

Since from your creation, the cinema serves of stage for that some researchers, theoreticians and producers formulated, by means of the films, questions concerning the fundamental base of your language. The cinema brings, in its core, lines of direction that guide the theoretical studies for a way that only seems to be one: the textual approach, or discursive, of the film. The film is an enunciate, is a discourse constructed of significations and meanings. Taking for base this orientation, what if it intends here is to offer a brief panorama regarding the ways of boarding of the filmic text, will be are textual, cognitive, phenomenological, semiological or semiotics.

**Keywords:** Cinema; historical boarding; languages.

abstract

# Das origens do cinema às teorias da linguagem cinematográfica: um breve panorama sobre os modos de abordagem do texto fílmico

Odair José Moreira da  
SILVA

## resumo

Desde sua criação, o cinema serviu de palco para que vários pesquisadores, teóricos e realizadores formulassem, por meio dos filmes, questões acerca da fundamentação de sua linguagem. O cinema traz, em seu âmago, diretrizes que orientam os estudos teóricos para um caminho que parece ser um só: a abordagem textual ou discursiva do filme. Este é um enunciado, é um discurso construído de significações e significados. Tomando por base essa orientação, o que se pretende aqui é oferecer um breve panorama a respeito dos modos de abordagem do texto fílmico, sejam eles textuais, cognitivistas, fenomenológicos, linguísticos, semiológicos ou semióticos.

**Palavras-chave:** Cinema; abordagem histórica; linguagens.

## O surgimento do cinema e as preocupações com seu poder de manipulação

O termo *cinema* refere-se às tecnologias e às práticas institucionalizadas por meio das quais os filmes, e especialmente os filmes ficcionais, são produzidos, distribuídos, exibidos e consumidos. Embora as técnicas capazes de produzir a ilusão da imagem em movimento fossem conhecidas muito antes, o cinema como tal só começa a existir no apagar das luzes do século XIX.

De acordo com Melvin L. De Fleur (1976, p. 51), a história antiga do cinema é a história da resolução de três principais problemas técnico-científicos, a saber:

1) A descoberta de um meio pelo qual se pudessem apresentar imagens sombreadas graças ao emprego de um projetor iluminado que permitiria a passagem da luz através de uma transparência, projetando, dessa maneira, a imagem numa tela refletora colocada numa sala escura; a *camara obscura* é um dos elementos mais importantes desse período de invenções e descobertas; segundo De Fleur (1976, p. 51), “as imagens móveis da câmara escura seriam uma fonte de deleite e de divertimento para os homens ricos e ilustres da Europa durante algum tempo ainda”; é dessa época também a difusão da *lanterna mgica*;

2) Outro problema consistia em descobrir uma maneira para a pessoa presenciar a *iluso do movimento contnuo*; nessa época surge o primeiro aparelho de cinema: *Fenaquistiscpio* ou *Fantascpio*, inventado e aperfeiçoado em 1831 por Joseph Plateau, baseado em suas pesquisas e descobertas sobre a persistência da retina;

3) A tecnologia da fotografia era uma condição essencial para o cinema; para De Fleur (1976, p. 51), o desenvolvimento da fotografia inclui igualmente a conhecida câmara escura; resolvido o problema maior que era a película, logo se tornou possível produzir fotografias, permitindo uma relação imediata entre a arte de tirar fotos e a arte de ganhar dinheiro; a arte do fotógrafo espalhou-se por toda parte e ter uma foto em casa era sinal de *status*.

No momento em que a tecnologia da máquina de pequeno

formato e da máquina do fotógrafo amador tornou-se acessível ao público, elas ganharam popularidade.

Vale ressaltar que, após a criação e o desenvolvimento do filme flexível (criado por George Eastman), a criação do cinema estava um passo mais perto. A câmara escura e a lanterna mágica iriam ser reunidas por Thomas Alva Edison, mas outros pesquisadores, em diversas partes do mundo, também contribuíram para essa reunião. É do laboratório de Edison que surge a máquina e o projetor de cinema. Thomas Edison registrou patentes do *Kinetograf* e do *Kinetoscope* em 1891 e foi em meados da década de 1890 que companhias como a Mutoscope, nos Estados Unidos, e Irmãos Lumière, na França, começaram a exibir filmes para plateias em teatros de *vaudeville* e outros espaços públicos.

Não era preciso pensar muito para perceber que a projeção de imagens em movimento em uma tela seria um considerável sucesso financeiro. As várias tentativas de exibição em salas públicas incentivaram ainda mais a ideia de fazer filmes que atendessem o gosto popular, não havendo mais dúvida de que era possível ganhar rios de dinheiro com a “arte” do cinema.

Para ter uma ideia, no início do século XX, todos os problemas tecnológicos foram resolvidos e a sala de cinema passou a estar pronta para “assumir o segundo lugar entre os veículos principais de comunicação e para representar seu papel na crescente revolução da comunicação” (DE FLEUR, 1976, p. 62).

Nos primeiros anos do novo século, o cinema começou a surgir como veículo de massa nos Estados Unidos, onde lojas transformadas em salas de exibição - os *nickelodeons* - proporcionavam divertimento barato para uma plateia proletária, urbana e em grande parte composta de imigrantes, proporcionando um bom dinheiro para os donos dos lugares de exibição. “Os argumentos eram simples; a representação convencional dispensava o conhecimento da língua para entender a ideia” (DE FLEUR, 1976, p. 65). O conteúdo dos filmes não tinha a menor importância para ninguém; comédias ingênuas com cenas de pancadaria tinham a aprovação do público que ficava boquiaberto com a novidade das imagens em movimento, prestando atenção a qualquer detalhe que fosse possível perceber

na tela. “O público era seletivo na medida em que pagava para ver, e os produtores eram seletivos na medida em que produziam para ter lucro” (DE FLEUR, 1976, p. 63).

Em 1908, dez dos principais produtores de filmes e fabricantes de câmaras e projetores formaram um cartel, a *Motion Picture Patents Company*, a fim de obter lucro da jovem indústria por meio da exploração de suas patentes de tecnologias das câmaras, matrizes e projetores. Conseguiram convencer banqueiros a investir no cinema e a criar um mercado nacional de distribuição. Não obstante, não conseguiram fazer frente ao desafio de produtores independentes que, longe da base nova-iorquina do truste, estavam fazendo filmes nos arredores de Los Angeles, especialmente em Hollywood.

