam que só uma reduzida parte da população tinha acesso à captação e reprodução de imagens, na actualidade do mundo ocidental, é comum que grande parte dos cidadãos tenha câmaras digitais com as quais capta o mundo envolvente que pode colocar na *internet* ao dispor de um número incontável de perceptores... nesse contexto parece-nos, urgente, reflectir sobre o impacto que o poder mitológico do cinema e das imagens pode ter sobre as áreas conscientes e não conscientes do colectivo.

Esta multiplicação e proliferação de imagens a que, cada vez mais, seres humanos têm acesso, requer novas teorizações no âmbito do impacto das imagens na psique humana. Para tal, parece-nos adequado desenvolver, também, no âmbito dos estudos fílmicos uma linha de investigação que vise o entendimento do poder mítico do cinema para as sociedades do futuro. Geoffrey Hill constitui um ponto de partida para esta abordagem inovadora.

Um caminho nesta via, parece-nos ser aquele que volta a destacar as ligações existentes entre os écrans exteriores e os écrans interiores, foi o que procurámos desenvolver na poética da alma intitulada *teoria da integração*, a partir da qual deduzimos o papel, cada vez mais proeminente do

---

<sup>9</sup> Verificamos contudo, no âmbito da 'realidade actual' nas academias, que continua a existir um espaço muito reduzido para o desenvolvimento das capacidades intrínsecas e únicas de cada indivíduo, isto porque, infelizmente, em muitos casos, a transição para o modelo de Bolonha se processou essencialmente 'à superfície' dos sistemas educativos...

<sup>10</sup> Note-se que o conceito de écran se alargou a pequenos, médios e grandes écrans que se encontram já não somente nas salas de cinema. Hoje em dia envolvem o quotidiano dos espaços públicos e privados, dos painéis de exterior ao telemóvel, acompanhando a par e passo a revolução tecnológica e das comunicações.

entendimento do inconsciente colectivo, do consciente colectivo e do supraconsciente colectivo e sua ligação com a construção de arquétipos. Diz-nos Geoffrey Hill, a propósito:

To mine this mythic element in film it is necessary to dig deeper into numinosity than what would normally be done in film criticism. According to analytical psychology each of us has stirring within us the symbols, archetypes, and myths of a vast collective unconscious borrowed from ancestors of the distant and recent past. Through a familiarity with symbols, religion, and mythology, mythic connection can be found in even the most secular films, as in the most secular psyches. (Hill 1992: 14)

Daqui deduzimos que, para facilitar o reconhecimento de 'arquétipos' e 'símbolos', se comecem a aprofundar os estudos de mitologia que podem ser aplicados às várias áreas do conhecimento. O vasto espólio legado por Carl Gustav Jung e os mais recentes contributos de Joseph Campbell, podem constituir um ponto de partida para uma era que visa o estudo dos arquétipos e, com isso, amplia as possibilidades de auto-conhecimento e de conhecimento do meio envolvente.

## CINEMA E PSICOLOGIA: UMA FRATERNIDADE.

The artist uses his categories of shape and color to capture something universally significant in the particular.

Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*

Partindo do actual plano de percepção, que permite retocar imagens e sobrepor 'realidades' ou planos de percepção, que implica, em nosso entender, uma necessidade de ampliação dos planos de observação do mundo de um modo integrador, sintético e essencial, vamos, de seguida, fazer um breve percurso através do desenvolvimento de algumas das principais teorias fílmicas validadas ao longo do século XX. De Hugo Münsterberg a Henri Agel culminando em Geoffrey Hill, em nosso entender, o teórico contemporâneo de cinema que melhor se adapta ao 'fio condutor' que a partir daqui iremos traçar.

A ligação primordial e íntima entre o cinema e a psicologia<sup>11</sup>, essa fraternidade, verifica-se, não somente, pelo facto de ambos terem 'nascido' na mesma época, mas também devido ao facto de um dos estudos pioneiros de teoria fílmica, datado de 1916, assinado por Hugo Münsterberg e intitulado *The Film: A Psychological Study*,<sup>12</sup> partir de uma abordagem inspirada na psicologia, nomeadamente na psicologia da *Gestalt*. E, é curioso que, nem Hugo Münsterberg, nem a psicologia da *Gestalt* foram suficientemente estudados para não voltarem a ser retirados das estantes das bibliotecas. A psicologia da *Gestalt* procura encontrar sentido e conhecimento na observação do todo no seu contexto, ao invés de observar o particular *fora* do seu contexto, como o que acontece com grande parte das experiências que se desenvolvem nos laboratórios. A metodologia desenvolvida pela psicologia da *Gestalt* permite, mais facilmente, encontrar arquétipos e pontos de contacto, pelo que se adapta bem a uma via de conhecimento integral do ser e do cinema.

---

<sup>11</sup> Em nosso entender, o conceito de 'psicologia' dever-se-ia ligar preferencialmente à psicologia transpessoal e integral. No entanto, ao longo da biografia da psicologia, verificou-se uma acentuação de abordagens cognitivistas lineares que contribuíram para o seu desenvolvimento unilateral, desenvolvimento esse que ainda se encontra em desequilíbrio comparado com a evolução dos planos de percepção da humanidade.

<sup>12</sup> Título original *The Photoplay: A Psychological Study*.

A psicologia da *Gestalt*, ao invés de se debruçar sobre aspectos de pormenor, ao invés de dissecar, procura ver o todo, procura unir. O médico Roberto Assagioli, pai da *psico-síntese*, define o acto de apreensão por intuição associado à psicologia da *Gestalt* do seguinte modo:

The essential distinction between cognition by way of intuition and cognition by way of the thinking or feeling functions is that intuition has the following characteristics: it is synthetic or holistic, i.e., it is an immediate apprehension of a whole, one could say of a *Gestalt*, and not of different parts later put together to form a whole. (Assagioli 1990/1965:218).

