

ESTEREOSCOPIA E O USO DO CONCEITO ILUSÃO NAS TEORIAS DO CINEMA¹

STEREOSCOPY AND THE USE OF THE TERM ILLUSION IN THE THEORIES OF CINEMA
ESTEREOSCOPIA Y EL USO DEL TÉRMINO ILUSIÓN EN LAS TEORÍAS DEL CINE

Hélio Augusto Godoy de Souza²

Resumo: o artigo trata da imagem estereoscópica cinematográfica e fotográfica. Esse tipo de imagem se caracteriza por sua configuração no espaço fora da tela. Nessas imagens, a visão em profundidade tem sido explicada como efeito de uma ilusão. Apresenta-se aqui uma investigação a respeito das origens ilusionistas dessa explicação nas teorias do cinema; e para isso se descreve e desenvolve a argumentação utilizada por Noël Carroll em *Mystifying Movies* (1988).

Palavras-chave: Filme 3D. Estereoscopia. Ilusão.

Abstract: the article deals with the film and photographic stereoscopic image. This type of image is characterized by a configuration in space outside of the screen. In these images, in-depth vision has been explained as an illusion effect. Here is presented a research about the origins of this illusionist explanation on movie theories; and for that describes and develops the argument used by Noël Carroll in *Mystifying Movies* (1988).

Keywords: 3D film, Stereoscopy, Illusion.

¹ Este artigo é parte dos resultados da pesquisa *A questão do Realismo Ontológico e Perceptual da Imagem Estereoscópica (S3D) a partir dos estudos fenomenológicos de Xavier Zubiri*, realizada durante Estágio de Pós-Doutoramento no Programa de Mestrado e Doutorado em Psicologia da Universidade Católica Dom Bosco, no período entre 15 de agosto de 2017 e 15 de fevereiro de 2018, sob a supervisão do Prof. Dr. Márcio Luís da Costa, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

² Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, MS, Brasil. <https://orcid.org/0000-0001-6055-3270>. E-mail: helio.ag.souza@ufms.br



Resumen: El artículo aborda la imagen estereoscópica en fotografía y en film. Este tipo de imagen se caracteriza por su configuración en el espacio fuera de la pantalla. En estas imágenes, visión de profundidad se ha explicado como un efecto de ilusión. Presenta una investigación sobre los orígenes de esta explicación en las teorías del cine; y para eso se describe y desarrolla el argumento utilizado por Noël Carroll en *Mystifying Movies* (1988).

Palabras clave: Película en 3D. Estereoscopia. Ilusión.

Introdução

Há alguns anos este autor dedica-se ao estudo das imagens estereoscópicas 3D. Durante esse período, observou-se que especialistas explicavam sobre o que é a imagem estereoscópica sempre com a mesma resposta: *ela é uma ilusão* (ANDERSON, 1998, p.14). É fato que essas imagens se formam em um espaço fora da tela, seja para trás ou à frente dela, proporcionando uma estranha sensação de evanescência; o que se vê são imagens imateriais de objetos no espaço tridimensional. Também é fato que isso é resultado de duas imagens projetadas e visualizadas separadamente, que estimulam cada uma das duas vias de informações visuais do complexo olho-cérebro. O problema é isso ser tratado como ilusão, pois, dessa forma, acaba sendo questionada, não só a existência dessa imagem, como também sua potencialidade indiciática³.

Pretende-se neste artigo a descrição das circunstâncias pelas quais o termo ilusão vem sendo utilizado como resposta para a questão. O problema, de forma mais desenvolvida, poderia ser apresentado como se segue: (premissa 1) se as imagens estereoscópicas (3D) são duas fotografias feitas lado a lado, sob determinadas condições; e, (premissa 2) se uma única fotografia (2D) é um signo indiciático; (pergunta) por que duas fotografias seriam ilusão se uma única não é?

A investigação decorrente foi realizada buscando pelo significado do termo ilusão. Foram encontradas ocorrências de duas categorias do termo ilusão, a saber:

1) com o sentido de engano ou ilusão de realidade, como citado por Noël Carrol (1988, p.91), conceito desenvolvido a partir do teatro de Bertold Brecht (1964); referindo-se aos enganos dos sentidos promovidos pelo realismo clássico, seja na literatura, teatro, artes plásticas e audiovisual; termo utilizado como

³ Uma imagem indicial, ou indiciática, possui uma forte relação com a força natural que a conformou; como exemplos temos: fotografia, filme, radar, ultrassonografia, etc. Essa definição segue os parâmetros da Semiótica de Charles Sanders Peirce.

as “enganações feitas por um mágico”⁴ (CARROL, 1988, p. 91, tradução nossa); conceito amplamente utilizado por arranjos teóricos de natureza semiológica⁵ e estruturalista; depois psicanalítica e marxista, tendo como expoentes Christian Metz (2004), Jean-Louis Baudry (1983) e Marcellin Pleyne (1973)⁶; que por sua vez desenvolveram conceitos baseados nas teorias de Jacques Lacan e Louis Althusser; sentido esse comumente encontrado nas teorias do cinema;

2) com o sentido de ilusão de óptica; uma abordagem relacionada ao cognitivismo psicológico; referente a uma percepção visual indutora de erro na interpretação de imagens, provocada por características fisiológicas do funcionamento do complexo neural olho-cérebro (GREGORY, 1997; PALMER, 1999); um tema amplamente desenvolvido na Ciência (multidisciplinar) da Visão.