Esses produtores, os arquitetos do sistema de estúdio, aproveitaram as vantagens da Costa Oeste: terra barata, clima ameno, paisagens temperadas para serem usadas como locações e mão-de-obra não-sindicalizada. Em vez de vender filmes a metro ofereciam, para aluguel, narrativas mais longas, apresentando figuras ficcionais familiares e depois, cada vez mais, astros famosos como intérpretes. Também conseguiram o controle da distribuição de filmes no âmbito doméstico e - graças à devastação da indústria europeia pela Primeira Guerra Mundial - global. A grande guerra deu um impulso extraordinário à indústria cinematográfica norte-americana, colocando os filmes americanos em uma vantajosa posição no mercado internacional, que ele conservou durante muitos anos. Segundo De Fleur (1976, p. 66), a posição dos Estados Unidos durante o período da guerra teve uma consequência importantíssima sobre o cinema norte-americano considerado veículo de massa, pois o transformou num meio de comunicação mundial. Declarada a guerra, o povo norte-americano conservava ainda certas atitudes e opiniões pacifistas, não muito favoráveis à adesão e participação na guerra. George Creel (chefe da Comissão de Informação Pública dos EUA) utilizou o cinema como parte de um esforço maior e geral para tentar vender a participação na guerra para o povo norte-americano. Isso deu ao cinema uma função publicitária que até então ele não havia tido, pelo menos nos Estados Unidos.

Por conseguinte, as experiências da guerra abriram novas possibilidades e objetivos para o cinema como veículo: ele torna-se um meio de persuasão. "A aceitação do cinema como inovação cultural para uso da massa foi rápida e extensa [...] Talvez o aspecto mais significativo do tipo de aceitação do cinema seja sua variabilidade" (DE FLEUR, 1976, p. 69).

Foi também durante a segunda década do século passado que se estabeleceram as normas do estilo clássico de Hollywood. Desenvolveram-se técnicas para reproduzir as convenções de motivação de personagens e desenvolvimento narrativo, que se tornaram, por sua vez, familiares em função da massificação do cinema. Montagem, iluminação, enquadramento de planos e uso de *close-ups*, tudo isso foi utilizado a fim de produzir uma história coerente e plausível para o espectador, uma ilusão de ações desenrolando-se dentro de um espaço unificado no decorrer de um tempo contínuo.

Esse estilo de realização cinematográfica prestava-se à eficiência industrial, com um produtor supervisionando a utilização mais econômica da mão-de-obra, dos estúdios de filmagem e do equipamento em diversos filmes ao mesmo tempo. No final dos anos 20, esse sistema taylorista de trabalho foi pouco afetado pelo advento do som e do diálogo gravados. A essa altura os cinco principais estúdios de Hollywood (Paramount, MGM, Fox, Warner Bros. e RKO) já haviam alcançado um grau extraordinário de integração vertical da produção, distribuição e exibição. Este só foi rompido, ao menos parcialmente, pelo impacto conjunto da legislação antitruste e do surgimento da televisão, depois da Segunda Guerra Mundial. A partir da verticalização, Hollywood conheceu um crescimento econômico extraordinário. Para competir com a hegemonia global de Hollywood, outras indústrias cinematográficas tiveram de imitar sua produção ou de oferecer gêneros e estilos alternativos. O expressionismo de diretores como Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst e Friedrich Murnau, nos anos 20, foi, em parte, uma tentativa dos estúdios alemães de abrir uma brecha no mercado internacional. E, mesmo quando Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov e Dziga Vertov estavam realizando suas inovações radicais, a grande maioria dos filmes efetivamente exibidos na União Soviética era impor-

tada de Hollywood. Ainda assim, a ideia de um “cinema nacional”, a voz autêntica por meio da qual um país supostamente se exprime, sempre teve um significado cultural maior do que o sucesso marginal de bilheteria dos filmes produzidos dentro dessa categoria “nacionalista”. Entre outros exemplos, poderiam incluir-se o movimento britânico de documentários, nos anos 30; o cinema neo-realista, que tentou articular uma nova identidade italiana na esteira do fascismo e de sua derrota; a *nouvelle vague* francesa e, nos anos recentes, uma variedade de cinemas do Terceiro Mundo, entre eles o Cinema Novo e o Cinema Marginal, no Brasil. O que se constata disso é que sempre haverá formas de realizações cinematográficas menos preocupadas com a bilheteria e mais engajadas com o potencial do filme como meio de experiência de vanguarda ou como ferramenta de política radical.

### **A preocupação em teorizar o cinema**

As teorias sobre as possibilidades estéticas do cinema e suas funções sociais começaram a surgir umas duas décadas depois da primeira exibição comercial de um filme.

Em 1916, por exemplo, o poeta Vachel Lindsay (apud OUTHWAITE; BOTTOMORE, 1996, p. 88) propôs uma sociologia whitmaniana (que se baseava na poesia romântica de Walt Whitman, poeta norte-americano do século XIX) do cinema como um elemento de uma emergente democracia “hieróglifa” norte-americana, e um filósofo de Harvard, Hugo Münsterberg, propôs a primeira explicação da dinâmica mental do espectador no ato de assistir ao filme. Seu trabalho intitulado *The film: A psychological study*, publicado em 1916, analisa, com rara acuidade, os mecanismos psicológicos da percepção fílmica, entre eles os problemas da profundidade e do movimento e o papel da atenção, da memória, da imaginação e das emoções.

O papel da memória tem um destaque em seu trabalho. Hugo Münsterberg foi um dos pioneiros em estudar o cinema à luz da psicologia. Em seu referido livro, publicado em Nova York, tratava basicamente dessa relação que o cinema tem

com o espectador, relação esta que “prende” a atenção do público de cinema, com meios até então pouco explorados pelo teatro, este, na opinião de Münsterberg, limitado em relação à nova arte que acabava de nascer.

De acordo com Hugo Münsterberg (1983, p. 37), efetivamente, a memória atua evocando na mente do espectador coisas que dão um sentido pleno a cada cena, cada palavra e cada movimento no espaço fílmico. O autor parte do exemplo mais trivial dizendo que a cada momento precisamos lembrar o que aconteceu nas cenas anteriores. Devemos lembrar as situações do ato anterior capazes de elucidar os novos acontecimentos.

No âmbito da linguagem cinematográfica, é na realização do *flashback* que identificamos o ato de lembrar operado pelas personagens; e esse mesmo ato é que realizamos, para que os acontecimentos do enredo do filme possam fazer sentido.

Diferentemente do cinema, para o autor (1983, p. 38), o teatro só pode mostrar os acontecimentos de forma linear, em sua sequência normal. Por sua vez, o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Münsterberg salienta que o cinema pode agir de forma análoga à imaginação, pois possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Por conseguinte, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente, dentro da mente.

O cinema não obedece às leis do mundo exterior, mas obedece às leis da mente. A tela pode refletir não só o produto das nossas lembranças ou das nossas imaginações, mas a própria mente dos personagens, sendo, por isso, mais rico e significativo o papel da memória na arte do cinema.

Münsterberg (1983, p. 41), em relação à memória e ao cinema, observa que

a memória se relaciona com o passado, a expectativa e a imaginação com o futuro. Mas na tentativa de perceber a situação, a mente não se interessa apenas pelo que aconteceu antes ou pode acontecer depois: ela também se ocupa dos acontecimentos que estão ocorrendo simultaneamente em outros lugares.