Neste trecho, Assagioli descreve o acto de apreensão por intuição como um modo de 'cognição'/ apreensão directa que permite pela via da síntese, captar o todo. Uma via oposta e complementar à apreensão por justaposição de pormenores. A apreensão da imagem/ *Gestalt* de um *puzzle* como um todo ao invés da focalização em cada peça - pormenor - pode ajudar a entender o modo de apreensão por intuição que caracteriza esta escola de psicologia. Se nos lembrarmos do vasto número de fotogramas/peças do *puzzle* que compõem uma película/*puzzle*, a abordagem sintética da *Gestalt* opõe-se à abordagem analítica de sequências (*sequence analysis*).

No seu estudo, Münsterberg (1863-1916) distingue dois tipos de desenvolvimento complementar no cinema, o desenvolvimento exterior e o desenvolvimento interior. O desenvolvimento exterior reporta-se à componente tecnológica de que se compõe o *medium* do filme, equiparável a um corpo que necessita de um desenvolvimento interior para lhe dar vida que Münsterberg faz equivaler à pressão que a sociedade faz obrigando esse *medium* a desempenhar múltiplos papeis. E se alguns dos teóricos de cinema tivessem integrado o estudo de Münsterberg, algumas das crises pelas quais o cinema passou poderiam, talvez, sido muito diversas.

Para além do referido, o pioneiro Münsterberg destaca, já em 1916, a analogia existente entre o cinema e os movimentos dos acontecimentos na mente humana. Dudley Andrew refere-se, a propósito e neste contexto, à obra de Münsterberg do seguinte modo:

Since the materials of cinema are the resources of the mind, the form of cinema must mirror mental events, that is, emotions. Film is the medium not of the world, but of the mind. Its basis lies not in technology but in mental life. (Andrew 1976:20)

Neste excerto encontramos um dos aspectos mais importantes que foi quase integralmente omitido nas teorias fílmicas que se seguiram, o facto de o filme não ser um *medium* do mundo, mas um *medium* da mente, sendo a sua fonte não a tecnologia e seus desenvolvimentos, mas o pulsar da mente humana. Pelo que o entendimento do *medium* do cinema terá necessariamente que se relacionar com o entendimento da mente humana...

Münsterberg sublinha também, no sentido do percurso que temos vindo a fazer, a missão transformadora da arte:

To imitate the world is a mechanical process, to transform the world so that it becomes a thing of beauty is the purpose of art. The highest art may be furthest removed from reality. (Münsterberg 1970/1916: 62)

Está implícito neste trecho de Münsterberg que o propósito da arte não é 'imitar', mas continuar a criação na via do belo. Münsterberg define, no mesmo tratado, o propósito do cientista do seguinte modo:



In short, the scientist is not interested in that particular object only, but in its connections with the total universe. He explains the event by a reference to general laws which are effective everywhere. Every single growth and movement is linked by him with the endless chain of causes and effects. He surely reshapes the experience in connecting every single impression with the totality of events, in finding the general in the particular, in transforming the given facts into the scientific scheme of an atomistic universe. It is not different from the historical event. (Münsterberg 1970/1916: 62-63)

Infelizmente, não foi esse o caminho escolhido pela maior parte dos cientistas do século XX, o enquadramento do particular no todo continua em défice. Também os cientistas deviam, eventualmente, procurar ligar as suas pesquisas às leis eternas do cosmos.

De regresso à fraternidade que une cinema e psicologia, écran exterior e écran interior, Münsterberg adianta que

If this is the outcome of aesthetic analysis on the one side, of psychological research on the other, we need only combine the results of both into a unified principle: the photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely attention, memory, imagination and emotion. (Münsterberg 1970/1916: 74)

Pelo que se torna notório que existe um vasto grupo de teóricos que considera necessário unir os processos de percepção exteriores aos processos de percepção interiores para, através dessa ligação se poder unir a psicologia e a estética.

Ainda no tocante à relação entre a percepção da mente humana e o mundo exterior, Münsterberg enfatiza a liberdade da mente em oposição às leis inalteráveis do mundo exterior:

The freedom of the mind has triumphed over the unalterable law of the outer world. (Münsterberg 1970/1916: 78)

As ligações que a mente estabelece ao unir o fluxo de fotogramas na tela são, segundo Münsterberg, comparáveis ao fluxo de uma fonte que supera, por completo, o mundo causal:

We saw that the impression of movement results from an activity of the mind which binds the separate pictures together. What we actually see is a composite, it is like the movement of a fountain in which every jet is resolved into numberless drops. We feel the play of those drops in their sparkling haste as one continuous stream of water, and yet are conscious of the myriads of drops, each one separate from the others. This fountainlike spray of pictures has completely overcome the causal world. (Münsterberg 1970/1916: 79)

Note-se que se seguiram centenas de páginas de teoria fílmica que se preocupavam essencialmente com as definições da ‘realidade objectiva’ a captar, do tipo de ‘montagem’ a efectuar, da ‘estrutura narrativa’ a escolher, etc. dissociando-se equivocadamente do ponto de partida a que todo o processo criativo subjaz, a mente humana...

Por isso, infelizmente, este estudo de Münsterberg não teve muito impacto nas teorias fílmicas que se seguiram. Foi, no entanto, reeditado em 1996 numa tradução alemã que destaca, na sua introdução, a actualidade do seu conteúdo e a necessidade de o recuperar.

Ainda no tocante à fraternidade entre cinema e psicologia surgem os textos de Rudolf Arnheim (1904-2007), *Film als Kunst*, em 1932 e *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* em 1954.

