

OS PRIMEIROS DESENVOLVIMENTOS TEÓRICOS SOBRE O CINEMA

THE FIRST THEORETICAL DEVELOPMENTS ABOUT THE CINEMA.

Natália Cipolaro GUIRADO
Universidade de São Paulo
USP/ FFLCH
natalia.guirado@gmail.com

Resumo: Neste artigo serão abordados alguns pontos de vista a respeito do cinema e das singularidades trazidas em sua linguagem a partir das diversas manifestações que podem ser encontradas nos filmes. Assim, pontuaremos certos estudos sobre o cinema a fim de sondar quais peculiaridades foram concebidas pelos teóricos como originais e qual o elemento tomado como constituinte fundamental dessa linguagem sincrética. Comentaremos obras que buscaram analisar a linguagem cinema, suas regras, princípios e peculiaridades. Tais abordagens foram selecionadas com o intuito de exemplificar os pensamentos existentes em torno do cinema e de suas particularidades.

Palavras-chave: cinema; semiótica; gramática da linguagem cinematográfica.

Abstract: In this article we will discuss some views about the cinema and the singularities brought in their language to the events that can be found in the movies. We will comment on certain film studies to probe peculiarities which were designed by theorists as original and which the element taken as a fundamental constituent of this syncretic language. We will discuss works that sought to analyze the film language, rules, principles and peculiarities. Such approaches have been selected in order to exemplify the existing thoughts about the film and its peculiarities.

Keyword: cinema; semiotics; grammar of film language

A gramática da linguagem cinematográfica

Alguns teóricos procuraram abordar a “gramática do cinema” com o objetivo de sistematizar em modelos normativos a linguagem cinematográfica levando em consideração parâmetros semelhantes àqueles presentes nos manuais de gramática da linguagem verbal. Assim, houve grande questionamento a respeito da maneira de ler, compreender e interpretar a significação das imagens como texto e essas investigações tiveram grande importância para os estudos posteriores sobre o cinema.

Em *A linguagem cinematográfica*¹, ao buscar estabelecer as normas e os padrões do cinema, Marcel Martin explorou procedimentos técnicos da filmagem ao comentá-los a partir de seus variados usos em determinados filmes. Assim, analisou a utilização da câmera, do som e seus efeitos em relação ao espaço cênico e à construção da noção de tempo nas narrativas. Para justificar seu ponto de vista e abordar o cinema de modo amplo, defende que:

para sintetizar a evolução da linguagem cinematográfica a partir das origens, é possível, esquematizando um pouco, distinguir entre os realizadores duas abordagens fundamentais do mundo. Uma delas é cerebral e conceptual (Eisenstein, Dreyer, Gance, Welles, Bergman,

¹ Originalmente lançado em 1953 como *Le langage cinématographique*.

Visconti, Resnais, Bresson, Godard, Tarkovski, Duras) e a outra é sensorial e intuitiva (Griffith, Chaplin, Dovjenco, Flaherty, Murnau, Ozu, Renoir, Buñuel, Mizoguchi, Rossellini, Angelopoulos, Wenders, Fellini, Antonioni). Os realizadores pertencentes ao primeiro grupo têm tendência para reconstruir o mundo em função da sua visão pessoal e, para isso, preocupam-se com a imagem, sendo esta o meio essencial para conceptualizar os seus universos filmicos. Os segundos, pelo contrário, têm tendência para se apagar perante a realidade, fazendo emergir o significado que procuram tirar da sua representação directa e objetiva: é este o motivo por que o trabalho de elaboração da imagem tem, para eles, menos importância do que a sua função natural de figuração do real. (MARTIN, 2005, p. 297)

Martin acrescenta que o período no qual a exploração minuciosa da linguagem do cinema exercia uma função dominante para os cineastas tratava-se da época em que havia o domínio dos diretores “cerebrais”, sendo que os outros diretores, nomeados “sensoriais”, apontavam para uma visão “liberta da obsessão da conceptualização” dos filmes. Segundo o autor, os diretores “cerebrais” tinham maior preocupação com a elaboração das imagens e seus resultados no processo de significação, enquanto os diretores “sensoriais” concebiam o trabalho com o âmbito visual um fator de menor importância para a elaboração cinematográfica.