Desde essa época, teóricos tentam definir a natureza ímpar do cinema como meio estético e também especificar suas funções sociais concretas e potenciais. Com frequência, esses dois aspectos estão ligados e aparecem como uma questão importante para os teóricos e cineastas soviéticos dos anos 20. Contra a corrente teórica de Eisenstein, que definia a montagem como a chave da experiência cinematográfica, André Bazin construiu uma antologia de artigos sobre o cinema, *Quest-ce que le cinema?* (compilada entre os anos de 1958 e 1962), altamente influente, constituindo um panorama da teoria cinematográfica. O teórico francês afirmava que o filme é (ou deveria ser) acima de tudo uma arte da realidade, um meio com capacidade única de reproduzir a experiência de uma realidade inerentemente ambígua.

Nos anos 60 e 70 o cinema tornou-se o foco de um conjunto extremamente animado de debates que se apoiavam na Semiologia, no Estruturalismo e no Pós-estruturalismo, no Marxismo althusseriano e na Psicanálise lacaniana. O cinema foi teorizado como um aparato, isto é, como tecnologia usada para fins culturais e ideológicos e, ao mesmo tempo, como uma disposição específica de técnicas semióticas que apelam à dinâmica do desejo e da fantasia. A plateia cinematográfica era encarada como determinante e também como consequência desse aparato. Teóricos como Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudray, Christian Metz, Stephen Heath e Laura Mulvey tentaram demonstrar de que modo os códigos simbólicos do cinema simultaneamente acionam e disfarçam estratégias de *manipulação* na mente do espectador.

Os teóricos, logo no momento em que o cinema estava ganhando uma autonomia em relação ao alcance do gosto do espectador comum, com suas preocupações com essa nova arte que estava em evidência em quase todo mundo, começam a pensar o cinema como um aparato artístico dotado de uma linguagem específica: a *linguagem cinematográfica*. A partir daí, ele torna-se um objeto de amplos estudos e teorizações, como veremos mais adiante. Antes, porém, cabe aqui um exemplo para ilustrar o que foi dito acima a respeito da manipulação do espectador.

## Um intervalo: o cinema como forma de manipulação □ o exemplo do cinema alemão

Um exemplo de persuasão negativa é o cinema alemão, feito depois de 1939, constituído, basicamente, de filmes de propaganda totalitária nazista. Para ter uma ideia mais ampla e precisa, Siegfried Kracauer (1988, p. 319) aponta que

todos os filmes nazistas foram, de certa forma, filmes de propaganda, mesmo os filmes de mero entretenimento que parecem estar distantes da política. Os filmes eram produzidos com o objetivo expresso de ser suporte do esforço total de guerra da Alemanha nazista.

De acordo com Kracauer (1988, p. 319), os nazistas produziram dois tipos de filmes de propaganda direta da guerra:

- I) Os noticiários semanais, incluindo uma compilação de noticiários intitulada *Blitzkrieg im Westen (Guerra Relmpago no Ocidente)*;
- II) Os filmes de guerra de longa metragem, dois dos quais foram exibidos nos Estados Unidos: a) *Feuertaufe (Batismo de Fogo)*, sobre a campanha da Polônia; e b) *Sieg im Westen (Vitria no Ocidente)*, sobre a campanha na França.

Em 1940, Goebbels, ministro da propaganda do governo de Hitler, determinou que os filmes deviam destinar-se a pessoas de todas as camadas. Seguindo suas instruções, os nazistas conseguiram difundir seus filmes de propaganda para toda a população alemã, de forma que, dentro da Alemanha propriamente dita, ninguém podia escapar deles. Cinemas ambulantes eram enviados a todo o país; exibições especiais eram realizadas a preços reduzidos. Como era desejável que todos vissem ao mesmo tempo as mesmas imagens, Goebbels decretou que “todos os jornais cinematográficos oficiais sobre a frente fossem lançados no mesmo dia em todo o Reich. Assim, o mercado doméstico era mantido sob total controle” (KRACAUER, 1988, p.320).

Kracauer (1988, p. 320) observa que “os nazistas conseguiram desenvolver métodos efetivos de apresentação de suas ideias pelo cinema”. A propaganda nazista exercia um controle da informação ou transformava-a num instrumento de sugestão pro-

pagandística. “Daí a abundância de truques e recursos. Eles eram necessários para obter efeitos” de sentido “dos quais dependia o sucesso dos filmes de propaganda nazista” (KRACAUER, 1988, p. 320). As imagens dos filmes apelavam diretamente ao subconsciente e ao sistema nervoso, tendo como único propósito trazer à tona algumas emoções específicas da plateia. Leni Riefensthal, diretora dos filmes *O Triunfo da vontade*, de 1936, e *Olimpia*, de 1938, nos quais era enaltecida a “supremacia da raça ariana”, foi uma das cineastas do Reich que conseguiu obter resultados grandiosos com as imagens subliminares de seus filmes. Alegando que agia por respeito à arte e que não tinha exatamente conhecimento do mal que estava fazendo, até mais recentemente, antes de sua morte, não conseguiu desvincular-se da imagem de cineasta nazista, sendo alvo de muitas polêmicas, entre elas a de ser amante de Goebbels e Hitler.

Como visto anteriormente, a comunicação de massa age sobre a vontade das pessoas e o cinema nazista alemão é um fortíssimo exemplo de seu poder de atuação.

As técnicas narrativas da indústria cinematográfica de Hollywood ofereciam ao espectador, afirmavam os teóricos do cinema, uma posição de coerência e onipotência imaginárias, a ilusão de uma subjetividade unificada, transcendental. É por isso que o cinema pode ser encarado como um paradigma, particularmente quando se relaciona a questões de identificação e diferenciação sexual. O cinema é uma indústria global imensamente importante. Acima de tudo, porém, através da disseminação em massa de modelos narrativos, o cinema foi o arquiteto decisivo do imaginário popular no século XX e continua sendo em pleno século XXI.

Vale lembrar que uma condição necessária para o aparecimento do cinema como meio de manipulação das massas foi a longa e complexa reunião de características culturais e invenções tecnológicas.

Com isso, tornou-se preciso operar a fundamentação de uma linguagem cinematográfica. O cinema e todo seu processo de engendramento começam a ser entendidos como uma linguagem específica e única dentro dos parâmetros da imagem em movimento.

## A linguagem cinematográfica

Muitos estudiosos e realizadores da sétima arte sempre se preocuparam em criar uma linguagem cinematográfica para os filmes. O volume de trabalhos que trata do assunto é vasto e continua em expansão. Não se pretende aqui dar conta dessa vastidão teórica, dado que o limite deste artigo não comportaria um trabalho dessa natureza. O que se deseja é dar um breve panorama das principais obras de alguns teóricos e estetas do cinema, realizadores de trabalhos que tiveram um papel decisivo nos estudos da sétima arte.