Também Arnheim provém da tradição da psicologia da *Gestalt* que introduz de modo fértil nas suas reflexões sobre o cinema. Arnheim desenvolveu, desde o início da sua carreira académica, um interesse acentuado pela relação entre arte e psicologia. Após os seus estudos universitários, doutoramento e actividade jornalística em Berlim, é forçado a imigrar na década de 30 do século XX. Passa por Itália e Inglaterra e acaba por se estabelecer nos Estados Unidos da América, onde lecciona, entre outras, nas universidades de Harvard e de Michigan. No seu livro *Art and Visual Perception*, datado de 1954, acentua, tal como Münsterberg, a relação análoga entre a mente e a percepção do mundo:

Motifs like rising and falling, dominance and submission, weakness and strength, harmony and discord, struggle and conformance, underlie all existence. We find them within our own mind and in our relations with other people, in the human community and in the events of nature [...] It permits us to realize that the forces stirring in ourselves are only individual examples of the same forces acting throughout the universe. (Arnheim 1954:434)

Esta relação análoga entre a mente e a percepção do mundo conduz Arnheim, de um ponto de vista mais amplo, a ver o propósito da arte como um modo de perceber e expressar as forças gerais da existência.

Na introdução a *Art and Visual Perception*, Arnheim reflecte sobre o facto de se teorizar muito sobre arte, mas só raramente se ter a oportunidade de estar perante um exemplo de arte 'genuína':

Art may seem to be in danger of being drowned by talk. Rarely are we presented with a new specimen of what we are willing to accept as genuine art. (Arnheim 1954: v)

Nesta sequência, Arnheim adianta que não temos vindo a desenvolver as capacidades de percepção de que dispomos, usando os nossos olhos meramente como objectos de medida e de identificação, perdendo, por essa via, a capacidade de atribuímos sentido ao que percebemos:

We are neglecting the gift of comprehending things by what our senses tell us about them. Concept is split from percept, and thought moves among abstractions. Our eyes are being reduced to instruments by which to measure and identify – hence a dearth of ideas that can be expressed in images and an incapacity to discover meaning in what we see. Naturally, we feel lost in the presence of objects that make sense only to undeluted vision, and we look for help to the more familiar medium of words. (Arnheim 1954: v-vi)

Tal como nos estudos de genética, também no foro da alma humana, os sentidos que não se usam dificilmente se desenvolvem, pelo que no tocante às nossas capacidades de percepção, urge, recorrer a metodologias que incentivem e ampliem os nossos receptores nos vários planos de percepção. Em relação às capacidades de percepção do artista, sublinha a importância deste poder captar significado universal a partir do particular:

Similarly, the artist uses his categories of shape and color to capture something universally significant in the particular. (Arnheim 1954: vi)

Talvez para Arnheim, a *teoria da integração* tivesse feito algum sentido, uma vez que sublinha a relação íntima que deve existir, para um psicólogo, entre o estudo da arte e o estudo da humanidade:

To the psychologist this means that the study of art is an indispensable part of the study of man. (Arnheim 1954: ix)

Também no tocante às relações que se estabelecem entre a obra e a mente do perceptor encontramos semelhanças com o modelo por nós desenvolvido:

The forces that are experienced when looking at visual objects can be considered the psychological counterpart or equivalent of physiological forces active in the brain center for vision. (Arnheim 1954: 6)

Com Münsterberg e Arnheim, o nascimento da teoria da arte e da teoria fílmica poderia ter seguido um rumo interessante numa via de ligação entre criatividade e auto-conhecimento, entre percepção exterior e percepção interior, entre a ligação do particular e do todo, no entanto, com a incursão para domínios e abordagens de teor materialista como aconteceu com o formalismo russo, o neo-realismo, o estruturalismo e os estudos de semiótica, longos anos foram passando e longas páginas se foram escrevendo que acabaram por culminar num grande beco sem saída em busca de novos paradigmas...

## CINEMA COMO MATÉRIA

Com os escritos de Sergei Eisenstein e Béla Balázs o rumo da teoria fílmica, e com ela a teoria da arte, mudou drasticamente, acentuando o estudo unilateral de aspectos materiais e formais.

Eisenstein (1899-1948) estudou engenharia mecânica antes de integrar as tertúlias artísticas de Moscovo. A sua mundivisão construtivista, herdada da engenharia, transitou para a temática central do seu trabalho teórico, a montagem. Influenciado pelo formalismo russo, o materialismo de Marx e os estudos sobre o desenvolvimento cognitivo de Piaget, Eisenstein levou a sua 'estética construtivista' ao extremo, reduzindo o processo criativo a uma 'máquina de arte' / moldura que tem por objectivo criar construções ambíguas (ideogramas), que conduzam o espectador a decifrar propósitos previamente determinados. Com a sua apologia da montagem, abriu caminho para teorias e práticas que visam a manipulação do espectador. Eis que legou uma porta para a extinção do livre arbítrio. Geoffrey Hill sintetiza o impacto de Eisenstein no âmbito da teoria fílmica de seguinte modo:

Seen most graphically in Eisenstein's strong use of montage, the single shot was considered the basic building block of film from which other blocks formed montage, their foundation for film art. What was originally thought of as a tool to enlighten consciousness eventually turned into mere machine for propaganda through Stalin's socialist realism. (Hill 1992:22-23)

Inserido na tradição formalista surge também o testemunho *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* do húngaro Béla Balázs (1884-1949), que irá centrar o cerne da sua teoria nas técnicas fílmicas (composição, câmara, luz, som, acção). Inspirado nas teorias marxistas, faz uma apologia do documentário puro. A sua assumida preferência pela forma, opondo-se à visão do todo desenvolvida a partir das teorias com base na psicologia da *Gestalt* (Münsterberg/Arnheim), evidencia-se no seguinte excerto:

A stone on a hillside and the stone of one of Michelangelo's sculptures are both stone. As stones their material is more or less the same. It is not the substance but the form that constitutes the difference between them. (Balázs 1952:161)

Ao deslocar o enfoque deliberadamente para o âmbito da forma, menosprezando a 'substância' abre caminho para uma corrente de valorização da aparência menosprezando a essência que

também contribuiu para a crise de paradigmas que caracterizou a viragem de Século 20/21, bem como a primeira década do século 21...

