



Cinema e Linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas

Robespierre de Oliveira
Angélica Antonechen Colombo

Artigo recebido em: 05/11/2012
Artigo aprovado em: 08/10/2013

DOI 10.5433/1984-7939.2013v10n16p13

Cinema e Linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas*

Cinema and Language: perceptual and cognitive changes

Robespierre de Oliveira**
Angélica Antonechen Colombo***

Resumo: *O presente estudo apresenta como objetivo a investigação do surgimento da linguagem cinematográfica como caráter estético do cinema e de como as suas características influenciaram nas formas de apreensão artística pela sociedade, buscando como resultado a ideia de que essa experiência estética cinematográfica transformou a percepção dos espectadores. Christian Metz e sua teoria sobre a linguagem no cinema foram escolhidos como fundamentação teórica e, como metodologia, utilizamos a pesquisa bibliográfica.*

Palavras-chave: *Cinema. Percepção. Cognição. Linguagem.*

Abstract: *The present study has aimed to investigate the emergence of film language and aesthetic character of the film and how their characteristics influence the forms of artistic apprehension by society, as a result of seeking the idea that this film aesthetic experience transformed the perception of the viewers. Christian Metz and his theory of language in the film were chosen as the theoretical framework, and as methodology we used bibliographic research.*

Keywords: *Cinema. Perception. Cognition. Language.*

* Este artigo é resultado de pesquisa financiada pelo sistema CAPES filiado ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

** Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Graduado em Filosofia pela USP. Professor colaborador da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: robes1107@gmail.com

*** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp). Especialista em Arte e Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em Filosofia (UEM). Tutora de ensino a distância (UEM). E-mail: angelica.a.colombo@gmail.com

Introdução

Afirma Walter Benjamin que, para que a arte seja reconhecida como tal, é necessário considerá-la enquanto linguagem e, dessa maneira, procurar a conexão dela com as linguagens da natureza e da sociedade, então:

[...] é certo que a linguagem da arte só poderá ser compreendida nas suas relações mais profundas com a teoria dos signos. Sem esta, qualquer filosofia da linguagem permanece fragmentária, porque a relação entre linguagem e signo vem das origens e é fundamental. (BENJAMIN, 1994, p.195).

A linguagem é, como se sabe, um fator essencial para entendermos os fundamentos do cinema, e também das artes. Tanto Ferdinand Saussure quanto Roman Jakobson partilham da mesma ideia a respeito da linguagem e da semiologia, pois para ambos a linguagem é um sistema de signos que exprimem ideias, e a Semiologia é a ciência que estuda a vida dos signos no seio da sociedade.

Como diz Jakobson: “a Semiologia é uma parte essencial da sociologia ([...] a vida social não é concebível sem a existência de signos comunicativos)” (JAKOBSON, 1970, p.15). Todavia, antes mesmo de relacionar a linguagem com o cinema, deverão ser esclarecidos alguns pontos importantes da linguagem, para apreendermos melhor a síntese dos conceitos e aplicá-los à nossa problemática. Portanto, inicialmente, é preciso conhecer os componentes da linguagem, ou melhor, o tratamento deles na Semiologia, já que esta é a ciência geral dos signos.

Em primeira instância o signo¹ se refere a uma entidade de dupla face, ou seja, a do significante e a do significado. Para Saussure (1999), signo designa o total - combinação de conceito e imagem acústica - e

¹ Dessa forma, Saussure define signo linguístico como aquilo que une não uma coisa e uma palavra, mas sim um conceito e uma imagem acústica. Aqui imagem acústica significa a impressão psíquica do som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos, imagem sensorial.

assim significado e significante são substituídos pelos termos conceito e imagem acústica, definidos pelo autor, de tal modo que o significante é implicitamente considerado um artifício de seres humanos comunicando-se e exprimindo algo; o significante determina o significado, isto é, reconhece os conceitos. Já o significado não é definido claramente por Saussure, mas é entendido como uma imagem mental, um conceito e uma realidade psicológica não circunscrita diversamente, algo relacionado à atividade mental de indivíduos no seio da sociedade.