Na década de 1950, surge um livro intitulado *A linguagem cinematográfica*, de Marcel Martin, considerado um pioneiro por tentar, sistematicamente, pela primeira vez, estudar a linguagem cinematográfica e o processo de feitura dos filmes. O cinema começa a ser pensado no meio acadêmico como um aparato tecnológico de entretenimento dotado de uma linguagem específica. O livro de Martin passou então a ser uma espécie de “bíblia” para muitos teóricos e estetas da sétima arte, que buscavam em suas páginas a compreensão de um sistema de signos próprios.

Acontece que, muito antes de Marcel Martin ter escrito seu livro, alguns outros desbravadores viram o cinema como algo dotado de uma linguagem específica. Essa noção de linguagem cinematográfica não apareceu, segundo Jacques Aumont et al. (1995, p. 158), nem com o livro de Martin e nem com a *Semiologia do cinema*, muito em voga na década de 1960. Trata-se de uma noção antiga, que remonta aos primórdios do cinema. Os autores de *A estética do filme* escrevem que, no que concerne a essa noção de linguagem própria do cinema,

Vamos encontrá-la nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, Ricciotto Canudo e Louis Delluc, e também entre os formalistas russos em seus escritos sobre o cinema. (...) Principalmente para os estetas franceses, tratava-se de opor o cinema à linguagem verbal, defini-lo como um novo meio de expressão (AUMONT et al., 1995, p. 158).

Abel Gance, diretor de *Napoleo* (1927), escreve um manifesto intitulado “A música da luz”, em que essa diferença entre cinema e linguagem verbal está presente:

Não cesso de dizer: as palavras em nossa sociedade contemporânea já não encerram sua verdade. Os preconceitos, a moral, as contingências, as taras fisiológicas tiraram o verdadeiro significado das palavras pronunciadas (...) Importava, portanto, calar-se por tempo suficiente para esquecer os antigos termos usados, envelhecidos, dos quais mesmo os mais belos não têm mais efígie, e, deixando entrar em si o afluxo enorme das forças e dos conhecimentos modernos, encontrar a nova linguagem. O cinema nasceu dessa necessidade. (...) Como na tragédia formal do século XVIII, será necessário designar regras estritas, uma gramática internacional, para o filme futuro. Só encerrados em um espartilho de dificuldades técnicas os gênios eclodirão (apud AUMONT et al., 1995, p. 158).

A universalidade dessa nova linguagem é sua característica essencial, permitindo contornar o obstáculo da diversidade das línguas do mundo. "Realiza o sonho antigo de um 'esperanto visual'" (AUMONT et al., 1995, p. 159). Louis Delluc já dizia em *Cinema et cie* que o cinema "anda por toda parte; é um grande meio para os povos dialogarem" (apud AUMONT et al., 1995, p. 159). Esse novo meio da imagem em movimento não precisa ser traduzido, ele é compreendido por todos e permite "reencontrar uma espécie de estado 'natural' da linguagem, anterior ao arbitrário das línguas".

Ricciotto Canudo, em *Lusine aux images*, de 1927, falando dessa arte e de sua linguagem, escreve que

Multiplicando o sentido humano da *expresso pela imagem*, esse sentido que apenas a pintura e a escultura haviam conservado até nós, o cinema vai formar uma língua verdadeiramente universal de características ainda insuspeitadas. Para isso, é-lhe necessário reconduzir toda a "representação" da vida, isto é, a arte, para as fontes de qualquer emoção, procurando a própria vida em si mesma, pelo movimento. (...) Novo, jovem, tateando, procura suas vozes e suas palavras. E traz-nos, com toda nova complexidade psicológica adquirida, à grande linguagem verdadeira, primordial, sintética, a linguagem visual, fora da análise dos sons (apud AUMONT et al., 1995, p. 159).

No entanto, para os autores de *A estética do filme* (1995, p. 159), a perspectiva de Canudo e Delluc (críticos) e de Gan-

ce (cineasta) é simplesmente promocional, não se prestando a uma verdadeira teorização do cinema.

Eles querem provar a complexidade do cinema, batizam-no de “sétima arte” e praticam um exagero qualitativo e uma política sistemática de demarcação. Canudo proclama: “Não busquemos analogias entre o cinema e o teatro. Não existe nenhuma”. Para ele, o cinema é a arte total em direção à qual todas as outras tenderam desde então. (...) Para Abel Gance, “a linguagem das imagens, que nos reconduz à ideografia das escritas primitivas, ainda não está determinada, porque nossos olhos não são feitos para elas”. (...) Em certo sentido, aí não se trata de uma tentativa real de teorização do cinema; aliás, as alusões à linguagem, além de seu caráter profético, são deliberadamente metafóricas (AUMONT et al., 1995, p. 159).

Disso resulta que as primeiras bases de uma reflexão sobre o cinema como linguagem devem ser buscadas em Béla Balázs, teórico húngaro, e nos teóricos soviéticos, cujos ensaios tiveram um papel importante e decisivo no estabelecimento das concepções fundadoras da linguagem cinematográfica. São esses, de fato, *os primeiros teóricos* da linguagem cinematográfica.

Em 1923, Balázs publicou o ensaio *O homem visível*, em que postulava a urgência de criar uma “gramática” para a nova linguagem da “expressão facial e dos gestos” que surgia: o cinema. Pode-se dizer que Balázs fez uma abordagem direta do estudo da linguagem cinematográfica, mostrando sua especificidade. Segundo o teórico húngaro

A humanidade ainda está aprendendo a linguagem rica e colorida do gesto, do movimento e da expressão facial. Esta não é uma linguagem de signos substituindo as palavras, como seria a linguagem-signo do surdo-mudo – é um meio de comunicação visual sem a mediação de almas envoltas em carne. O homem tornou-se novamente visível (BALÁZS, 1978, p. 33).

O caráter de linguagem universal é retomado no ensaio do esteta húngaro. A expressão facial e o gesto devem obedecer a regras rígidas, assim como as regras da gramática. O intuito disso é que assim não haja diferenças na compreensão desse

novo meio de atingir a todos os povos que é o cinema, pois essa compreensão universal da expressão facial e do gesto é uma pré-condição da popularidade internacional de qualquer filme. Balázs (1978, p. 35) acredita que

Com o cinema será possivelmente mais fácil habituar os povos e as nações às suas realidades corporais, levando-os à compreensão mútua. O cinema mudo desconhece o muro separador da diversidade de idiomas. Observando e compreendendo a mímica dos outros, não só comparamos sentimentos distintos, como também os aprendemos. O gesto não é só um produto da emoção, mas também sua causa.

Posteriormente, Balázs realizou suas análises de filmes em dois livros essenciais, *O espírito do cinema* (1930) e *O cinema, natureza e evolução de uma arte nova* (1948), em que postula quatro princípios que caracterizam a linguagem cinematográfica (apud AUMONT et al., 1995, p. 163):

- Existe uma dimensão variável da cena (que toma lugar no quadro e na composição da imagem);
- A imagem total é subdividida em uma série de planos de detalhes (princípio da decupagem);
- Existe variação de enquadramento (ângulo de visão, perspectiva) dos planos de detalhe no decorrer da mesma cena;
- A operação da montagem é que garante a inserção dos planos de detalhes em uma sequência ordenada de cenas.