## O CINEMA DO 'REAL'

Após a época áurea do formalismo russo seguiu-se uma deslocação para o domínio do realismo social e existencial, tendo como seus porta-vozes principais Siegfried Kracauer e André Bazin.

Kracauer surge como contraponto a Arnheim, e em oposição aos formalistas russos, acentuando a prioridade do conteúdo em relação à forma. Em virtude de considerar que o ser humano já não sabe o que a 'realidade' é, Kracauer propõe que o cinema a retrate como tal. Daí que o objectivo do cineasta seja a realidade e a captação cinematográfica dessa realidade<sup>13</sup>. Note-se, a propósito, que o percurso que temos vindo a delinear se centra numa concepção de arte a partir de Goethe que procura tornar visível o invisível, que não procura imitar o existente, mas continuar a criação, a co-criação...

Para Kracauer, o vazio que se fazia sentir na segunda metade do século vinte tinha a sua origem na ausência de ideologias, associado por um lado à 'morte de Deus' e por outro ao início da descrença nas ciências. Contrastando com o optimismo e alguma ingenuidade que caracterizou a viragem do século XIX/XX e ainda as primeiras décadas do século vinte, seguiu-se, nessa geração que assistiu ao pós-guerra, com inspiração em Kracauer, Adorno e Horkheimer, um 'lamúrio' existencial e social a partir da Escola de Frankfurt, que marcou fortemente o pensamento e muitos dos críticos ocidentais, que lhes sucederam, ao optarem pela via de um neo-realismo existencial. Uma depressão a tocar o colectivo intelectual começou a instaurar-se...

Em França, sob inspiração de Sartre, algo de semelhante se desenvolvia. O guia francófono no tocante à sua adaptação ao cinema foi o co-fundador dos *Cahiers du Cinema*<sup>14</sup>, André Bazin. Ao invés de Kracauer que era um homem herdeiro de um pensamento sistemático colhido em longas horas e estudo de livros, Bazin caracterizava-se por uma visão mais intuitiva e por uma relação estreita com profissionais do cinema. Bazin fez, de certo modo, uma ponte entre o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague*<sup>15</sup> francesa sendo guia e referência, entre outros, para François Truffaut, Jean-Luc Godard e Eric Rohmer. Diz-nos Geoffrey Hill, a propósito:

The school of *auteur* theory, placing the emphasis on the director as the main author of film, has been well represented by the writers of the French journal *Cahiers du Cinéma*, many of whom became film-makers themselves, such as François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, and Eric Rohmer. Critics of the *auteur* theory argue that it places too much emphasis on the monolithic dominance of the director. (Hill 1992:23)

Destacamos, neste contexto, que para o entendimento de um processo criativo, como o entendemos a partir da teoria da integração, é necessário que a par com o estudo do 'criador', é

---

<sup>13</sup> Com a era do 'virtual' e das 'realidades múltiplas' surge a morte da 'realidade objectiva' e com isso um esgotamento das teorias que a tinham por base.

<sup>14</sup> Em conjunto com Jacques Doniol-Valcroze.

<sup>15</sup> Na página 1025 do *The Macmillan International Film Encyclopedia* "Nouvelle Vague", é definida do seguinte modo: "Term designated by the Paris press to describe a group of French Filmmakers who turned out their first feature films in a burst of creative energy between 1958 and 1960". Este movimento teve um impacto importante na história do cinema ocidental no anos sessenta, de modo que o 'Filmverlag der Autoren' nos anos setenta do século XX tentou corresponder a uma versão alemã da 'Nouvelle Vague'. Ambos os movimentos tiveram a sua importância pontual no âmbito da biografia do cinema, no entanto, não devolvem respostas às questões colocadas pela geração nascida no final dos anos sessenta do século XX. Daí a nossa opção de não aprofundar estas abordagens devido ao facto de não nos devolverem a mundivisão que procuramos encontrar para o século 21...

necessário também integrar a obra-espelho e o(s) perceptor(es) (Soares, 2003). A focalização somente num dos aspectos que integram o processo criativo reduz, em nosso entender, as possibilidades de ganho de conhecimento.

Muitos dos textos mais significativos de Bazin foram recolhidos a partir de debates e conferências que proferia, entre outros, no I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Études Cinématographiques), editados posteriormente sob o título *Qu'est-ce que le cinéma?*.

E, com Bazin, a teoria fílmica ampliava o seu foco de influência a partir de França com a *Cinémathèque Française*, contendo o maior espólio filmográfico e teórico, os *Cahiers de Cinéma*, revista de crítica fílmica de referência, o I.D.H.E.C., escola de formação de profissionais de cinema e o *Institut de Filmologie* (Sorbonne), a partir do qual se iniciavam os primeiros trabalhos de investigação académica sobre cinema a partir de 1950.

No entanto, a herança que o realismo de Kracauer e Bazin nos legaram, afastou-nos também do trilho que visa a arte como terceiro reino que continua a criação tornando visível o invisível que Hill sintetiza do seguinte modo:

Both Siegfried Kracauer and André Bazin, having a strong interest in organic nature, emphasized the earth as an entity that will naturally radiate her own wisdom if cinema is used a conduit of her natural beauty. (Hill 1992:23)

O equívoco aqui presente reside, em nosso entender, numa atitude de captação estática da natureza, ao invés de se incentivar o entendimento dos ritmos da natureza como matriz para a continuação da criação, a co-criação.