Criando tal divisão, buscava esclarecer os efeitos das criações apresentadas nos filmes com os diferentes usos das técnicas de filmagem e suas consequências na construção da significação de acordo com o objetivo de cada realizador. Dessa maneira, são colocados os elementos que seriam fundamentais para a elaboração da linguagem filmica, que poderiam conferir realismo e interferir na percepção do espectador: o som, o movimento das imagens, as cores, os posicionamentos e os movimentos da câmera, os enquadramentos, os planos, os ângulos da filmagem e a polivalência da significação das imagens.

Sondar exaustivamente a atuação de cada um desses componentes técnicos nos filmes parecia trazer a possibilidade de resultados efetivos para a maior compreensão de seus efeitos na construção da significação. A imagem seria (2005, p. 27) a “matéria-prima filmica” que poderia ser amplamente articulada pelos diversos tipos de montagens, movimentos de câmeras e enquadramentos, bem como ter a significação incrementada pelo uso das cores e do som. Assim, Martin ilustrou com diversos fotogramas as análises dos aspectos que buscou apontar como inovadores e até mesmo exímios exemplares de aplicação da técnica cinematográfica².

² No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, a definição do termo fotograma consta do seguinte modo: “a imagem unitária de um filme, tal como registrada sob a película” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 136).

A partir da observação das propostas de Martin, pensamos que não nos cabe neste trabalho considerar reducionista ou parcial a nomenclatura dada a cada grupo, assim como a tentativa de discernimento das prioridades dos diretores ao articularem determinados elementos técnicos em suas obras. Segundo nosso objetivo neste artigo, o importante é verificar que, desde o início dos estudos sobre o cinema, já se faziam notar os diferentes estilos dos filmes produzidos, e eram elaboradas reflexões a respeito da diversidade de significações criadas com o uso de múltiplas técnicas da linguagem cinematográfica.

Portanto, a ideia de observar as técnicas da filmagem e os diversos procedimentos tecnológicos que contribuem para a construção da linguagem do cinema fazia-se pertinente em relação aos seus objetivos. Para nossa abordagem semiótica, consideramos que apenas elencar os tipos de significações obtidas em determinados gêneros de filmes ou nos trabalhos de um diretor específico não contribuem especificamente para a compreensão das particularidades da linguagem do cinema.

Em suas reflexões no *Estética e semiótica do cinema*, o teórico russo Yuri Lotman argumentou, de outra maneira, que a percepção visual do mundo forma a base da linguagem cinematográfica, e seria possível perceber que:

tudo o que notamos durante a projecção de um filme, tudo o que nos toca actua sobre nós, possui uma significação. Aprender a assimilar estas significações é tão indispensável como para quem quer compreender a dança clássica, a música sinfônica ou qualquer outra arte suficientemente complexa e assente numa longa tradição é necessário conhecer o seu sistema de significações. (LOTMAN, 1978, p. 75)

Partindo dessa reflexão, a significação dos filmes necessitaria ser recebida com atenção pelos espectadores para que pudessem compreender o funcionamento linguístico das estruturas narrativas veiculadas. A complexidade que poderia ser notada na projeção de um objeto filmico não seria decifrada de modo simples com foco parcial em determinada linguagem atuante. Então, a apreciação ampla de todos elementos utilizados para construir a linguagem do cinema seria fundamental para a fruição total e para a compreensão das significações obtidas. O autor explica (1978, p. 181) que o cinema seria capaz de transmitir uma mensagem por meio de várias “vozes” de modo a formar contrapontos complexos que necessitariam ser estudados com profundidade.