Em função dos limites deste artigo, será analisada apenas a primeira categoria do termo ilusão, aquela utilizada pelas teorias do cinema.

O conceito de ilusão de acordo com as teorias do cinema

Se a visão em profundidade da imagem 3D é ilusão, porque na imagem 2D não é ilusão? A maioria das correntes de pensamento dentro das teorias do cinema responderia que a visão em profundidade da imagem 2D também é considerada ilusionista. Necessário se faz descrever essas linhas teóricas para contextualizar o tema e verificar onde e porque a ideia do ilusionismo foto-cinematográfico 2D se disseminou e contagiou todas as explicações sobre a visualização de imagens foto-cinematográficas.

Nöel Carroll (1988) apresenta resumidamente os precursores das teorias do cinema, classificados em três categorias:

1) os criacionistas, também denominados de formalistas por Andrew (1989), representados por Rudolf Arnheim, Bela Balaz, e os montadores soviéticos, dentre eles o próprio Sergei Eisenstein; as ideias desses teóricos “afirmam que o apropriado papel do cinema é manipular e reconstruir a realidade, atacando, portanto, a inclinação da fotografia para o registro mecânico do real” (CARROLL, 1988, p. 107,

⁴ Do original: the deceptions of a magician.

⁵ Semiologia é a denominação dos estudos teóricos de linguagem que se desenvolveram sob a influência do Curso Geral de Linguística de Ferdinand Saussure na Europa; Semiótica é a denominação dos estudos Lógicos e Ontológicos desenvolvidos por Charles Sanders Peirce nos EUA; encontramos também as denominações Semiótica Europeia e Semiótica Americana.

⁶ Marcellin Pleyne et Jean Thibaudeau, *Économique – idéologique – formel, Cinéthique*, n. 3, 1971.

tradução nossa)⁷; de acordo com Andrew (1989) se o cinema fosse uma janela de vidro semiaberta, Arnheim (ou de modo genérico os demais formalistas-criacionistas) estaria muito mais interessado nos reflexos e jogos de luz provocados pela superfície reflexiva e refratora do vidro do que o mundo observado além da janela;

2) os realistas, nas figuras de Sigfried Kracauer e notoriamente André Bazin, para os quais “o cinema de variadas formas deveria registrar e reproduzir a realidade de acordo com sua origem fotográfica” (CARROLL, 1988, p. 107, tradução nossa)⁸; André Bazin, em artigo a respeito da ontologia da imagem fotográfica⁹, expressa sua certeza a respeito do traço que o mundo deixa impresso na imagem fotográfica e, por extensão, na imagem cinematográfica; dedica-se a discussões a respeito da origem evolucionária do cinema e a respeito da importância dos longos planos e da profundidade de campo, bem como sobre a proibição da montagem e de conteúdos moralmente inaceitáveis, como o sexo e a morte;

3) os marxistas – semiológicos – psicanalíticos; surgem ao final da década de 1960, e “dedicam-se a isolar os recursos ideológicos disponíveis no cinema [...], de modo que se diz, que isso provoca a impressão de realidade¹⁰, naturalidade, transparência, e um importante mecanismo de persuasão ideológica” (CARROLL, 1988, p. 107, tradução nossa)¹¹. É nesta tendência que encontramos as fundações teóricas mais fortes para o conceito de ilusão nas teorias do cinema.

Estes últimos teóricos retomam algumas questões já colocadas pelos criacionistas (formalistas), mas integrando-as em um sistema teórico mais complexo. Christian Metz inaugura a moderna Teoria do Cinema, dando um caráter supostamente científico; sua obra *Langage et Cinéma*¹², de 1971, tem origem como tese e lhe rendeu o *Doctorat d'Etat*. Ele define essa nova área de conhecimento que inaugurou, como uma Semiologia do Cinema, que tomava como pressuposto as ideias básicas existentes na Linguística inspirado em Ferdinand Saussure com

⁷ Do original: the creationists hold that the appropriate role of film is to manipulate and to constitute reality, overcoming, thereby, photography's inclination toward mechanically recording it.

⁸ Do original: the cinema, in various ways, should record and reproduce reality with its photographic origin.)

⁹ André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, 1944? Publicado no Brasil em uma coletânea de ensaios: Bazin, A. *O Cinema, ensaios*. São Paulo, Braziliense, 1991.

¹⁰ Impressão de Realidade: remetemos o leitor para o artigo de Cristian Metz denominado *A respeito da impressão de realidade no cinema* originalmente publicada em 1968; no artigo, Metz reafirma a ilusão no cinema em função do movimento na imagem cinematográfica; mas não considera ilusão a imagem fotográfica, pois ela contém o passado.

¹¹ Do original: is committed to isolating the ideological resources available to cinema, (...) insofar as it is said to impart the impression of reality, naturalness, or transparency, is a major mechanism of ideological persuasion.

¹² Do original: *Linguagem e Cinema*.

seu *Curso Geral de Linguística*¹³. Os ensaios produzidos nessa fase representam dois tipos de esforços: inicialmente a fundamentação de uma *ciência* do cinema e posteriormente o uso dos conceitos dessa ciência na análise de filmes. Propunha que o cinema era uma construção social, composta por códigos, e desta feita essa teoria podia principalmente observar os sentidos denotados, aqueles referentes às representações espaciotemporais.