## CINEMA COMO ESTÉTICA

Ainda na continuação do tempo auge do cinema e da teorização sobre cinema em França surge entre 1963 e 1965 a extensa obra de Jean Mitry *Esthétique et Psychologie du Cinéma*.

Mitry, tendo sido co-fundador da Cinémathèque Française<sup>16</sup>, irá contribuir para a inclusão dos estudos cinematográficos na universidade de Paris. Mitry faz um estudo retrospectivo dos primeiros 50 anos de teoria fílmica e constitui como tal um marco separador entre os primeiros 50 anos e os que se seguiram. Mitry desenvolve, por assim dizer, a primeira poética do cinema devolvendo-lhe a sua dimensão estética. Mitry dispunha do espólio filmográfico da Cinemateca Francesa para poder desenvolver o seu trabalho. Tinha a possibilidade de ver e rever as películas para sobre elas poder teorizar<sup>17</sup>. Certo é que com Mitry o cinema adquire história. Também ele, é convidado a leccionar no I.D.H.E.C. em torno do qual se desenvolve uma aura de escola de cinema *par excellence*.

Em *The Aesthetics and Psychology of Cinema* (versão inglesa da obra atrás referida), Mitry sublinha a íntima relação entre o cinema e as artes que o precedam, dando desse modo suporte ao caminho por nós escolhido ao iniciarmos as nossas pesquisas em torno do estudo dos processos criativos com uma breve viagem através de alguns legados criativos do humano na arte (Soares,

---

<sup>16</sup> Jean Mitry funda em 1938 em conjunto com Henri Langlois e Georges Franju a Cinemateca Francesa em Paris.

<sup>17</sup> Note-se que Bazin, por seu turno via a maior partes das películas uma só vez, registando-as mentalmente e derivando a partir daí de modo intuitivo as suas reflexões.

2003), como também a necessidade de o cinema ter validação própria e independente, um outro elemento que anteriormente também acentuámos:

By the fact that it is expressed both in space and time, the cinema is connected to the arts which preceded it. This is not to say, however, that it has no value without them. It is possessed of resources which belong to it alone and, through them, of a specific quality guaranteeing its independence. The association of the primary elements gives rise to a new entity which transcends them just as a multicellular body transcends the individual cells which compose it. (Mitry 2000/1963-1965: 4)

Interessante é também o facto, de Mitry se referir à relação entre o cinema e as outras artes recorrendo à figuração de um modelo vivo e orgânico de células autónomas que integram o mesmo todo. Também esta posição se assemelha ao intuito por nós atrás desenvolvido que propõe o estudo dos processos criativos de um ponto de vista integrador tanto dos elementos que os compõem (criador, obra-espelho e perceptor) como das áreas criativas a que se podem aplicar (Soares, 2003).

Para Mitry, o écran adquire uma dupla função de moldura e de janela. Na leitura que Dudley Andrew faz de Mitry, destaca a dinâmica de alter-realidades, ou em terminologia da era digital, virtualidades ou mundos paralelos, que se estabelecem na mente do espectador, tendo a sua equivalência no processo de edição fílmica:

According to Mitry, not only do our senses constitute the objects they perceive by giving them a real status, they also spread these objects out in space and in time to build a world in which these objects are interrelated. The editing process is the filmic analogue of this mental operation. (Andrew 1976:192)

Esta descrição de construção de mundos paralelos ou virtualidades assemelha-se à ideia das construções moleculares cooperantes por nós desenvolvida no âmbito da teoria da integração (Soares, 2003).

Mitry sublinha ainda a relação íntima existente entre a obra e o sujeito que a criou, sendo essa ligação análoga àquela que apresentamos no modelo da Teoria da Integração onde apelamos, entre outros, também o reflexo do criador na obra-espelho (Soares, 2003):

Thus filmmakers of any worth make their presence felt in their work and through their work. It bears the imprint of their character and temperament, insofar as an *auteur* is always his own subject. (Mitry (2000/ 1963-1965:12)

Ainda no tocante à relação entre 'écran interior' e 'écran exterior', também Mitry estabelece um paralelismo, distinguindo esses écrans, ou em sua terminologia essa 'imagens', somente por graus e intensidade:

We shall see that between the dream image and the film image (though there is considerable difference in the sense that the film image is, apparently an objective, concrete image, placed 'somewhere', in some way spatialized) the only difference, as regards 'psychic participation', is one of degree and intensity. (Mitry 2000/ 1963-1965:38)

Em suma, Mitry tenta criar uma estética do cinema onde apresenta regras de uso de meios poéticos adequados que permitam criar níveis elevados de significado cinematográfico, equiparáveis ao puro significado poético. Mitry antecipa a era do virtual ao ver no cinema uma das

maiores ferramentas passíveis de criar um mundo paralelo mais intenso que o da percepção natural:

Seen as a reality and assimilated as the organic element of a structure, the object seems thereby to be in some way both subject and object, immanent and transcendent. Art consists in part in accenting either one or the other of these contradictory features. (Mitry 2000/ 1963-1965: 48)

## CINEMA E SEMIÓTICA

Christian Metz, com formação linguística e influência de Peirce, Saussure, Marx e Freud surge como impulsionador da semiótica no cinema<sup>18</sup>. Considera que com Mitry se concluiu uma etapa teórica no cinema e defende que muitas das teorias fílmicas foram usadas como pretexto para batalhas sobre mundivisões divergentes. Na verdade, ao acompanharmos os desenvolvimentos histórico-políticos ocidentais ao longo do século XX, verificamos que as premissas que subjazem ao corpo teórico fílmico seguem o enquadramento ideológico da respectiva época.