Para Jakobson (1970), o signo é o material de todas as artes. Ele nos mostra que em Santo Agostinho - século V - se falava do signo e de sua relação com a arte, isto é, o filósofo medieval distinguia sutilmente o objeto (*res*) do signo (*signum*) afirmando que junto aos signos, cuja função essencial é significar alguma coisa, existem os objetos que podem ser usados com a mesma função dos signos. Destarte, o cinema como obra de arte é também constituído de signos; sendo assim, o cinema pode também ser definido como linguagem; poder-se-á entender a relação desse modo: “o objeto (óptico e acústico) transformado em signo é na verdade o material específico do cinema” (JAKOBSON, 1970, p.154-155).

A linguagem cinematográfica: aspectos estéticos, perceptivos e cognitivos

O material do cinema é um objeto real, mas este objeto permanece indiferente diante da montagem², ou seja, diante da correlação sgnica dos objetos que vemos na tela, “todo fenômeno da vida externa transforma-se em signo na tela” (JAKOBSON, 1970, p.155), assim cada tomada deverá agir como signo, como essência sgnica dos elementos cinematográficos³. Portanto, é válido tomar a linguagem e o cinema como

² Christian Metz nos diz que a passagem de uma imagem a duas imagens é passar da imagem à linguagem, ou seja, à linguagem cinematográfica.

³ Para melhor compreendermos a semiologia da linguagem cinematográfica, podemos especificar aqui um aspecto fundamental da linguagem cinematográfica, ou seja, *Pars pro Toto*: método essencial da conversão cinematográfica dos objetos em signos.

objeto de estudo, nos apoiando nas análises da linguagem cinematográfica de Christian Metz, pois como ele menciona em seus escritos:

O cinema é inconcebível sem um pouco de montagem, a qual se insere por sua vez num conjunto mais amplo de fenômenos de linguagem. A analogia pura e a quase fusão do significante com o significado não definem todo o filme, mas tão-só uma de suas instâncias, o material fotográfico, que não é senão um ponto de partida. Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de fato uma 'linguagem cinematográfica'. (METZ, 1980, p.59).

O cinema tem como especificidade a presença fundamental de uma linguagem que transmite ao espectador uma relação entre o espetáculo ou a sequência de imagens e a representação do real. De fato, o cinema é uma linguagem da arte, e ela nunca aparecerá por si só, mas estará vinculada em todos os sentidos a outros sistemas de significações, que são culturais, sociais, perceptivos, estilísticos. É preciso frisar essa relação com o espectador, o qual é fator essencial no desenvolvimento do cinema, e conseqüentemente dos fatores que também fazem parte da linguagem cinematográfica, como estes sistemas de significações.

Para falar de uma linguagem do cinema, e ainda tentar relacioná-la com possíveis transformações que a linguagem cinematográfica trouxe para os espectadores e principalmente para o âmbito artístico, é necessário antes de tudo, não apenas compreender a semiologia da linguagem cinematográfica, mas também como e por que a linguagem da Sétima Arte é essencial para poder se falar de cinema, como diz Martin:

Tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformouse, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte. (MARTIN, 2003, p.22).

Como arte, o cinema possui as suas próprias características e sua própria linguagem, assim como as artes plásticas, a música, o teatro, a dança. Diferentemente de algumas vanguardas artísticas⁴, nenhuma arte é composta, antes de ser uma obra em sua plenitude sem um conjunto de regras, de princípios, um esquema que ela respeita até se materializar. Assim também é o cinema; para se ter o filme e ele ser uma obra de arte cinematográfica, antes ele participa de um processo criativo que lhe garante o aspecto de obra de arte, e esse processo criativo é composto de regras, princípios, que são especificamente o que compõe a linguagem cinematográfica.