Todavia, o estudo da conotação, como entendia Roland Barthes, aponta para uma abordagem de questões ideológicas e para isso, o marxismo de Althusser e a psicanálise de Lacan deveriam oferecer um resultado mais aprofundado. Assim, após a primeira abordagem semiológica, Metz avança para uma segunda Semiologia, uma psicosemiologia de inspiração marxista, com teóricos como Louis Baudry e Marcellin Pleyne, auxiliando na elaboração da teoria¹⁴. Toma-se por base a ideia althusseriana dos aparelhos ideológicos do Estado, em sua função construtora de subjetividades capitalistas e conservadoras, e avança no sentido da explicação dessa construção, utilizando-se alguns conceitos de Jacques Lacan, tais como: o estágio do espelho e o imaginário¹⁵. Carroll, explica a origem da ideia ilusionista desses teóricos do cinema:

O Imaginário emerge em nossa primeira experiência de nós mesmos como entidades individualizadas. Isso ocorre entre seis e dezoito meses de idade quando o corpo imaturo da criança é relativamente descoordenado. Todavia, através do agenciamento da experiência infantil de ver sua própria imagem no espelho, seus sentimentos de fragmentação e dependência dão lugar a uma sensação de unidade ideal e ilusória autonomia (CARROLL, 1988, p. 63, tradução nossa)¹⁶.

[...] através do Imaginário nós construímos uma identidade mítica interior, unificada e livre, que é uma **ilusão metafísica**, mascarando o

¹³ *Cours de linguistique générale*, originalmente publicado em 1916 após a morte de Saussure em 1913, baseado em anotações de seus alunos.

¹⁴ Jean-Louis Baudry escreve para a revista *Cinèthique* de inspiração marxista-leninista em oposição à revista *Cahiers de Cinéma*. Marcellin Pleyne e Jean Thibaudeau são editores da revista *TelQuel* na qual publicam um texto intitulado *Economique, idéologie, forme* no qual exortam as ideias de Althusser.

¹⁵ São conceitos apresentados respectivamente, em 1838 no texto *Complexos familiares na formação do indivíduo* (Editora Zahar, 2002) e em 1953 na conferência (França) denominada *Simbólico, Imaginário e Real*.

¹⁶ Do original: The Imaginary emerges in our first experience of ourselves as individuated entities. This occurs between six and eighteen months of age when the child's immature body is relatively uncoordinated. However, via the agency of the child's experience of its own image in the mirror, its feelings of fragmentation and dependency give way to a sense of ideal unity and illusory autonomy.)

fato que somos ambos, complexos heterogêneos e produtos do outro, mas que alivia nossa sensação de perda de plenitude (CARROLL, 1988, p. 64, tradução e destaque nossos)¹⁷.

A ideia era que a sala de cinema e o sistema de filmagens, e principalmente de projeção, compunham um aparato que simulava uma situação de imobilidade e observação semelhantes aos estágios da formação do sujeito em seus primeiros meses de vida. Essa situação de ilusionismo permitia que os conjuntos ideológicos fossem expressos em uma, digamos assim, situação frágil do indivíduo, submisso e indefeso, como é o de uma criança ainda dependente dos cuidados parentais. A analogia era sugerida, embora nunca tenha sido objetivamente investigada, finalmente tornou-se um pressuposto, sem ter experimentado o *status* epistemológico de hipótese.

O problema torna-se mais sofisticado ao considerarmos que a Semiologia de Ferdinand Saussure (que forma a base de toda a Semiologia do Cinema a partir de Christian Metz, mesmo em sua primeira abordagem) apresenta uma linguística altamente psicologizada; isto é, o signo, o algo que representa algo para alguém, é um fenômeno totalmente psíquico, uma ocorrência mental apenas. Saussure propõe que o signo é composto por duas partes, uma ele denomina significante e o define como uma imagem sonora mental, deflagrada pelo som da palavra falada. Ele é a base do funcionamento do signo, pois é capaz de gerar um significado, que é o próprio conceito de um objeto, fato ou evento. Todavia, o processo de significação ocorre na mente, e somente ali. O objeto existente, aquilo que o signo denota (ou conota) é denominado de referente. Ao que parece na Semiologia de Saussure não existe lugar para a realidade externa ao indivíduo que fala, é apenas uma referência psicológica que aponta para o mundo. A realidade é alguma coisa à qual o signo se refere de forma arbitrária, ou seja, configurada, mental, social e culturalmente. Além disso, o valor de um signo dar-se-á em um sistema de presenças e ausências. Ou seja, a palavra cachorro, em uma frase, ganha seu valor na ausência de outras palavras igualmente possíveis de ocuparem a mesma posição, mas que não estão presentes, cachorro não é gato, não é lebre e não é burro.

Como se não bastassem essas hipóteses transformadas em pressupostos, é necessário considerar ainda, que os teóricos que se valem do conceito de ilusão no cinema, também consideravam a perspectiva artificial como uma forma

¹⁷ Do original: [...] through the imaginary we construct a mythic inner identity, unified and free, which is a metaphysical illusion masking the facts that we are both heterogeneous complexes and the products of the other, and assuaging our sense of lost plenitude.

codificada de posicionar o sujeito numa visão monocular alucinatória¹⁸. Essa alucinação, ao centralizar o ponto de vista, equiparava e identificava o sujeito que vê o quadro, ou a fotografia, ou o filme, com a centralização do poder da nascente burguesia no *Quattrocento*, período no qual essa técnica foi organizada, e que depois foi reproduzida mecanicamente pela câmera escura na origem da fotografia. Assim, também temos a associação do termo ilusão a um fenômeno alucinatório. De acordo com Jean-Louis Baudry (1970):

(...) o olho-sujeito constitutivo, mas implícito, da perspectiva artificial, na verdade, é apenas o representante de uma transcendência, acha-se absorvido, “elevado” a uma função mais ampla, à medida do movimento que é capaz de operar. E se o olho que se desloca não está mais entravado em um corpo pelas leis da matéria, pela dimensão temporal, se já não existem limites assinaláveis para seu deslocamento - condições preenchidas pelas possibilidades da tomada de cena e da película - o mundo não se constituirá através dele, mas para ele (apud XAVIER, 1983, p. 391)¹⁹.