Esses princípios tornaram-se recorrentes em qualquer “gramática” cinematográfica.

A questão da montagem irá ganhar amplitude na sistematização de sua função no processo de realização cinematográfica por meio dos teóricos e cineastas soviéticos, entre eles Eisenstein, Pudovkin e Vertov, reconhecem o papel preponderante da montagem na feitura do filme.

Os formalistas russos, em uma coletânea de cinco ensaios, *Poetika kino*, publicada em 1927, formulam mais explicitamente a hipótese de uma “cinelinguagem”. Yuri Tynianov (1996, p. 78), em seu artigo “Dos fundamentos do cinema”, estabelece que

No cinema, o mundo visível é dado não enquanto tal, mas em sua correlação semântica; não fosse isso, o cinema seria apenas uma fotografia viva. O homem visível e a coisa visível só são um elemento do cinema-arte quando são dados na qualidade de signo semântico.

É por meio de uma transfiguração estilística que essa “correlação semântica” é dada:

A correlação dos personagens e das coisas na imagem; a correlação dos personagens entre si, no todo e em parte; o que foi convencionalmente chamado a “composição da imagem”, o ângulo da tomada e a perspectiva em que são registrados e, finalmente, a iluminação têm uma importância colossal (TYNIAOV, 1996, p. 78).

O cinema irá transformar seu material de base, a imagem do mundo visível, em elemento semântico de sua linguagem própria por meio da mobilização desses parâmetros formais (AUMONT et al., 1995, p. 164).

Uma conclusão geral a que chegam os autores de *A estética do filme* com respeito às concepções dos formalistas russos, é que, para eles, só existe arte e, conseqüentemente,

linguagem cinematográfica “quando existe transformação artística do mundo real. Essa transformação só pode intervir se vinculada ao emprego de certos procedimentos expressivos, que resulta de uma intenção de comunicar um significado. [...] “Cinefrase”, “cine-semântica”, “cine-estilística”, “cinemetáfora”, todos esses termos indicam o movimento geral de extrapolação que caracteriza a conduta desses teóricos. Esse movimento vai se ampliar com as tentativas de elaboração das “gramáticas do cinema (AUMONT et al., 1995, p. 165).

Para o grande público, que assistia a um filme sem ter a noção de como se fazia um curta ou um longa-metragem e também sem intuir que havia uma linguagem própria da sétima arte, houve a necessidade de sistematizar algo que deveria explicar, sem maiores complicações, o processo fílmico. O aparecimento dos cineclubes e dos movimentos de educação escolar



induziu à proliferação dos manuais didáticos, semelhantes aos manuais escolares. Surgem as “gramáticas” do cinema. Os dois autores mais conhecidos são, dentro da tradição francesa, André Berthomieu, que, em 1946, publicou seu *Essai de grammaire cinématographique* e Robert Bataille, que, em 1947, lançou sua *Grammaire cingraphique*.

O objetivo da gramática cinematográfica é permitir a aquisição de um “bom estilo cinematográfico e harmonioso” por meio do conhecimento das leis ou de regras fundamentais e imutáveis que regem a construção de um filme. O intuito é dar uma lista de incorreções e erros graves que cabe a um diretor evitar, a não ser que esteja planejando criar um “efeito estilístico” particular (AUMONT et al., 1995, p. 166-167).

Robert Bataille expõe a seguinte definição a respeito da gramática cinematográfica: ela “estuda as regras que presidem a arte de transmitir corretamente ideias por uma sucessão de imagens animadas, formando um filme” (apud AUMONT et al., 1995, p. 167).

É a partir do modo normativo das gramáticas tradicionais da linguagem verbal que essas gramáticas funcionam. Elas, então, irão veicular, segundo Aumont et al. (1995, p. 167),

Uma estética análoga, a da transparência (“a melhor técnica é a que não se vê”) e do realismo (“a imagem deve proporcionar a sensação da verdade”), e sabe-se que essa estética da transparência baseada na não-visibilidade da técnica desempenha um papel de primeiro plano no cinema. [...] As análises da linguagem cinematográfica, propostas por essas gramáticas, inspiram-se bem estreitamente nas gramáticas de línguas naturais. Nelas se inspiram para a terminologia e para a conduta: partem dos planos (palavras), constituem a nomenclatura (as escalas de plano), definem a maneira como devem ser estruturados em sequências (“frase cinematográfica”), enumeram os sinais de pontuação.

A constatação final a que chegam esses autores de é a de que essas gramáticas normativas da linguagem cinematográfica não são nem melhores nem piores do que muitas gramáticas escolares da linguagem verbal. “É preciso saber que sua perspectiva é mais estilística do que propriamente gramatical”

(AUMONT et al., 1995, p. 168).

A partir de um certo momento, recusam-se essas “gramáticas do cinema”. Isso implica uma visão descritiva e não normativa da linguagem cinematográfica. Um dos representantes dessa corrente é Marcel Martin, com seu livro *A linguagem cinematográfica*.

Em sua concepção clássica da linguagem cinematográfica, o teórico francês observa que a evolução do cinema e de sua linguagem deu-se com o surgimento de cineastas como David W. Griffith e Sergei Eisenstein. Esses diretores criaram, pouco a pouco, uma linguagem do cinema e transformaram-no num meio importante de narrar os acontecimentos e propagar ideias. Ambos são considerados os marcos principais dessa evolução que se fez

Pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão fílmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem. [...] Convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte (MARTIN, 1990, p. 16).

Segundo Martin, o cinema distingue-se de todos os outros meios de expressão cultural pelo fato de reproduzir fotograficamente a realidade. É, por isso, que o cinema possui um poder excepcional em relação aos outros meios culturais e artísticos de expressão. Com esse poder *sui generis* do cinema, são os seres e as próprias coisas que “aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação”. Disso resulta que, à primeira vista, parece que “toda representação (*significante*) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (*significado*)”, como bem observa o teórico francês (1990, p. 18).

Martin discute o que anteriormente foi denominado como “gramáticas do cinema”. Reconhece que é possível estudar a linguagem fílmica a partir das categorias verbais. No entanto, afirma que toda assimilação de princípio seria ao mesmo tempo “absurda e vã”, pois é preciso afirmar desde o início a “originalidade absoluta” da linguagem cinematográfica. Essencialmente, essa

## originalidade advém

De sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer (MARTIN, 1990, p. 19).

De fato, cenas do cotidiano são, em sua maioria, relegadas a um segundo plano pela maioria das pessoas, pois, sejam elas comuns ou até mesmo espetaculares, correm o risco de não produzir nenhum impacto nas pessoas. No entanto, ganham um relevo quando são registradas pelas câmaras do cinema.

Marcel Martin faz, como muitos linguistas ao discutir a arte verbal, uma oposição entre o nível próprio da linguagem e o nível estilístico.