Por conseguinte, para compreender a significação dos diversos materiais reunidos na composição da linguagem cinematográfica seria preciso assimilar a complexidade de tal mensagem, já que haveria uma grande diversidade de elementos

trazidos ao público. Ao observar as propostas de Lotman, notamos que há grande preocupação em enfatizar a complexidade do cinema, o que vai de encontro com nossa concepção da amplitude que possui a linguagem sincrética com as linguagens participantes da sincretização.

Em *Cinema e ideologia*, o teórico Jean-Patrick Lebel elaborou um raciocínio a respeito do que abarcaria a linguagem cinematográfica em um projeto de pesquisa normativo no qual apontava que o cinema era “consciente” do modo como uma ideologia poderia se incorporar nos filmes. Assim, afirmou (1989, p. 174) que o campo abrangido pelo cinema poderia ser considerado um vasto campo de signos e que significações e formas cinematográficas “se determinam reciprocamente umas às outras e não adquirem verdadeiramente o seu sentido senão em função das relações ‘dialéticas’ que se estabelecem entre elas”.

Diante das propostas desse autor, nosso entendimento é que a “intenção ideológica” dos realizadores de um filme não nos serve para indicar de modo fundamental a significação que será dada no objeto filmico obtido ao final de sua produção. Dessa maneira, a ideia de Lebel não nos serve para o estudo que procuramos elaborar. A “intenção ideológica” de um cineasta, concebida de tal maneira, não se coloca como elemento pertinente à linguagem dos filmes. Então, não será contemplada na semiótica sincrética, âmbito de análise da nossa perspectiva, e não é relevante para a abordagem semiótica do cinema.

Pensamos que o esforço de sistematizar inicialmente a linguagem cinematográfica por meio de elementos que buscavam determinar regras gerais de funcionamento dos filmes, considerando os critérios de organização e de análise da linguagem verbal, como uma abordagem gramatical, teve grande importância para pesquisas posteriores sobre o cinema. Isso se confirma principalmente no que diz respeito ao discernimento que se deve ter em relação à utilização da linguagem técnica dos realizadores dos filmes e dos críticos de cinema, lembrando que o intento e as finalidades de cada um dos usos efetuados por essas atividades são bastante diversos.

É possível notar que desde o início das projeções dos filmes verificou-se que uma nova linguagem havia sido criada com o surgimento dos objetos cinematográficos, especialmente pelas diversas maneiras possíveis de estruturar sua significação. Com isso, consideramos pertinentes os esforços e tentativas de alguns teóricos de estabelecer as regras de funcionamento, a ordenação e discriminar os elementos constituintes da linguagem do cinema.

Dessa forma, é possível observar ao longo da história do cinema diferentes posturas teóricas entre os que lidam com as técnicas do fazer cinematográfico, sejam os profissionais que têm a possibilidade de trabalhar na realização de um filme, sejam aqueles que procuram estudar as obras produzidas e tecer análises a seu respeito.

Abordagens estéticas do cinema

A arte do cinema possui especificidades materiais e formais em sua construção enquanto linguagem, tendo em vista que se constitui como um sistema de significação com maneiras específicas de funcionamento, o que o torna diferente das linguagens verbal, sonora, visual e de outras formas de expressão.

Percebemos que, até os dias atuais, em diversas propostas de análises dos filmes usou-se imensamente o recurso metodológico de aproximações teóricas de cunho sociológico, filosófico e psicológico para explicar a significação desses objetos. Entretanto, de acordo com o objetivo deste trabalho, observaremos algumas abordagens estéticas para melhor compreender a linguagem do cinema, pois todo sistema semiótico deve ser abordado em suas especificidades para que os modelos de análise articulados possam abarcar suas mais diversas dimensões.