As descrições de Jean-Louis Baudry não deixam dúvida quanto à concepção ilusionista em mais um de seus aspectos, quando utiliza termos como transcendência, elevado, um olho que não se vincula a um corpo nem obedece às leis da matéria.

Em 1996, David Bordwell, em artigo denominado *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*, publicado na coletânea, *Teoria Contemporânea do Cinema, pós-estruturalismo e filosofia analítica*, organizada por Fernão Ramos (BORDWELL, 1996 apud RAMOS, 2005, p. 25-70)²⁰, avança no tempo, para as décadas de 1980 e 1990 e denomina as teorias marxistas psico-semiológicas, como teorias da posição-subjetiva, pois, de uma forma genérica estas teorias descrevem e dependem fundamentalmente do processo de construção social do sujeito:

Para a maior parte dessa teorização, o sujeito não é nem a pessoa individual nem um senso mais imediato de identidade ou de ego. É, em vez disso, uma categoria de conhecimento, definida por sua relação com objetos e com outros sujeitos. A subjetividade não é,

¹⁸ Esse conceito é apresentado por Baudry em um artigo intitulado *Effets idéologiques de l'appareil de base et Le Dispositif*, publicado em *Cinéthique*, em 1969.

¹⁹ Artigo de Jean-Louis Baudry publicado originalmente na *Revista Cinétique*, n. 7/8, 1970.

²⁰ Originalmente publicado como: BORDWELL, D. *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, em BORDWELL, D. & CARROLL, N (org.). **Post-Theory: Reconstructing Film Studies**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996. p. 3-36.

portanto, a personalidade ou a identidade pessoal de um ser humano, mas é inevitavelmente social. Não é uma consciência pré-existente, é adquirida. E é construída por meio de sistemas de representação (BORDWELL, 1996 apud RAMOS, 2005, p. 31).

Os teóricos que surgiram no final do século XX criticaram a ausência de historicidade nas teorias da posição-subjetiva, uma vez que “a teoria [da posição-subjetiva] não oferecia explicação alguma para a capacidade de crítica e de resistência à ideologia mostrada pelos atores sociais” (BORDWELL, 1996 apud RAMOS, 2005, p. 34). Desse modo, a palavra cultura passou a ser utilizada com maior intensidade para substituir os usos anteriormente dados aos conceitos de ideologia e sociedade; nessas teorias todas as esferas da vida social eram abarcadas pelo conceito de cultura, um conjunto de teorias que David Bordwell denominou de culturalismo. Temos então, que as teorias da posição-subjetiva foram sucedidas pelo Culturalismo como legítimo sucedâneo.

De acordo com Bordwell (2005), são três as vertentes que o culturalismo desenvolveu no âmbito anglo-saxão (e por que não dizer também no Brasil com um certo atraso). Assim, quando mesclamos a classificação de Carroll (1988) com a de Bordwell (2005), obtemos a seguinte configuração desde o início das teorizações cinematográficas surgidas no século XX:

1. o criacionismo ou formalismo; já apresentado acima;
2. o realismo; já apresentado acima;
3. as teorias da posição-subjetiva (de acordo com Bordwell); ou marxistas psico-semiológicos (de acordo com Carroll); já apresentadas acima;
4. o culturalismo: conjunto de teorias que criticam as teorias da posição-subjetiva, e substitui os termos ideologia e sociedade, pelo termo cultura; o conjunto das teorias culturalistas possui três vertentes:
 - 4.1. o culturalismo da Escola de Frankfurt - que dá destaque a questões como a mercantilização do consumo; relações de mercado; a transformação que a sociedade industrial impingiu aos indivíduos e aos coletivos públicos; sendo os autores mais citados: Walter Benjamin e Jürgen Habermas;
 - 4.2. o pós-modernismo – nessa linha é conferida prioridade para os aspectos da vida contemporânea em que se sobressaem a dominação do capital multinacional; a capacidade dos meios de comunicação em

produzir espetáculo e diversão (como formas de controle social); autores ligados à pós-modernidade e sua crítica;

4.3 os Estudos *Culturais* – é a vertente culturalista de maior influência nas teorias do cinema; a cultura é estudada como espaço de disputas entre grupos sociais; interessa-se por questões referentes à raça, heranças étnicas, classe, gênero; são essas as questões temáticas capazes de gerar sentido nos filmes.