Fica igualmente claro que o estudo do filme interessa, com todo o direito, à estética; o filme é uma 'obra de arte' e o é sempre, quer seja por sua qualidade e seu sucesso (os 'bons filmes'), ou simplesmente por sua natureza: o 'mau' filme só pode ser declarado como tal porque se supõe uma intenção estética e criativa do autor, mesmo se estivesse pouco consciente de si própria e mergulhada na fabricação artesanal ou na 'receita' comercial; além do mais, ele só pode aparecer como mau com relação a critérios estéticos mais ou menos claramente presentes no espírito daquele que o julga mau. A esse respeito, tudo o que se pode dizer das artes oficiais aplica-se também ao cinema. [...] O que se quer justamente indicar é que o filme, com relação à estética - e de qualquer modo que seja concebida -, encontra-se na mesma posição que o livro, a peça musical, o quadro. (METZ, 1980, p.14-15).

Por isso a escolha de Metz neste trabalho, considerando que para o autor o cinema é uma obra de arte e que possui sua própria linguagem, nos leva a compreender como ele considerou o cinema em todos os seus aspectos constitutivos, analisando principalmente os efeitos que eles causariam nos espectadores, que o relaciona perfeitamente com a proposta de nossa pesquisa.

⁴ Para Walter Benjamin a arte de vanguarda é aquela politizada que surge como rompimento em relação à realidade social de sua época. Mas nesse caso, trata-se de correntes artísticas que não possuíam uma linguagem específica na realização de suas obras.

Se para compreender uma premissa filosófica é, primeiramente, necessário conhecer a forma e a linguagem que o filósofo utiliza para tratar de seus conceitos, e se para compreender um movimento estético nas artes plásticas é também, primeiramente, necessário conhecer o sistema de princípios que o artista utiliza em suas obras, da mesma forma para compreender o cinema, não só como obra de arte, mas como objeto de conhecimento, é necessário obviamente conhecer as características que o faz ser passível de investigação. Dessa maneira, investigar o cinema, em um contexto filosófico, é crucial e de grande relevância compreender o que é o cinema.

O cinema pode ser estudado em seus diferentes aspectos por diversas disciplinas, como, por exemplo, pela sociologia, psicologia, estética, história, etc. Mas, precisamente, cada fonte de conhecimento possui suas regras, ou princípios - científicos ou não -, tanto apriorísticos, como empíricos, para tratar do cinema. Nesta análise foi possível trabalhar - e ainda será trabalhado - o cinema em seu sentido estético, pensando o cinema segundo paradigmas da filosofia da arte, argumentando a respeito de como o cinema se tornou uma obra de arte, ou um bem cultural da indústria, ou um meio audiovisual de transmitir ideias, tudo o que foi discutido até este momento diz respeito sim, à esfera artística em que situa o cinema - Benjamin vê na técnica e nas massas um modo de emancipação⁵ da arte. Assim, o espectador de cinema possui a percepção de se conjugar a atividade crítica e o prazer artístico. Porém, para discutir a linguagem cinematográfica é necessário recorrer a outras maneiras de analisar o filme, mas que não estão de forma alguma desconectadas daquelas que são o alicerce deste trabalho.

⁵ Neste caso, a posição otimista de Benjamin possuía um caráter utópico a ponto de levar ao autor a crença de que todos os filmes levariam uma atitude emancipatória aos espectadores, que ele também acreditava que esses eram os proletários. Mas é sabido, que nem todos os filmes eram produzidos dessa maneira, e nem todos os proletários, a massa como Benjamin gosta de denominá-los, entraram em contato com o cinema, e quando os espectadores chegavam a contemplar os filmes, nem sempre conseguiam captar a mensagem que lhes era transmitida.

Como Walter Benjamin correlacionou linguagem, arte e filosofia e, como foi dito, a arte só pode ser compreendida como certo tipo de linguagem, e já que a linguagem da arte, por sua vez, só pode ser entendida por meio da análise dos signos, agora tentaremos fazer a mesma correlação, mas obviamente sem pretensão alguma de qualquer tipo de comparação. Walter Benjamin nos coloca em uma posição onde se têm a liberdade de trabalhar juntamente com a filosofia, a arte e a linguagem. Neste caso, a linguagem cinematográfica será objeto de estudo da filosofia, pois no presente trabalho busca-se compreender de que maneira o cinema transforma a sociedade, levando em consideração - também - a linguagem cinematográfica e qual o peso dela para o campo estético e como a linguagem cinematográfica é possível fator para as transformações perceptivas e cognitivas dos espectadores.