Em *A arte do cinema*³, Rudolf Arnheim nos propõe uma reflexão a respeito da articulação do movimento nas imagens dos filmes, como podemos notar:

Dado que as tentativas de representar o movimento com o movimento não foram muito bem sucedidas, os inventores interessaram-se pelo movimento ilusório. Verificaram que podiam criar a sensação de movimento pela combinação sucessiva de imagens paradas. Surge, aqui, uma pergunta teórica curiosa: não haverá uma contradição inerente ao tentar fixar coisas em transformação? Como poderemos registrar uma determinada fase do movimento no mesmo lugar onde, momentos antes, registámos para sempre a fase precedente – se estamos em busca do registo permanente? (ARNHEIM, 1975, p. 134)

Nessa passagem, o artifício da ilusão do movimento criado por diversas imagens concatenadas com a montagem é colocado por Arnheim como principal responsável pela construção da significação dos filmes. Portanto, seria necessário pensar o estatuto semiótico do movimento que as imagens do cinema possuem considerando o modo como o filme é ordenado para criar o espaço e o tempo narrativo, bem como o sistema sincrético da significação global.

Compreendemos que a importância da técnica de montagem na organização e na concepção da forma narrativa dada aos roteiros chamava a atenção dos realizadores e

³ Originalmente lançado na Alemanha em 1932 como *Film als Kunst*.

dos teóricos do cinema desde o início do século XX, pois os diversos efeitos conferidos à significação a partir desse artifício eram notados e investigados. Havia grande curiosidade por parte dos diretores em experimentar as consequências da aplicação dessa técnica e de investigar as maneiras de manipulação das imagens após terem sido filmadas, antes de serem apresentadas ao público.

Com a montagem, criam-se a organização e as relações entre os planos de um filme que conferem sequência lógica à narrativa. Então, os efeitos das maneiras diferenciadas de elaborar a sucessão dos planos foram amplamente experimentados por meio da montagem narrativa, da montagem expressiva e da montagem impressionista, por exemplo, com o intuito de organizar de modo diversificado a progressão do filme.

Com outro ponto de vista, Umberto Bárbaro, em *Elementos de estética cinematográfica* (1965), apresenta algumas reflexões a respeito do roteiro, da importância dos atores, da relação entre o cinema e a realidade e a colocação da montagem como “específico cinematográfico”, visto que esta seria a “possibilidade de idealizar os espaços e os tempos da visão”, tamanha sua importância.

O autor explica que, no cinema mudo, a ausência de som era tomada como positiva por alguns teóricos, como Charles Chaplin. Assim, os intertítulos narrativos e de diálogos funcionavam como fio condutor da trama e eram constituídos por frases de efeito ou citações de aforismos que serviam para agregar comicidade à narrativa. Porém, outros teóricos consideravam que tais letreiros prejudicavam a ação, e o cinema considerado superior (1965, p. 19) era concebido como “puro de toda intrusão de recursos não-específicos do filme, entre os quais até mesmo a música de acompanhamento”.

Era comum buscar uma distinção em relação aos aspectos pertencentes à linguagem dos filmes. Sobre os recursos utilizados no acompanhamento da narrativa no cinema, sabe-se que, no Japão, desde o início da produção de filmes mudos havia um narrador das imagens projetadas, assim, encontrava-se posicionado ao lado da tela e comentava as histórias dos filmes ao público durante as exibições⁴.

A respeito do uso do som no cinema, em *A música do filme*, Tony Berchmans explica (2006, p. 105) que na “fase inicial de desenvolvimento do som sincronizado, a produção da trilha sonora era um processo caro e complexo. Devido ao estágio de

⁴ *Benshi* era o nome dado aos narradores dos filmes mudos no Japão, como podemos verificar no artigo *Vozes que conduziam ao sonho*, de Olga Futemma e José Francisco Mattos (Revista USP, março/maio 1996).

evolução técnica, todo o som tinha de ser gravado ao vivo, junto com a cena filmada”. Poucos filmes eram completamente mudos desde o início do cinema, já que havia frequentemente o acompanhamento sonoro de solos de piano e até mesmo de orquestras no momento da projeção das imagens para o público. Entretanto, na década de 20, com a inclusão do som à técnica do cinema e a junção mecânica entre a fonte de imagem e a fonte de som houve o processo de sonorização de alguns filmes mudos já existentes⁵.