O culturalismo, de modo geral, considera que os diferentes públicos se apropriam dos filmes de modo a atenderem suas agendas político culturais; admite-se a ideia da formação de um leitor resistente, embora atividades manipuladoras cinematográficas ainda permaneçam operantes. As teorias culturalistas são bem mais simplificadas e pouco ambiciosas, teórica e filosoficamente, de modo que, suas apropriações e aplicações em objetos fílmicos, tornam-se facilitadas e utilizadas por um grupo cada vez maior de estudantes e acadêmicos, pouco afeitos a discussões mais aprofundadas. É um conjunto teórico bem mais fácil de lidar, quando comparado com os pressupostos da Teoria da Posição-subjetiva. Nas palavras de Bordwell (2005):

A ascensão do culturalismo nos Estados Unidos ocorreu quando a teoria da posição-subjetiva caiu sob o ataque do “pós-estruturalismo” literário de Derrida e do último Barthes. Com o impulso recebido do feminismo, dos grupos gays / lésbicos / bissexuais, da esquerda não-ortodoxa, da estética pós-modernista e dos movimentos multiculturais, a corrente culturalista transformou-se em uma força central nos círculos intelectuais anglo-americanos. Quase todas as áreas das humanidades, hoje em dia, possuem sua própria vertente culturalista. O culturalismo tornou-se um dos elementos do que a imprensa norte-americana tem denominado “politicamente correto”, e os ideólogos neoconservadores têm se agarrado a ele, de modo um tanto desesperado, como parte da agenda que se diz pautada por “radicais de cátedra” (apud RAMOS, 2005, p. 37).

Jacques Derrida (filósofo argelino/francês, 1930-2004) é acima citado por Bordwell (2005), devido a sua influência logo no início do período culturalista, fase que ficou conhecida como desconstrucionismo, uma crítica ao estruturalismo semiológico que se referia à primeira fase semiológica de Christian Metz. Jacques

Derrida desenvolveu seus trabalhos filosóficos no campo da linguística, tomando como pressuposto as ideias de Ferdinand Saussure. Jacques Derrida tomou emprestado de Ferdinand Saussure a ideia de sistema linguístico, afirmando que não é possível o acesso à realidade ou à verdade a partir da linguagem, pois o máximo que se conseguiria é a utilização de um sistema de signos autorreferenciados, baseados em uma arbitrariedade e em um sistema de ausências e presenças. Com isso, ele propõe a desconstrução como uma forma reveladora, não da realidade, mas sim do próprio funcionamento do sistema linguístico que expressaria uma vontade de poder de um determinado discurso. A partir dessa ideia, Derrida pretendia desligar o próprio pensamento da realidade; toda verdade expressa dentro da linguagem relaciona-se somente ao próprio sistema linguístico e ao poder do emissor, tornando-se impossível o acesso a uma realidade metafísica ou ontológica.

Nas linhas acima apresentadas, foi descrito sucintamente um esquema do desenvolvimento das teorias do cinema, e assim podemos retomar a questão da ilusão. Pergunta-se, então, se internamente ao pensamento culturalista, a premissa ilusionista teria sido superada ou não; com Bordwell (2005) deduzimos que não. O autor, ao efetuar uma demonstração das premissas doutrinárias que organizam o campo culturalista, verifica a continuidade de ideias da teoria da posição-subjetiva principalmente no âmbito da construção social do sujeito que, de acordo com a teoria, é um processo de natureza ilusionista, uma ilusão. O culturalismo, herdeiro da teoria da posição-subjetiva, partilha premissas inauguradas naquele campo teórico. Tais premissas são:

- 1) *“As práticas e instituições humanas são sempre socialmente construídas, sob todos os aspectos relevantes”*²¹ (BORDWELL apud RAMOS, 2005, p. 41); admite que as atividades dos outros são socialmente construídas, muito embora não se pergunte se o seu próprio pressuposto também não o foi;
- 2) *“Compreender como os espectadores interagem com os filmes requer uma teoria da subjetividade”* (BORDWELL apud RAMOS, 2005, p. 42); o sujeito não é uma entidade biofisiológica, mas sim uma centralidade definida por estereótipos sociais apresentados pelos meios de comunicação e representados nas relações sociais e familiares;

²¹ Todas as premissas em itálico no original.

- 3) “A recepção espectral do cinema funda-se na identificação” (BORDWELL apud RAMOS, 2005, p. 45); o espectador identifica-se com a personagem, uma conceituação difícil de ser explicitada cientificamente;
- 4) “A linguagem verbal constitui um análogo apropriado e satisfatório para o cinema” (BORDWELL apud RAMOS, 2005, p. 48); a influência de Saussure nesse aspecto é intensa, representa facilidade de aplicação nas análises de filmes, com protocolos de procedimentos claros e objetivos, realizados em análises literárias que bastam ser adaptadas para o objeto fílmico; todavia efetua um processamento básico de desvinculação da linguagem (audiovisual, por analogia) da realidade, articulando-a apenas como uma coleção de códigos arbitrários.

Frente a essas decorrências nas teorias do cinema, cabem ainda alguns comentários a respeito das origens do ilusionismo. De acordo com Carroll (1988), o tema do ilusionismo parece proceder das ideias do teatrólogo Bertold Brecht (1898-1956), tendo se desenvolvido até nossos dias, por força de cineastas e teóricos que adaptaram as ideias dele ao cinema. Assim, o ilusionismo teórico tratar-se-ia de uma crítica ao realismo clássico, ao naturalismo, denominando a tela em perspectiva, de tela transparente, ou seja, que dá passagem para a realidade do mundo, causando uma ilusão de realidade. Diferentemente de uma janela, o mundo visto por essa tela é ilusório, daí o ilusionismo. Assim, essas teorias tornaram suspeita toda representação mimética da realidade, tratada como um engano, uma falsidade, um logro, tal como ocorreria em qualquer espetáculo de magia²². O termo ilusão, no ilusionismo teórico, ainda denota um significado de natureza política: essa ilusão causaria nos espectadores uma espécie de neutralização de suas capacidades críticas.