Nesta sequência, Metz propõe uma segunda era de teoria fílmica mais específica, pretendendo com isso iniciar o estudo científico do cinema. Com o surgimento da semiótica (ou semiologia), os estudos fílmicos ampliam a sua área de intervenção, entre outros, para os âmbitos da sociologia, da economia, da psicologia social e da psicanálise. A semiótica fílmica estuda os canais de informação que incluem as imagens, todo o material escrito legível no écran, a sonorização, e os discursos. Com a semiótica fílmica abre-se uma nova abordagem de análise construtivista do discurso fílmico. Hill refere-se a Metz do seguinte modo:

Christian Metz, a linguist and former student of psychoanalyst Jacques Lacan. He has devoted his efforts to dismantling the previous schools of thought in order to construct a new comprehensive system of understanding exactly how a film signifies, that is how it communicates meaning to its audience. (Hill 1992:24)

Embora a abordagem de Metz tenha, largamente, inspirado a geração anterior à nossa, consideramos que o enfoque na 'construção de significado que comunica com a sua audiência', acabou por omitir a reflexão sobre o lugar do criador, que, em nosso entender constitui uma das partes integrantes no âmbito do processo criativo. Por isso, para a abordagem que aqui pretendemos fazer, optámos por aprofundar aqueles teóricos que se ligam de um modo mais harmonioso com os percursos que aqui temos vindo a traçar. Mitry e Metz constituíram referências importantes para a geração de pesquisadores anterior à nossa, existem múltiplos estudos baseados nesse suporte teórico que, aqui, não pretendemos 'imitar', pois já não se adaptam aos pressupostos que temos vindo a desenvolver no âmbito de uma abordagem 'pós-semiótica'...

## DO CINEMA DA CONTEMPLAÇÃO AO CINEMA DO MITO

É, contudo, com a vasta obra de Henri Agel, o nosso último marco neste breve percurso à biografia da teoria fílmica, do qual destacamos *Métaphysique du Cinéma* datado de 1976, que o cinema adquire uma nova e interessante dimensão – a via da essência rumo ao cinema da contemplação.

Como nenhum outro teórico fílmico antes, Agel aponta para a capacidade do cinema, na sua qualidade de arte, poder penetrar e explorar dimensões profundas e ocultas do mundo podendo, por essa via, conduzir ao absoluto. Nas palavras de Dudley Andrew:

---

<sup>18</sup> O termo 'semiótica' vem pela via anglo-americana introduzida por Peirce, o termo 'semiologia' vem pela via francesa introduzida por Saussure.

Art is for Agel what it was for the romantic poets, a place where we go from the visible to the invisible by means of a 'forest of correspondences' which we traverse not so much by 'the paths of logic' as by those of analogy. (Andrew 1976: 245)

Deste modo, acentuam-se, de novo, os limites das abordagens exclusivamente lógicas em oposição às suas congêneres analógicas que permitem guiar o percurso que se estende do visível para o invisível.

Também Agel nos remete para os teóricos do princípio do século, a propósito das ligações que se podem estabelecer entre o cinema, o mundo onírico e a mitologia, ampliando, desse modo, substancialmente as possibilidades de interpretação:

Nous essaierons de montrer que le cinéma en son accomplissement participe – comme l'ont dit un certain nombre de théoriciens de la première après-guerre – de ces deux fonctions mythiques e oniriques. Ce sont elles qui, plus encore que pour un texte écrit, nous paraissent rendre 'peut-être interminable', le travail de l'interprétation. (Agel 1976 :16)

Com Agel, encontramos um caminho que, ligado aos primeiros escritos de teoria fílmica provenientes da psicologia da *Gestalt*, nos permite partir para novas mundivisões adequadas às mutações interiores e exteriores que o século 21 nos propõe...

É também a partir de Agel que se pode estabelecer a ponte para o cinema do futuro que, em nosso entender, se relaciona, necessariamente, com o estudo dos mitos. Isto porque os realizadores de cinema do futuro, na via do Pan-Antropos (Soares, 2003), participam na criação mítica:

And so it is with many film-makers while they might not be aware of their mystic participation, they nonetheless convey significant mythic import. (Hill 1992:17)

E para o entendimento dessa correlação existente entre cinema e mito, entre cinema e sonho, entre o écran exterior e o écran interior, urge integrar conscientemente novos modos de interpretação que associados à psicologia analítica junguiana podem constituir chaves preciosas para o futuro:

It is assumed that films of this genre arise from the same sphere as do dreams, from the collective unconscious. And the interpretation of these films is done in a similar fashion as depth psychology would analyse dreams. (Hill 1992: 18)

Concluimos, pois, que uma via fértil para unir o écran exterior e o écran interior, de onde as imagens provêm, se relaciona intimamente com o estudo do inconsciente coletivo, com o estudo dos arquétipos como pontos de partida para novos modos de significação para o Século 21. Aventuras que despertam expedições ao interior da psique humana como modos de entendermos tanto o que é específico em cada ser humano, como o que é específico da humanidade como um todo. Vias que ligam os processos criativos necessariamente a processos de auto-conhecimento rumo a uma humanidade mais esclarecida, rumo a um conhecimento, não parcial, mas integral do ser...

Propomos, na sequência do atrás descrito, que o cinema do futuro se desenvolva como cinema do mito.