Ainda sobre a utilização da música no cinema, Berchmans afirma (2006, p. 20) que atualmente “parece haver um consenso entre a maioria dos compositores no sentido de que a música deve servir ao filme. Ela deve auxiliar a narrativa, seus personagens, seu ritmo, suas texturas, sua linguagem, seus requisitos dramáticos”. Podemos concluir que a importância da música para a significação nos filmes é imensa, pode ser articulada de diversas maneiras com o plano do conteúdo e o plano da expressão da obra. Diversas trilhas sonoras são inclusive criadas especialmente para alguns filmes ou então são escolhidas minuciosamente após a filmagem e a montagem.

Em *Estéticas do cinema* (1985), de Eduardo Geada são colocados textos de diversos autores com perspectivas teóricas diferentes a respeito do cinema. Comentaremos “O código-matriz do cinema clássico”⁶ (1985, p. 97-113), no qual Daniel Dayan aborda a importância da construção do objeto fílmico e questiona o papel do espectador no cinema e a relação deste com as imagens de um filme (1985, p. 107), pois “o cinema não pode ser reduzido aos sistemas da pintura ou da fotografia. Na verdade, a sucessão cinematográfica das imagens ameaça interromper ou mesmo expor e destruir o sistema de representação que orienta o sistema estático da pintura e da fotografia”, segundo o autor.

A variação do ponto de vista narrativo com suas influências na significação no cinema também é apontada como fator a ser investigado de modo que se possa compreender como são estruturadas as imagens. Dayan argumenta (1985, p. 112) que, ao assistir a um filme, o espectador tem a possibilidade de compreender a narrativa com a sucessão de planos, assim, “o significado de uma imagem é dado retrospectivamente, não se encontra no plano que está no écran, mas tão somente na memória do

⁵ Os mímicos que atuavam em filmes mudos foram substituídos nas gravações de filmes sonoros por atores da Broadway, pois os proprietários das grandes indústrias cinematográficas perceberam que havia grande poder comercial na nova técnica, uma vez que os filmes sonorizados faziam grande sucesso com o público e traziam grandes lucros financeiros. Para demonstrar essa transição do cinema e suas diversas consequências, *O artista* (2011), de Michel Hazanavicius, ganhador do *Oscar* de melhor filme em 2012, traz a história de um ator de Hollywood que atuava em filmes mudos e como sua carreira entrou em declínio com o início da utilização do som no cinema.

⁶ Publicado originalmente na revista estadunidense *Film Quarterly* em 1974.

espectador”. O que faz com que a compreensão de um filme ocorra necessariamente por meio de um “processo retroativo”, conforme explica o autor.

Com isso, o caráter dinâmico da imagem fílmica é abordado por Jiménez (1986, p. 164) para defender que o movimento seria uma das forças visuais mais importantes na experiência humana, sendo elemento predominante no cinema. O autor afirma ainda que aspectos como o espaço, o tempo, e o movimento, tratados separadamente em diversos estudos a respeito do cinema, precisam ser reavaliados a partir de abordagens, pois o filme costumava ser considerado como uma soma de diversas partes, não como totalidade. Jiménez explica (1986, p. 170) que aspectos formais são fundamentais para qualquer meio de expressão visual, especialmente para o cinema, linguagem na qual os elementos utilizados nesse âmbito determinam o significado da obra por completo e afetam decisivamente seu resultado para o espectador.