Uma consequência dessa aceção do termo ilusão é considerar que qualquer representação mimética da realidade seja ilusória, pois não sendo réplicas perfeitas da realidade causariam a ilusão de o serem²³. Mas se fossem réplicas

²² Historiadores do Cinema relatam que ao início do período conhecido como o primeiro cinema (1895 a 1915), muitos mágicos aderiram à tecnologia cinematográfica, em função das possibilidades fotográficas de aparecer, sumir, voltar o tempo etc. (COSTA, 2005, p. 161).

²³ A discussão sobre o ilusionismo permanece ecoando nas revistas científicas, como vemos nos debates em torno da teoria do fingimento (*make-belief*) de Kendall Walton, cuja proposta nada mais é que uma reafirmação da ideia original de Bertold Brecht, com nuances pós-modernos. É isso que podemos verificar no artigo de Murray Smith, “The Logic and Legacy of Brechtianism” (A lógica e o legado do Brechtianismo), (BORDWELL; CARROLL, 1996, p. 130-148).

perfeitas da realidade, não seria possível falarmos em representação, uma vez que essas réplicas seriam outro original. Há, portanto, contradição lógica nesse tipo de raciocínio da teoria ilusionista. Qualquer espectador de um filme sabe que se trata de uma representação e não de uma ilusão que mimetiza a realidade, para isso basta que execute movimentos com a cabeça procurando ver atrás das silhuetas das imagens dos objetos representados; evidentemente não será possível perceber o que tem atrás. E isso acontece tanto na imagem 2D como na imagem 3D. O próprio quadro dentro do qual ocorre a representação mimética, separa a representação do resto do ambiente em que a tela se encontra. Além disso, um espectador somente apreciará esteticamente uma representação, quando sabe que se trata de uma representação e não de uma realidade.

As teorias da ilusão no cinema justificam a necessidade do ilusionismo para que o espectador compreenda o sentido de um filme e finalmente seja capturado pelas suas armadilhas ideológicas. Afirma-se que é necessária uma suspensão voluntária da descrença, ou seja, que o espectador tem que suspender voluntariamente a crença de que está vendo uma representação fílmica, de modo que aceite o conteúdo do filme na forma de uma ficção. Seria uma espécie de implementação voluntária da crença de que o filme é uma realidade real (peço desculpas pela redundância). Porém, para que a suspensão voluntária da descrença funcione para uma ficção (e por ser uma decisão voluntária), seria necessário que continuamente estivéssemos conscientes de estar vendo um filme nas condições ambientais na qual a ficção se apresenta e durante o mesmo tempo o espectador oscilaria entre a crença e descrença. Mas, fato é que, ao vermos o filme *Perdido em Marte* (*The Martian*, Scott, 2015), não acreditamos que estejamos no planeta Marte vendo o ator Matt Damon interpretar o astronauta solitário que foi esquecido no planeta vermelho pelos outros colegas astronautas. O que nos liga ao desenvolvimento da trama é a própria trama, a narrativa, o desenrolar da representação de acontecimentos possíveis, para isso nenhum espectador precisa voluntariamente acreditar que está no planeta Marte.

Existem também alguns teóricos que se referem à oscilação de percepção visual em figuras ambíguas²⁴ (Figura 1 e Figura 2), como uma espécie de substrato mental, que abriria a possibilidade de, no cinema, essa oscilação primordial gerar uma oscilação entre *crença e descrença*, ora acreditando na Realidade Ilusória, ora na Representação Mimética.

²⁴ As ilusões ambíguas são denominadas em inglês pelo termo *seeing-as*.

Figura 1 – Ambigüidade da velha e a moça. Figura de objeto-ambíguo de E. G. Boring

Fonte: Modificado de Gregory (1987).



Figura 2 – Ambigüidade do pato-coelho; apresentado em Gregory (1987)



Fonte: Fotografia obtida na internet²⁵.

Carroll (1988, p.101) considera que esse tipo de analogia é uma falácia lógica, pois não há qualquer indicação de que um fenômeno psicovisual como o caso das figuras ambíguas, seja seguido de um complemento mental mais sofisticado, como seria o caso da crença e descrença. Destaque-se que sem dúvida essa oscilação crença-descrença seria um processo neurológico de um alto grau de estresse do sistema nervoso central.

Gombrich sugeriu um contexto em relação a experiências visuais oscilantes. Andrew transformou isso em uma oscilação entre estados epistemológicos de crença e dúvida. Porque isso é um problema?

²⁵ Disponível em: <http://weird-newsblog.blogspot.com/2013/01/awesome-duck-and-rabbit-illusion.html>. Acesso em: 7 jan. 2018.

Obviamente a oscilação visual que Gombrich evoca, pode ocorrer, como no caso da figura pato-coelho, com nenhuma repercussão epistemológica em quem percebe. Encontrar uma ação recíproca de crença e dúvida, no coração do fenômeno do “visto-como”, não é nada mais que um non sequitur, tal como é a equação que Andrew deduziu da oscilação de Gombrich, ou seja, uma alternância entre a realidade e a irrealdade de uma imagem cinematográfica (CARROLL, 1988, p. 101, tradução nossa).²⁶

Infelizmente observa-se nas teorias do cinema variados casos de analogias que não resistem a uma análise lógica.