**GRELHA DOS PERCURSORES TEÓRICOS DOS ESTUDOS FÍLMICOS  
AO LONGO DO SÉCULO 20**

	<b>Hugo Münsterberg (1863-1916)</b>	<b>Rudolf Arnheim (1904-2007)</b>	<b>Sergei Eisenstein (1898-1948)</b>	<b>Béla Balázs (1884-1949)</b>	<b>Siegfried Kracauer (1889-1966)</b>	<b>André Bazin (1918-1958)</b>	<b>Jean Mitry (1907-1988)</b>	<b>Christian Metz (1931-1993)</b>	<b>Henri Agel (1911-2008)</b>
<b>Obras de referência</b>	<i>The Film: A Psychological Study</i>	<i>Film als Kunst</i>	<i>Film Form: Essays in Film Theory</i>	<i>Theory in Film: Character and Growth of a New Art</i>	<i>Von Caligari zu Hitler. Eine Psychologische Geschichte des deutschen Films</i>	<i>Qu'est-ce que le cinéma?</i>	<i>Esthétique et Psychologie au Cinéma</i>	<i>Langage et Cinéma</i>	<i>Métaphisique du Cinéma</i>
<b>Heranças</b>	Psicologia da Gestalt, Kant	Psicologia da Gestalt	Engenharia Mecânica, Formalismo russo, Hegel, Marx, Piaget, poesia haiku – ideogramas	Marx	Contra Arnheim, Realismo	Sartre	Síntese entre Bazin e teoria formalista	Peirce, Saussure, Marx, Freud, estruturalismo materialista	Oposto à semiótica e ao estruturalismo, Fenomenologia
<b>Influências</b>	Analogia entre os processos mentais e os processos criativos	Psicologia e arte, estudos da percepção	Montagem, manipulação do espectador	Formalismo russo	Escola de Frankfurt	Do neorealismo à Nouvelle Vague, Cahiers du Cinéma I.D.H.E.C.	Cinemathèque Française, I.D.H.E.C. Poética do cinema	Semiótica do cinema	Cinema da contemplação

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. / Eisler, Hanns (1996/1969), *Kompositionen für den Film*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- AGEL, Henri (1973), "De la Dialectique à la Contemplation" in Agel, Henri (1973), *Poétique du Cinéma. Manifeste Essentialiste*, Paris: Editions du Signe, pp. 61-74.
- AGEL, Henri (1973), "De L'Invisible et du Spirituel" in Agel, Henri (1973), *Poétique du Cinéma. Manifeste Essentialiste*, Paris: Editions du Signe, pp. 44-59.
- AGEL, Henri (1952), *Le Cinéma a-t-il une Âme?*, Paris: Editions du Cerf.
- AGEL, Henri (1978), *L'Espace Cinématographique*, Paris: Jean-Pierre Delarge, Éditions Universitaires.
- AGEL, Henri (1996), *L'incertitude: Une Constante, de la Littérature au Cinéma*, Paris, Montréal: L'Harmattan.
- AGEL, Henri (1981), "Introduction" in Agel, Henri (1981), *Cinéma et Nouvelle Naissance*, Paris. Albin Michel, pp.11-33.
- AGEL, Henri (1976), *Métaphysique du Cinéma*, Paris: Editions Payot.
- ANDREW, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.
- ANDREW, J. Dudley (1976), *The Major Film Theories. An Introduction*, London, Oxford, New York: Oxford University Press.
- ARNHEIM, Rudolf (1954), *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- ARNHEIM, Rudolf (1989/1957), *A Arte do Cinema*, Lisboa: Edições 70. Tradução a partir da edição inglesa *Film as Art* de 1957.
- ARNHEIM, Rudolf (1974/1932), *Film als Kunst*, München: Hanser.
- ASSAGIOLI, Roberto (1990/1965), *Psychosynthesis: A Manual of Principles and Techniques*, Kent: The Aquarian Press. Tradução do original italiano.
- BALÁZS, Béla (1952), *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, London: Dobson. Tradução do original.
- BARTHES, Roland / KRISTEVA, Julia et. al. (1975), *Psicanálise e Cinema. Colectânea do n.º 23 da Revista Communications*, Lisboa: Relógio d'Água Editores. Tradução do original francês.
- BAUSCHINGER, Sigrid et. al. (ed.1984), *Film und Literatur. Literarische Texte und der Neue Deutsche Film*, Bern, München: Francke Verlag.
- BAZIN, André (1983), "La Critique de la Création" in Bazin, André / Narboni, Jean (1983), *Le Cinéma Français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris: Éditions de l'Étoile – Cahiers du Cinéma, pp. 211-248.

- BAZIN, André (1983), "Quinze Ans de Cinéma Français" in Bazin, André / Narboni, Jean (1983), *Le Cinéma Français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris: Éditions de l'Étoile – Cahiers du Cinéma, pp. 19-29.
- BAZIN, André (1959-1962), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les Éditions du Cerf.
- BLUMENBERG, Hans C. (1980), *Kinozeit. Aufsätze und Kritiken zum Modernen Film 1976-1980*, Frankfurt am Main: Fischer.
- CARDOSO, Abílio Hernandez "A Letra e a Imagem: O Ensino da Literatura e o Cinema", *Discursos*, 11-12, 1995-1996, pp.15-35.
- CARDOSO, Abílio Hernandez "Narrativas: Da Letra no Filme à Imagem no Texto, *Senso*, nº 1, Outubro 1995, Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp.15-32.
- CARROL, Noël (1998), *Interpreting the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CHRISTENS, Thomas "Das Beobachten des Beobachters beim Beobachten", *Blickführung: Cinema*, n.º 41, Novembro 1995, pp.64-74.
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma.1.L'image-mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DENK, Rudolf (ed.1978), *Texte zur Poetik des Films*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- DIEDERICHS, Helmut H. (1993), "Filmkritik und Filmtheorie" in Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (ed.1993), *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, pp.451-464.
- DONNER, Wolf (1993), *Gegenkurs. Ausgewählte Kino-Texte (1983-1992)*, Berlin: Verlag Klaus Stemmler.
- EISENSTEIN, Sergei (1949), *Film Form: Essays in Film Theory*, New York: Hartcourt Brace &Co. Tradução do original russo.
- ELSAESSER, Thomas (1989), *New German Cinema. A History*, London: Macmillan.
- FAULSTICH, Werner (1995), *Die Filminterpretation*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- FRANKLIN, James (1983), *New German Cinema. From Oberhausen to Hamburg*, Boston: Twayne.
- GAST, Wolfgang (1993), *Film und Literatur. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Frankfurt am Main: Diesterweg.
- GEADA, Eduardo (1987), *O Cinema Espectáculo*, Lisboa: Edições 70.
- GEADA, Eduardo (1998), *Os Mundos do Cinema. Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*, Lisboa: Editorial Notícias.
- HICKETHIER, Knut (1996), *Film - und Fernsehanalyse*, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- HILL, Geoffrey (1992), *Illuminating Shadows: The Mythic Power of Film*, Boston, London: Shambhala.
- JACOBSEN, Wolfgang / PRINZLER, Hans Helmut / SUDENDORF, Werner (ed. 1995), *Kino, Movie, Cinema. 100 Jahre Film. 24 Bilder einer Ausstellung*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek / Argon Verlag.