O estilo é resultado de escolhas linguísticas realizadas pelos autores. O nível próprio da linguagem é menos cambiante do que o estilo. "O que evolui são as escolhas estilísticas dos diretores, as convenções predominantes de filmagem que caracterizam, por exemplo, determinada época do cinema" (AUMONT et al., 1995, p. 170). Nessa perspectiva, o próprio Martin (1990, p. 241) dirá que "o cinema contemporâneo mais avançado deixou de ser linguagem (e espetáculo) para tornar-se *estilo*" e que usar o "conceito de estilo em vez de linguagem" seria preferível para evitar certas ambiguidades. Seu conceito de linguagem não é bem preciso.

Os problemas levantados no trabalho de Martin irão permitir que, a partir da década de 60, se comece a estudar o cinema com as aquisições da Linguística e da Semiologia. Os autores de *A estética do filme* observam que

Torna-se evidente que a definição clássica da linguagem, com suas distorções e reticências internas, só pode entravar qualquer reflexão real sobre o estatuto dessa instância dentro do filme. Será preciso mobilizar o ângulo semiológico-linguístico, ampliar a noção de linguagem e confrontá-la o mais precisamente possível

com o que ela não é, para trazer todos os esclarecimentos desejáveis a esse debate tradicional (AUMONT et al., 1995, p. 173).

Nesse tipo de abordagem, foram pioneiros os trabalhos de Jean Mitry e Christian Metz. Jean Mitry, em *Esthétique et psychologie du cinéma*, dois volumes publicados em 1963 e 1965, respectivamente, reafirma a existência da linguagem cinematográfica ampliando suas bases. Afirma Mitry (1963, p. 48), no terceiro capítulo de sua obra, que o cinema,

Capaz de organizar, de construir e de comunicar pensamentos, podendo desenvolver ideias que se modificam, formam e transformam, torna-se então uma linguagem, o que se chama uma linguagem.

Disso resulta que o cinema, na definição do autor, é uma forma estética (como a literatura), que utiliza a *imagem*, que é (nela mesma e por ela mesma) um meio de expressão cuja sequência (ou seja, a organização lógica e dialética) é uma *linguagem* (MITRY, 1963, p. 48).

A imagem em sentido amplo, que é o material significante do cinema, assim como sua colocação em sequência, são dois traços que, segundo o autor, caracterizam uma linguagem.

A linguagem cinematográfica existe de fato, mesmo se ela elabora seus significados não a partir de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio da "reprodução do real concreto", ou seja, da reprodução analógica do real visual e sonoro (AUMONT et al., 1995, p. 174).

Uma passagem da obra do autor de *Esthétique et psychologie du cinéma* resume com clareza a dialética própria da elaboração da linguagem fílmica a partir da representação, da imagem das coisas:

É evidente que um filme é algo bem diferente de um sistema de signos e símbolos. Pelo menos, não se apresenta com sendo apenas isso. Um filme, em primeiro lugar, são imagens e imagens de algo. Um sistema de imagens cujo objeto é descrever, desenvolver, narrar um acontecimento ou uma série de acontecimentos qualquer. Mas essas imagens, dependendo da narração escolhida, organizam-se em um sistema de signos e de símbolos; tornam-se símbolos ou podem também tornar-se símbolos. Não são única-

mente signos como as palavras, mas, antes de mais nada, objetos, realidade concreta: um objeto que tem (ou ao qual damos) uma significação determinada. É nisso que o cinema é uma linguagem: *torna-se* linguagem na medida em que *é*, em primeiro lugar, representação e por meio dessa representação; *é*, se quisermos, uma linguagem em segundo grau (MITRY, 1963, p. 53-54).

O nível da linguagem cinematográfica é manifestado claramente. Ao mesmo tempo em que o cinema é uma representação do real, ele não é um simples decalque seu. A liberdade do cineasta de criar um simulacro de um universo parecido com a realidade não irá opor-se à instância da linguagem; é a linguagem, ao contrário, que “permite o exercício da criação fílmica” (AUMONT et al., 1995, p. 175).

As duas atividades supostas, igualmente, por qualquer filme, a composição e a organização, não irão implicar, absolutamente, o alinhamento em estruturas convencionais.

A importância do cinema provém precisamente do fato de ele sugerir com insistência a ideia de uma linguagem de um novo tipo, diferente da linguagem verbal. A linguagem cinematográfica afasta-se notavelmente da linguagem articulada (AUMONT et al., 1995, p. 175).

Caberá a Christian Metz inaugurar o empreendimento semiológico no esforço de contribuir para a avaliação dessas distâncias entre a linguagem cinematográfica e a linguagem articulada.

## **A linguagem cinematográfica encontra a Semiologia**

A semiologia do cinema iniciou um itinerário cujo principal fundador foi Christian Metz no ensaio intitulado *O cinema: In-gua ou linguagem?*, publicado na revista *Communications*, nº 4, em 1964, e republicado, anos mais tarde e com algumas modificações, em seu livro *Essais sur la signification au cinema I* (publicado no Brasil com o título *A significação no cinema*, em 1972). Esses primeiros ensaios do teórico francês estão mais centrados em como se dá o processo narrativo no cinema. Os problemas da narração fílmica são o cerne de seus estudos em

### *A significação no cinema.*

Metz parte da constatação de que o cinema é postulado como uma linguagem, mas, de imediato, é estudado gramaticalmente como uma língua. Ele assume a tripartição saussuriana (língua, fala e linguagem) para definir o estatuto da linguagem cinematográfica, opondo-a aos traços que caracterizam uma língua.

Mas então, isto significa que o estudo do cinema não poderá ter uma dimensão linguística, no momento em que a linguística propriamente dita, fiel no conjunto ao ensino saussuriano, se interessa fundamentalmente pela *lingua*? (...) Não. Estamos convencidos de que, pelo contrário, o empreendimento "filmolinguístico" justifica-se plenamente, de que ele deve ser plenamente "linguístico", isto é, deve amparar-se firmemente na linguística propriamente dita. Como pode ser, se o cinema não é uma língua? É o que gostaríamos agora de tentar elucidar (METZ, 1977, p. 77).

Metz dirá que a linguística propriamente dita, ao concentrar suas forças no estudo da língua, chegou a conhecer seu objeto com um rigor bastante invejável. Num primeiro momento, se forem abordados pelas suas *diferenças* com a língua, muitos aspectos do discurso imagético que tece o filme tornam-se compreensíveis, ou pelo menos mais compreensíveis: "compreender o que o filme não é, é ganhar tempo, não perder, na tentativa de apreender o que ele é" (METZ, 1977, p. 78). Se o primeiro momento leva em conta as aquisições da linguística, o segundo é especificamente semiológico, trans-linguístico. Pode-se dizer, de acordo com Eduardo Peñuela Cañizal (1974, p. 628), que o estudo aprofundado dos mecanismos semiológicos subjacentes à mensagem fílmica resume, em verdade, toda a proposta semiológica de Christian Metz. A especificidade do cinema é, para Metz, "a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem" (METZ, 1977, p. 76).