Outra questão também trazida por Carroll (1988, p. 102), diz respeito à reação participativa de uma plateia em uma sala de cinema. Teorias ilusionistas remetem a um engano ou logro executado pelo filme, que provoca reações apaixonadas na plateia. Esse logro, provocando torcidas por esta ou aquela personagem, faria com que os espectadores pensassem estar vendo uma realidade real. Todavia quando estamos presentes em um estádio em um jogo de futebol real, também ocorre o mesmo fenômeno, e não se trata de ilusão. A explicação para isso reside na atenção dedicada àquilo que está acontecendo, mesmo que seja um “espaço de ludicidade ontológica ao invés de acontecer na Realidade”²⁷ (CARROLL, 1988, p. 102, tradução nossa). De acordo com o autor, não ocorre nenhuma modificação em nossa crença de que o espaço é real ou irreal para que tenhamos as reações emocionais, não importa o *status* ontológico, o que interessa é a atenção, o interesse, a dedicação ao decorrer temporal do evento, ao desenrolar da narrativa.

Carroll resolve o problema do ilusionismo utilizando o conceito de reconhecimento ou reconhecimento. A representação mimética permite que reconheçamos o objeto real em sua representação.

O que desejo ressaltar aqui é que reconhecimento, ao invés de ilusão nos fornece uma estrutura perfeitamente adequada para caracterizar

²⁶ Do original: Gombrich suggested a scenario with respect to oscillating visual experiences. Andrew has turned it into an oscillation between epistemic states – belief and doubt. Why is this a problem? Obviously the visual oscillation Gombrich invokes could occur – as it does in the case of the duck-rabbit figure – with no epistemic repercussions for the percipient. To find the interplay of belief and disbelief at the heart of “seeing-as” is nothing but a non sequitur, as is Andrew’s later equation of Gombrich’s oscillation with as oscillation between alternately taking the cinematic image to be real and then unreal. Representations.)

²⁷ Do original: in a “ludic” ontological space than “reality”.

a apreensão da representação mimética pelo espectador (CARROLL, 1988, p. 103, tradução nossa).²⁸

Verificamos, pois, que o tema do ilusionismo fotográfico e cinematográfico presente na Teoria do Cinema, toma por base determinadas questões ideológicas que acabaram por se revelar de forma mais contundente nas atuais teorias culturalistas desenvolvidas pelos radicais de cátedra (BORDWELL apud RAMOS, 2005, p. 37). O ilusionismo é muito mais um ativismo social-acadêmico do que uma análise precisa do fenômeno cinematográfico. As deduções teóricas utilizadas são decorrentes de analogias inadequadas do ponto de vista lógico, que de uma forma geral, acabam por substituir o conceito de representação pelo de ilusão, dificultando a análise ontológica do fenômeno fotográfico ou cinematográfico e por consequência também da imagem estereoscópica 3D. A solução proposta por Carroll (1988) quanto ao reconhecimento ou reconhecimento, apresenta-se como uma orientação para o desenvolvimento de análises mais amplas das imagens cinematográficas e fotográficas estereoscópicas.

Considerações finais

É necessário ainda considerar que para Carroll (1988, p. 144) a questão da semelhança da representação com seu objeto ou referente é mais importante do que sua origem ontológica²⁹. Um posicionamento diferente daquele esboçado por André Bazin em *A Ontologia da Imagem Fotográfica*. Ainda, segundo Carroll (1988), a capacidade de reconhecimento, bem como de diferenciação entre uma imagem e seu objeto referente (real) é provavelmente uma aptidão biológica do ser humano (CARROLL, 1988, p. 145).³⁰

Até aqui, é possível uma conclusão parcial em relação às categorias de ilusão. Em resumo, nas teorias do cinema, pudemos verificar que o conceito ilusão tem origem na crítica marxista ao realismo clássico e sofreu influência das teorias da posição-subjetiva (BORDWELL apud RAMOS, 2005, p. 33). Estas teorias associaram o marxismo às teorias psicanalíticas e semiológicas. O máximo que poderíamos afirmar em relação ao conceito de ilusão, no âmbito das teorias do cinema, é que se trata de uma hipótese. A proposição de Carroll (1988) que

²⁸ Do original: What I wish stress here is that recognition rather than illusion supplies us with a perfectly adequate framework for characterizing the spectator's apprehension of mimetic representations.)

²⁹ A origem ontológica da fotografia está no fenômeno que forma a imagem a partir da incidência luminosa.

³⁰ A Semiótica de C.S. Peirce prevê essa função sêmica ao definir o conceito de ícone.

indica a utilização do conceito de reconhecimento (*recognition*) no lugar de ilusão também é uma hipótese, mas sem as implicações ideológicas das teorias da posição-subjetiva. Para o estudo das imagens estereoscópicas 3D a proposição de Carroll poderia dar conta de forma mais adequada da complexidade existente nesse tipo de imagem. Explicá-las como sendo ilusão parece ser um tipo de simplificação teórica que foge à resolução do problema.

No estudo das imagens estereoscópicas 3D, é de grande interesse o processo de apreensão da imagem e seu conteúdo pelo pensamento, ou em essência, a capacidade do ser humano em apreender visualmente o que existe, não só no filme ou na fotografia, mas na própria realidade.