É possível observar no livro *Estética do cinema*, de Gérard Betton a colocação (1987, p. 01) de que “fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva, ou poética do mundo”. Dessa forma, são analisados pelo autor os movimentos e ângulos da câmera, a contração e a dilatação do tempo na narrativa, o cenário, a iluminação, o figurino, a colocação dos diálogos, o uso da música, bem como a montagem, que recebe um capítulo especial para tratar de suas especificidades.

Podemos perceber que o teatro e a literatura são comparados ao cinema, mas Betton chega à conclusão de que ambos se tratam de meios de expressão diferentes e que as diversas formas de expressão artística não necessitam ser necessariamente comparadas. O material sonoro também era considerado bastante relevante (1987, p. 48), auxiliaria na compreensão da narrativa, a música teria a função de “evocar, sugerir sutil e discretamente, suscitar operações da consciência” no espectador. Notamos que a utilização das cores é concebida como fator que pode auxiliar no desenvolvimento da ação nos filmes, já que compõe a elaboração da atmosfera de uma cena.

Outras ideias diferentes podem ser observadas no texto em que Jacques Aumont aborda “a imagem no tempo e o tempo na imagem” na obra *A imagem*, com o objetivo de criar uma tipologia da categoria do tempo das imagens nas artes considerando (2002, p. 160) que “o tempo é antes de tudo, do ponto de vista psicológico, a duração experimentada”. Para Aumont, haveria imagens não temporalizadas, com modificações insensíveis para o espectador, e imagens temporalizadas “que se modificam ao longo do

tempo, sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta”, como ocorre no cinema.

O autor exemplifica a divisão entre imagem fixa e imagem móvel, imagem única e imagem múltipla, assim como imagem autônoma e imagem em sequência. Sobre o que poderia ser definido como o tempo do espectador e o tempo da imagem, Aumont aponta (2002, p. 162-163) que “o essencial é não confundir o tempo que pertence à imagem com o que pertence ao espectador”, e indica que ao assistir a um filme “só se poderá permanecer o tempo da projeção” diante da obra, na medida em que se trata de uma imagem de natureza temporal limitada.

Considerando que a maioria dos filmes é submetida ao processo de montagem antes de ser concluído, tal característica gera a sequencialização de um tempo “artificial, sintético, que relaciona blocos de tempo não-contíguos na realidade”. A temporalidade é concebida como resultado do artifício criado pela montagem com a segmentação e continuidade dos planos nos filmes, e a sequência criada pelas cenas confere ao tempo diegético a característica planejada pelo diretor em relação à estratégia enunciativa.

Também podemos apontar outras perspectivas em *A estética do filme* (2011), obra de Aumont e outros autores, na qual foram tratados aspectos importantes da estética do cinema como o espaço utilizado na filmagem, a representação sonora, a montagem e a narratividade dos filmes, além de uma discussão a respeito do conceito de linguagem cinematográfica e da relação do espectador com o objeto fílmico. Entre as diversas teorias de estudo do cinema há a teoria estética, responsável por abordar a significação dos filmes e as reflexões a respeito dos fenômenos artísticos, como Aumont indica brevemente:

a estética do cinema apresenta dois aspectos: uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do cinema, e uma vertente específica, centrada na análise de obras particulares: é a análise de filmes ou a crítica no sentido pleno do termo, tal como é utilizado em artes plásticas ou musicologia. (AUMONT, 2011, p. 15)

O fato de haver imagens em movimento faz com que seja preciso refletir a respeito da “duração” e da “transformação” das narrativas no cinema. A imagem que possui duratividade no tempo e que pode se transformar de modo progressivo ou regressivo na narrativa, dependendo da linearidade ou alinearidade diegética a ser construída, trata-se de uma característica específica dessa linguagem. Consequentemente, o desenvolvimento da narratividade no cinema teve grande importância para que este pudesse ser considerado uma arte.