Christian Metz coloca em pauta o problema da dupla articulação da linguagem. A diferença mais radical entre linguagem cinematográfica e língua reside no fato de que a primeira nada apresenta que se pareça à dupla articulação. No

mecanismo da língua, essa dupla articulação é, ao contrário, central (AUMONT et al., 1995, p. 182). Tomando de André Martinet a definição da dupla articulação da linguagem, que se refere aos dois níveis de estrutura em que uma língua está organizada (a língua pode ser analisada em termos de *formas* significativas – morfemas, palavras, etc – e isso constitui a "primeira" articulação; essas unidades são analisadas em unidades sonoras sem significado – os fonemas – o que constitui a "segunda" articulação), Metz não encontra segmentação em duas unidades do mesmo tipo dentro da linguagem cinematográfica. As *unidades significativas* e as *unidades distintivas*, próprias da cadeia fônica, não são encontráveis na linguagem cinematográfica. No entanto, isso não quer dizer que ela seja desprovida de qualquer articulação. Em nota de rodapé de seu *A significação no cinema*, Christian Metz (1977, p. 79) formula a hipótese de que a mensagem cinematográfica total recorre a "cinco grandes níveis de codificação, representando cada um, uma espécie de articulação". Os níveis apresentados por Metz seriam os seguintes:

1º – a percepção em si, na medida em que ela já constitui um sistema de inteligibilidade adquirido e variável de acordo com as culturas;

2º – o reconhecimento e a identificação dos objetos visuais ou sonoros que aparecem na tela;

3º – o conjunto dos "simbolismos" e das conotações de diversos gêneros que se vinculam aos objetos, fora inclusive dos filmes, ou seja, na cultura;

4º – o conjunto das grandes estruturas narrativas que ocorrem, inclusive fora dos filmes, em cada cultura;

5º – o conjunto dos sistemas especificamente cinematográficos que organizam num discurso de tipo específico os diversos elementos fornecidos pelos quatro níveis anteriores.

Esse problema das articulações na linguagem cinematográfica também foi tratado por Umberto Eco que chega a propor, em seu livro *A estrutura ausente* (1971) a hipótese de uma tripla articulação própria à linguagem cinematográfica:

Num código de três articulações ter-se-iam, portanto: *figuras* que

se combinam em *signos*, mas não são parte do significado deles; *signos* que se combinam eventualmente em *sintagmas*; elementos "X" que nascem da combinação de signos, os quais não são parte do seu significado. [...] Ora, o código cinematográfico parece ser *o nico no qual surge uma terceira articulao* (ECO, 1971, p. 147).

Jacques Aumont et al. observam que existem certos aspectos da percepção cinematográfica que permitem que o espectador compreenda e leia o filme. O emprego do termo linguagem é justificado precisamente por essas características. Os autores de *A esttica do filme*, partindo dessa premissa, apresentam três instâncias principais que a "inteligibilidade" do filme percorre (AUMONT et al., 1995, p. 184):

1<sup>a</sup> – a analogia perceptiva;

2<sup>a</sup> – os "códigos de nomação icônica", que servem para dar nome aos objetos e aos sons:

3<sup>a</sup> – finalmente, as figuras significantes propriamente cinematográficas (ou "códigos especializados", que constituem a linguagem cinematográfica no sentido estrito); essas figuras estruturam os dois grupos de códigos precedentes funcionando "acima" da analogia fotográfica e fonográfica.

Disso resulta que essa articulação complexa e imbricada entre os códigos especializados e os códigos culturais "tem uma função homóloga à língua sem ser, é claro, análoga a ela. É uma espécie de 'equivalente funcional' dela" (AUMONT et al., 1995, p. 184).

Como visto anteriormente, mesmo a definição de uma linguagem cinematográfica proposta pelos teóricos da Semiologia ainda parece estar longe de ser completa e definitiva. Basta ver que o número de escritos sobre o assunto é abundante. Podemos citar, entre outros autores, Peter Wollen (*Signos e significao no cinema*), Pier Paolo Pasolini (*Empirismo hertico*), Gianfranco Bettetini (*Cinema: Ingua e escritura*), Emilio Garroni (*Semitica e esttica*), para ficar entre os mais conhecidos.

Finalmente, para complementar a questão da análise semiológica dos filmes, há a noção de *texto fílmico*, abordada pela primeira vez em *Linguagem e cinema*, de Christian Metz, e exposta sucintamente em *A esttica do filme*, de Jacques Au-



mont et al.

Em primeiro lugar, a noção de texto aparece na semiologia do cinema, para estabelecer um *principio de pertinencia*, quando se quer estudar um filme. A semiologia considera-o, portanto, como “objeto significante”, como “unidade de discurso”. O filme é de fato suscetível a múltiplas abordagens, que vêem o objeto diferentemente, em função de princípios de pertinência distintos. Assim, o filme pode ser considerado de um ponto de vista tecnológico (como suporte físico-químico); de um ponto de vista econômico (como conjunto de cópias); de um ponto de vista temático (que depende de uma análise de conteúdo); como documento (que depende da sociologia da recepção).

Desse modo, quando se fala de “texto fílmico” é para considerar o filme como discurso significante, analisar seu(s) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes que são possíveis nele observar (AUMONT et al., 1995, p. 201).

A abordagem semiológica, porém, pode incluir duas condutas diferentes:

- A primeira estuda o filme como *mensagem* de um ou vários códigos cinematográficos. Trata-se do estudo da linguagem cinematográfica ou de uma de suas figuras; por exemplo, a montagem fragmentada em *Muriel*, de Alain Resnais (1963). Esse estudo deve relacionar a prática da montagem em um dado filme com a de outros filmes que apresentam configurações próximas.
- A segunda conduta, propriamente *textual*, estuda o sistema próprio a um filme; por exemplo, o papel da montagem fragmentada em *Muriel*, de Alain Resnais (1963), não mais como figura da linguagem cinematográfica, mas em relação às outras configurações significantes empregadas no mesmo filme e com o sentido que estas geram: “impressão de quebra existencial, de esquizofrenia cotidiana, quase fenomenológica, de profunda ‘distração’ perceptiva (AUMONT et al., 1995, p. 202).