Para isso, superada a fase de investigação das teorias do cinema, se faz necessária uma análise dos fenômenos psicovisuais considerados ilusórios. Os enganos da percepção têm sido estudados em certa profundidade pelas ciências cognitivas, particularmente as ciências da visão, procurando as explicações para as mais diferentes formas de ilusões visuais. O tema é desenvolvido em profundidade por Gibson (1986), Gregory (1997) e Palmer (1999). De modo bastante genérico observa-se que toda ilusão visual possui explicações neurológicas ou psicológicas (em suas várias vertentes), predominando as explicações de ordem neurológica. Todavia, em Gibson (1986) encontramos uma discordância quanto à classificação desses fenômenos como ilusões, preferindo esse autor elaborar uma proposição denominada de percepção direta, que, juntamente com outros conceitos confluem para uma teoria que ficou conhecida como *Affordance Theory* (GIBSON, 1986). Nessa teoria, a apreensão tanto da realidade como das imagens, ocorreria de forma não computacional, descartando-se, portanto, a algoritmização do funcionamento do cérebro. Para Gibson (1986) o ser humano apreende a realidade pela visão, de forma direta, sem inferências realizadas por ações cerebrais. As ilusões seriam aspectos dessas apreensões. Gibson indica que a maior parte das ilusões visuais, são desfeitas assim que os dois olhos são utilizados experimentalmente no esclarecimento dessas ilusões. A descrição dos experimentos programados para essas demonstrações são exaustivamente apresentados em Gregory (1997) e em Palmer (1999).

O tema aponta ainda para o estudo de aspectos da fenomenologia, tal como indica o próprio título da obra de Palmer (1999) – *Vision Science: From Photons to Phenomenology*. Assim, após a análise da questão da ilusão visual nas ciências cognitivas, pretendemos avançar nesta investigação considerando a fenome-

nologia de Xavier Zubiri, que em sua trilogia *Inteligência Senciente*³¹, procura demonstrar que o inteligir, a ação da inteligência, trata-se de um encontro de propriedades da realidade sem a inferência do raciocínio lógico em um primeiro momento de afetação, o *pathos* grego.

Como não há espaço neste artigo para o desenvolvimento dessas duas abordagens acima delineadas, deixamos para outra oportunidade, quando apresentarmos o tema ilusão em maior profundidade, inicialmente no âmbito das ciências cognitivas e posteriormente na fenomenologia de Xavier Zubiri.

Neste artigo, até este momento, pelo menos no âmbito das teorias do cinema, considera-se esclarecida a origem do termo ilusão, e deduzimos que, frente a toda a argumentação exposta até aqui, não se justificaria classificar a imagem estereoscópica 3D como ilusão.

Referências

ANDERSON, J. D. **The Reality of Illusion: an ecological approach to cognitive film theory.** Carbondale: Southern Illinois University Press, 1998.

ANDREW, J. Dudley. **As principais Teorias do Cinema, uma introdução.** Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: Xavier, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983. p. 381-399.

BAZIN, A. A ontologia da imagem fotográfica. In: Bazin, A. **O Cinema: ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema, pós-estruturalismo e filosofia analítica.** São Paulo: Senac, 2005. p. 25-70.

BORDWELL, D. & CARROLL, N. **Post-Theory: Reconstructing Film Studies.** Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

CARROLL, Noël. **Mystifying Movies: fads & fallacies in contemporary film theory.** Nova Iorque: Columbia University Press, 1988. <https://doi.org/10.7312/carr92070>

COSTA, Flavia Cesarino. **O primeiro Cinema, espetáculo, narração, domesticação.** Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

³¹ A trilogia *Inteligência Senciente* é constituída pelos seguintes livros: *Inteligência e Realidade*, *Inteligência e Logos* e *Inteligência e Razão*. Conforme as referências bibliográficas.

GREGORY, R. L. **Eye and Brain, the psychology of seeing**. 5. ed. Princeton: Princeton Un. Press, 1997.

GIBSON, James J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. New York: Psychology Press: Taylor & Francis Group, 1986.

ILUSÃO. *In*: **Dicionário de Sinônimos e Antônimos**. Porto: Porto Editora: Intangible Press, 2017, edição Kindle, posição 39036. ISBN 978-1-62053-159-4.

MARNER, Terence St. John. **A direção cinematográfica**. Lisboa: Martins Fontes, [1980?].

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. *In*: METZ, C. **Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PALMER, S. **Vision Science: From Photons to Phenomenology**. Cambridge: Massachusetts, MIT Press, 1999.

PERDIDO em Marte. Direção: Ridley Scott. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 2015. Digital (2h 24min), som., color.

RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema, pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Ed.SENAC, 2005. v. 1.

SANTOS, M. F. **Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais**. 2. ed. São Paulo: Matese, 1964.

SMITH, Murray. The Logic and Legacy of Brechtianism. *In*: BORDWELL, D.; CARROLL, N. (ed.). **Post-theory, reconstructing film studies**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

SOUZA, H. A. G. **Documentário, Realidade e Semiose, os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. Saarbrücken-Alemanha, Novas Edições Acadêmicas, 2017.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.

ZUBIRI, Xavier. **Inteligência e Logos**. São Paulo: É Editora, 2011.

ZUBIRI, Xavier. **Inteligência e Razão**. São Paulo: É Editora, 2011.

ZUBIRI, Xavier. **Inteligência e Realidade**. São Paulo: É Editora, 2011.

Dados do autor:

Hélio Augusto Godoy de Souza: helio.ag.souza@ufms.br

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, MS, Brasil.

Endereço do autor: Universidade de Mato Grosso do Sul (UFMS). Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação. Av. Costa e Silva s/nº, Bairro Universitário, 79.070-900 - Campo Grande (MS), Brasil