- JARVIE, I. C. "Qual é o Problema da Teoria do Cinema?", *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, 1996, pp.9-20.
- KAES, Anton (1987), *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München: Edition Text + Kritik.
- KARPF, Ernst (ed.1991), *Auf der Suche nach Bildern. Zum Motiv der Reise im Film*, Frankfurt/Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, Abteilung Verlag.
- KRACAUER, Siegfried (1964), *Theorie des Films. Zur Errettung der Äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KRACAUER, Siegfried (1984/1947), *Von Caligari zu Hitler. Eine Psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. Tradução do original inglês *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*.
- LAVRADOR, F. Gonçalves (1972/1954), *Justificação da Estética do Cinema*, Lisboa: Plátano Editora.
- METZ, Christian (1971), *Langage et Cinéma*, Paris: Larousse.
- METZ, Christian (1968), "Quelques Points de Sémiologie du Cinéma" in Metz, Christian (1968), *Essays sur la Signification au Cinéma*, Paris: Éditions Klincksieck, pp. 95-109.
- MITRY, Jean (1963-1965), "L'Auteur e L'œuvre" in Mitry, Jean (1963-1965) *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Vol I, Paris: Editions Universitaires, pp.42-44.
- MITRY, Jean (1963-1965), "Le Cinéma devans les Arts" in Mitry, Jean (1963-1965) *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Vol I, Paris: Editions Universitaires, pp.15-23.
- MITRY, Jean (1963-1965), "La Conscience du Réel" in Mitry, Jean (1963-1965) *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Vol II, Paris: Editions Universitaires, pp.179-221.
- MITRY, Jean (1963-1965), "Structures Visuelles et Sémiologie du Film" in Mitry, Jean (1963-1965) *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Vol II, Paris: Editions Universitaires, pp.436-449.
- MITRY, Jean (2000/1963-1965), *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. Tradução do original francês *Esthétique et Psychologie du Cinéma*.
- MONTEIRO, Paulo Filipe "Fenomenologia do Cinema", *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, 1996, pp.61-112.
- MORIN, Edgar (1997/1956), *O Cinema ou o Homem Imaginário. Ensaio de Antropologia*, Lisboa: Relógia d'Água Editores. Tradução do original francês.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1970/1916), *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover Publications. Reedição do original *The Photoplay: A Psychological Study*.
- NELMES, Jill (ed. 1996), *Introduction to Film Studies*, London, New York: Routledge.
- NETENJACOB, Egon / FECHNER, Eberhard (1989), *Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*, Berlin: Quadriga.
- ORR, John (1998), *Contemporary Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- PAECH, Joachim (1988) *Literatur und Film*, Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.

PFLAUM, Hans Günther / PRINZLER, Hans Helmut (1992), *Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Exkurs über das Kino der DDR. Ein Handbuch*, Bonn: Inter Nationes.

PRINZLER, Hans Helmut / RENTSCHLER, Eric (ed. 1988), *Augenzeugen. 100 Texte Neuer Deutscher Filmemacher*, Darmstadt: Verlag der Autoren.

RAPP, Bernard / LAMY, Jean-Claude (ed.1995), *Dictionnaire des Films*, Paris: Larousse.

RENTSCHLER, Eric (ed.1986), *German Film and Literature. Adaptations and Transformations*, New York, London: Methuen.

RENTSCHLER, Eric (ed. 1984), *West German Film in the Course of Time. Reflections on the Twenty Years since Oberhausen*, Bedford Hills, New York: Redgrave.

RENTSCHLER, Eric (ed. 1984), *West German Filmmakers on Film. Visions and Voices*, New York, London: Holmes& Meier.

RODRIGUES, António / BÉNARD da COSTA / et.al. (1996), *Fritz Lang*, Lisboa: Folhas da Cinemateca Portuguesa.

SANDFORD, John (1980), *The New German Cinema*, London: Wolff.

SCHNEIDER, Irmela (1981), *Der Verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

SOARES, Paula (2008) *Backpack Archetypes on Screen or Growing into Multiculturalism through Visual Culture and Perceptive Travel Seminars*, Repositório Científico Universidade de Évora <http://hdl.handle.net/10174/1085>

SOARES, Paula (2008), *Criatividade e Consciência para o Século 21: Uma Poética da Alma*, Repositório Científico Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/1330>

SOARES, Paula (2003), *Teoria da Integração. Uma Poética da Alma. Criatividade e Auto-conhecimento: Para uma Biografia Fílmica de Wim Wenders*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada apresentada à Universidade de Évora, Edição policopiada.

SOARES, Paula, (2010), *Vanguardas de Ensino para o Século 21: Projecto Piloto de Comunicação Visual Aplicada*, Repositório Científico Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/2113>

TUDOR, Andrew (1985), *Teorias do Cinema*, Lisboa: Edições 70. Tradução do original inglês.

WITTE, Karsten (1985), *Im Kino. Texte vom Sehen & Hören*, Frankfurt am Main: Fischer.