Ao considerar o filme como discurso significante, é de fundamental importância compreender o processo de construção de sua significação. A visão proposta pela semiótica francesa sobre o engendramento dos discursos, de um modo geral, apresenta aspectos muito interessantes para tratar a questão

da linguagem cinematográfica. A semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas – que juntamente com Joseph Courtès reuniu de forma sintética toda a abrangência da teoria no famoso *Dicionário de Semiótica* (2008) –, foi difundida e desenvolvida por seus seguidores em diversos momentos e sempre tratou de operar com aquilo que ficou conhecido como o *percurso gerativo da significação* de um texto. É a partir desse percurso que se mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo. Nesse modelo, são três os níveis do percurso: o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo. Em cada um deles há um componente sintático e um componente semântico. Uma síntese atualizada desse percurso, a partir das observações de Denis Bertrand (2003, p. 47), pode ser vista no quadro que

Estruturas discursivas Nível discursivo	Isotopias figurativas (espaço, tempo, atores) Isotopias temáticas Figurativização Tematização
Estruturas semionarrativas Nível narrativo	Esquema narrativo (contrato, competência, ação, sanção) Sintaxe actancial (sujeito, objeto, destinatador, anti-sujeito; programas narrativos; percursos narrativos) Estruturas modais (querer, dever, saber, poder fazer ou ser e suas negações)
Estruturas profundas Nível profundo	Semântica e sintaxe elementares (quadro semiótico)

Percurso gerativo da significação

segue:

Analisar um filme sob esse ponto de vista seria percorrer um caminho em que o analista partiria da manifestação, ou seja, a concretização do filme, para ir, aos poucos, desvendando por completo todos os níveis que constroem seu significado, os níveis de sua significação.

No entanto, o que notamos é que os estudos que envolvem a semiótica da Escola de Paris e a sétima arte são poucos

e, até certo ponto, superficiais.

Muitos manuais que se dedicam à análise fílmica não chegam a apresentar uma abordagem satisfatória quando tratam das teorias propostas por Greimas (2008) para o entendimento do processo de geração do sentido de um texto. Esses manuais, que apresentam toda a estética de criação da sétima arte, elencam várias teorias que podem auxiliar o analista quando este quiser tratar de um aspecto relevante na análise de um filme. Entre tais teorias, citam-se a psicanálise, a semiologia, as teorias da narrativa, principalmente aquelas propostas por Genette e a semiótica greimasiana. No entanto, tais manuais (entre eles *Lanalyse des films*, de Jacques Aumont e Michel Marie; *Lanalyse du film*, de Raymond Bellour; e *A esttica do filme*, de Jacques Aumont et al.), quando tratam da semiótica, apresentam uma visão redutora dessa teoria, fazendo uso, principalmente, do *quadrado semítico*, que aparece, como mostra o quadro, no nível profundo, mais abstrato. Toda a complexa teoria da produção do sentido construída por Greimas não é compreendida e, na maioria dos casos, é deixada de lado.

Nesses manuais é ressaltado, por exemplo, apenas um aspecto da semiótica narrativa, a sintaxe actancial, culminando a análise, como dito anteriormente, na construção de um quadrado semiótico, que, diga-se de passagem, aparece empobrecido de sentido. É preciso notar que o nível discursivo nem sequer é mencionado nesses manuais. Deixam de lado a complexidade da enunciação, presente nesse nível, e não percebem que ela ganhou um maior aprofundamento com a semiótica francesa. As contribuições de Greimas e de seus seguidores, para o estudo da enunciação, por exemplo, são muito relevantes e carecem de ser mais bem aproveitadas. Os estudos da enunciação no cinema ainda estão em seu princípio. Um outro aspecto, que poderia ser bem aproveitado mas que, infelizmente, passa despercebido, seria, no âmbito da semiótica narrativa, elaborar um estudo das paixões no cinema. Não só os manuais se esquecem da semiótica, na verdade, ela não está entre as teorias que deram contribuições importantes para o estudo do cinema.

Em suma, os estudos teóricos acerca do cinema apresentam quatro vertentes (RAMOS, 1998, p. 33-56):

a) O *estruturalismo* e o *ps-estruturalismo* (que tem como teórico principal Christian Metz, que faz uma semiologia do cinema, como foi visto mais acima);

b) O *cognitivismo* e a *filosofia analítica* (cujo principal teórico é David Bordwell);

c) A *fenomenologia*: surgida nos anos 50, a abordagem fenomenológica teve como seu expoente máximo a figura de André Bazin, culminando na obra maior de Jean Mitry *Esthétique et Psychologie du cinéma*;

d) Os *estudos culturais*, que, na esteira do pensamento pós-estruturalista, busca mostrar a historicidade dos cânones e a emergência de novas identidades (uma das maiores representantes é Laura Mulvey).

Como visto anteriormente, em nenhum momento a semiótica francesa é citada dentro desses campos teóricos. Parece que há desconhecimento dessa teoria sobre o sentido dos textos. Tais conceitos deveriam ser repensados, pois a semiótica francesa oferece um arsenal muito produtivo quando se quer verificar a construção da significação de vários textos, vários enunciados, e o cinema não poderia ficar de fora de seu objeto de estudo.

## Conclusão

Essa noção de análise textual rendeu muitos trabalhos e longos debates. Não é o propósito aqui explicitá-los à exaustão. Esse breve panorama apresentado serviu para mostrar que há muito a explicar sobre a linguagem cinematográfica. Para isso, é preciso buscar novos horizontes teóricos.

A síntese de alguns trabalhos apresentados aqui serviu para, em primeiro lugar, mostrar que a construção de uma narrativa fílmica é um processo que rende e renderá longos debates teóricos e, em segundo lugar, salientar um aspecto que muito contribui para o engendramento do sentido dos filmes, ou seja, entendê-los como enunciados, produtos da enunciação, prontos para serem dissecados em seu âmbito

da construção de suas linguagens. O ponto de vista adotado – seja ele fenomenológico, psicológico, textual, linguístico, semiológico ou semiótico, entre outros – deverá sempre recair sob um aspecto muito importante: o entendimento do cinema, e de sua produção, como uma linguagem criativa que veio para ficar e se consagrar cada vez mais como uma arte que oferece novos rumos textuais e narratológicos, ou pela experiência, ou pela experimentação. Eis o fato.

## Referências

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BALÁZS, Bela. *El film: Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1978.
- BAZIN, André. *Quest-ce que le cinema?* Paris: Ed. du Cerf., 1985.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos de semítica literária*. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Itinerário da semiologia do cinema: das definições referenciais às formais. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, n.º 8, ano 68, 1974, p. 627-638.
- DE FLEUR, Melvin L. *Teorias de comunicação de massa: Imprensa, cinema, rádio e televisão*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de semítica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2ª. ed., 1977.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma: Les formes (tomo II)*. Paris: Editions universitaires, 1965.
- MÜNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983, pp. 36-45.
- OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (eds.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

Das origens do cinema às teorias da linguagem cinematográfica: um breve panorama sobre os modos de abordagem do texto fílmico

RAMOS, Fernão. Panorama da teoria do cinema hoje. In: *Cinemais - Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, número 14, novembro/dezembro, 1998, p. 33-56.

TYNIAOV, Iouri. Les fondements du cinéma. In: ALBÈRA, François (org.). *Les formalistes russes et le cinéma: Poétique du film*. Paris: Nathan, 1996, p. 73-99.

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

---

### **Odair José Moreira da Silva**

Mestre em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo, atualmente é pesquisador pelo CNPq e doutorando em Semiótica e Linguística Geral pelo Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

E-mail: odair69moreira@gmail.com / odairjmsilva@yahoo.com.br / odairjmsilva@usp.br