O caráter narrativo dos filmes pode ser considerado “extracinematográfico”, pois qualquer obra artística pode expressá-lo, visto que não se trata de uma característica exclusiva do cinema. Aumont explica que a narrativa filmica é considerada em diversas análises apenas um enunciado, e para tratar da narratividade, o modelo actancial de Greimas é sugerido (2011, p. 131) como ferramenta adequada para a investigação e sistematização da articulação dos personagens na ficção.

Segundo o autor, a representação na linguagem do cinema é baseada em questões técnicas e estéticas, pois a reprodução do movimento e da sonoridade confere duratividade ao tempo do filme no espaço da tela e faz com que possa parecer uma arte mais realista se comparada às outras, especialmente a partir das diversas inovações técnicas da atualidade, como as novas dimensões a serem exploradas na relação do espectador com os filmes. Consideremos, como exemplo, o realismo do cinema ampliado com as tecnologias do cinema 3D e 5D, avanços relativamente recentes dessa área, que intensificaram a impressão de realidade que pode ser causada pela coerência do universo diegético⁷.

A afirmação a respeito da existência de uma linguagem cinematográfica, como argumenta Michel Marie nessa mesma obra (2011, p. 157), serviu para consagrar o cinema como meio de expressão artística, pois “a fim de provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente da linguagem da literatura e do teatro”. Assim, tiveram origem expressões como “cinelíngua”, “gramática do cinema”, “cine-estilística” e “retórica filmica” em pesquisas sobre o tema com o intuito de traçar um paralelo entre o cinema e as outras artes a fim de melhor defini-lo.

Marie menciona que grande atenção deve ser dada às reflexões de Jean Mitry em *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963), no qual o cinema é definido como uma forma estética, já que possui imagens como matéria significativa a ser organizada de maneira lógica para gerar uma linguagem constituída como sistema de signos que produzem pensamentos. Mitry relaciona o cinema com outras artes e questiona o âmbito criativo em que se poderia pensar a respeito do “verdadeiro” autor de um filme. Encaminha reflexões sobre a relação entre palavra e imagem, sobre o ritmo da

⁷ Com a tecnologia 3D utilizada no cinema, usa-se óculos especiais para perceber os efeitos de imagens que parecem “sair” da tela em direção ao público. É criada a ilusão de volume e de profundidade no filme devido à terceira dimensão proporcionada. A ampliação dessa tecnologia se dá, por exemplo, com o 5D, considerando que as poltronas dos espectadores são movidas de acordo com o movimento das imagens na tela. Pode também haver vento, fumaça, vapor ou bolhas de sabão dentro da sala escura de projeção para criar efeitos móveis e táteis no público.

montagem, a estrutura e a estética da imagem. Em seus escritos a respeito da estética do cinema, coloca as hipóteses do que considerava constituir a “pintura filmada” e também as diferenças entre as artes plásticas e o dinamismo da imagem animada no cinema.

Observamos também a colocação de Marie (2011, p. 193) de que a linguagem cinematográfica “apresenta um grau de heterogeneidade importante, pois combina cinco materiais diferentes”, a trilha de imagem, o movimento, os letreiros que podem substituir as imagens, a linguagem falada e a trilha sonora, sendo que “a trilha sonora veio acrescentar três novos materiais da expressão: o som fônico, o som musical, e o som analógico (os ruídos)”.

Na conclusão de seu texto, enfatiza o único dos aspectos mencionados que, de fato, poderia ser considerado um “específico cinematográfico”: a imagem em movimento. Para o autor (2011, p. 199), poderíamos constatar que o filme seria “o lugar de encontro de um enorme número de códigos não específicos e de um número muito mais reduzido de códigos específicos”. Dessa maneira, poderíamos compreender o fazer cinematográfico e suprir a necessidade de discernir os fatores específicos do processo em que se constrói sua significação.

Conclusão

A constante comparação de outras artes com o cinema já rendeu diversos desenvolvimentos teóricos e analíticos. Porém, é possível observar que houve ênfase principalmente na abordagem das diferenças entre essas formas artísticas. Há grande pertinência em desvendar as especificidades que sustentam a linguagem da qual tratamos e, com isso, obter encaminhamentos a respeito de seu processo de construção do sentido.

Percebemos, em suma, que os diversos estudos de estética cinematográfica buscaram descrever e definir a múltipla materialidade dos objetos filmicos, suas especificidades e as consequências de seu uso de modo diversificado. No início do século XX, criar uma oposição conceitual entre a linguagem verbal e a linguagem cinematográfica tinha fundamental importância para que se pudesse tratar o cinema como um novo meio de expressão.

Considerado inicialmente a arte da imagem, quando os primeiros filmes eram mudos e não possuíam o som da voz dos atores, a linguagem falada, o cinema representava em sua expressão a soberania das imagens em relação a outras linguagens em sua totalidade. Com o surgimento do cinema falado, rejeitado inicialmente por

diversos teóricos e cineastas, o paradigma da primazia da imagem se modificou, pois os filmes eram concebidos até então como reprodução da realidade ou de um espetáculo previamente encenado. A nova tecnologia que possibilitava a sincronização das vozes dos atores às imagens nos filmes alterou drasticamente os caminhos da indústria do cinema, o trabalho dos diretores e a articulação dessa linguagem.

Com tais apontamentos a respeito dos estudos que procuraram delinear aspectos da estética cinematográfica, podemos verificar que, na primeira metade do século XX, a montagem era considerada a característica específica e fundamental do cinema, foi sistematizada em diversos estudos da época. Entretanto, podemos entender que esta ideia se transformou nos escritos sobre estética do cinema com o passar do tempo. Na segunda metade do século XX, novos teóricos postularam a propriedade da imagem em movimento com duratividade no tempo como o verdadeiro “específico filmico”.

Compreendemos que o objeto final da linguagem cinematográfica seria composto por uma multiplicidade de linguagens que funcionam em um sistema. Cada uma delas a seu modo pode ser articulada e manipulada para construir, juntamente às outras, a significação homogênea. A complexidade final da linguagem sincrética possui características de todas as linguagens concorrentes que se colocam a serviço umas das outras, complementando-se, enriquecendo-se e proporcionando ao espectador uma ampla experiência sensorial de apreciação das diversas linguagens ao mesmo tempo.

Verificamos, enfim, que a importância da teorização inicial da montagem nos estudos sobre o cinema foi imensa e pode ser encontrada na maioria dos desenvolvimentos teóricos e abordagens dos filmes ao longo das décadas, conforme a linguagem cinematográfica se tornou mais complexa. Assim sendo, notamos que a “imagem em movimento”, consagrada posteriormente como a principal característica específica do cinema, foi contemplada com diversos avanços tecnológicos que lhe conferiram novas características em suas formas de representação e modificaram consideravelmente a prática do fazer cinematográfico.

Referências Bibliográficas

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema*. Tradução de Maria Helena Sacadura e Júlio Sacadura. Lisboa: Arcádia, v. I, 1961.

ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Tradução de Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1957.

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2007.
- _____. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2002.
- _____ et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2011.
- BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Tradução de Fátima de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- DAYAN, Daniel. O código-matriz do cinema clássico. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985. p. 97-113.
- EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Tradução de Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- _____. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FUTEMMA, Olga; MATTOS, José Francisco. “Vozes que conduziam ao sonho” *Revista USP* (n. 29), p. 116-125, março/maio de 1996. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25658>>. Acesso em: dez. 2011.
- GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.
- JIMÉNEZ, Luis Fernando Huerta. *Estética del discurso audiovisual*. Barcelona: Editorial Mitre, 1986.
- JULIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. Tradução de Jorge Nascimento. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma. Les structures (tome I)*. Paris: Éditions Universitaires, 1963.