A respeito da linguagem cinematográfica

As obras de Metz permitiram avaliar os diferentes signos cinematográficos e a relação exercida por eles na construção da representação da realidade, da linguagem cinematográfica e do poder que a imagem exerce sobre o público. Metz analisa o cinema por meio dos efeitos potenciais que ele exerce na sociedade; a imagem é o fio condutor dessa representação e a fotografia apresenta certa potencialidade, mas quando ela se põe a narrar se torna cinema. Assim, Christian Metz se aproxima de Walter Benjamin já que, para o filósofo alemão, o cinema e os elementos que o constituem vieram para excitar a percepção e a cognição dos homens, fazendo com que esses elementos, como os planos, a sequência de imagens, a montagem, e o gigantesco aparelho técnico “seja o objeto das inervações humanas - é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.” (BENJAMIN, 1987, p.189).

Mas, afinal, o que é linguagem cinematográfica?⁶

O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da ‘cine-língua’, do ‘esperanto visual’ etc.), mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua - a fotografia animada, o cinematógrafo -, o cinema elaborou aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual. (METZ, 1972, p.126 - 127).

Para Christian Metz, o cinema pode ser considerado uma linguagem a partir do momento em que ele escolhe e organiza elementos significativos para o filme e para o espectador, mas ele que não têm nada em comum com a língua, quando esta também organiza fonemas, signos, símbolos e regras gramaticais para dar sentido às palavras componentes de um idioma. O filme, ou o cinema - e há entre eles uma diferença que merece ser analisada a esta altura - possui linguagem quando é considerado como discurso fílmico ou/e possui elementos que segundo Metz são integralmente significantes, como a forma e a substância do conteúdo e a forma e a substância da expressão.

⁶ A respeito do início dos estudos sobre a linguagem no cinema: “Durante muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado de pouco interesse para a história do cinema, como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois. Nesse período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o *vaudeville* e as atrações de feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem. Os filmes teriam aos poucos superados suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa. Historiadores como Georges Sadoul, Lewis Jacobs e Jean Mitry, apesar da elevada erudição e do detalhamento de suas análises, privilegiaram esse ponto de vista evolutivo, entendendo os trabalhos dos ‘pioneiros’ do cinema como experimentações que os levariam aos ‘verdadeiros’ princípios da linguagem cinematográfica” (MASCARELLO, 2006, p.22).

Diferentemente das teorias de Metz, expostas neste trabalho, existiram teorias sobre a linguagem cinematográfica, e sobre a existência ou não dela, que divergem das de Metz. Por exemplo, Noel Burch, um dos pesquisadores presentes em Brightonm, chamava a atenção que a linguagem do cinema é um produto histórico e não necessariamente natural. Jean Cocteau diz que “o filme é uma escrita em imagens”, e Alexandre Arnoux considera que o “cinema é uma linguagem de imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções e gramática”. Destes entre outros, Jean Epstein também possuía uma teoria a respeito do cinema, e via nele uma língua universal; já Louis Delluc afirma que “um bom filme é um teorema”.

Em seu livro *A Linguagem Cinematográfica*, Marcel Martin, além de examinar diversas teorias sobre o cinema e sua linguagem, também discorrerá sobre os elementos que a compõem. Em uma das passagens de seus livros podemos notar quando Gabriel Audisio acrescenta:

Diz-se também que o cinema é uma linguagem, o que é falar muito imprudentemente. Quem confundir linguagem com meio de expressão expõe-se a graves dissabores. A impressão é um meio de expressão: pode esperar que a inventassem. Porque o homem teve sempre diversos meios de se exprimir, nem me prece que tenham sido inventadas ontem, nem que se possa jamais inventar outras. A linguagem nasceu com o homem. (MARTIN, 2003, p.23).

Ainda é possível citar outros autores que foram importantes para a formação de uma teoria da linguagem cinematográfica, assim como Roland Barthes que dizia que o cinema é uma linguagem, como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão. Pier Paolo Pasolini via no cinema uma unidade mínima que constava na linguagem cinematográfica, para ele, essa unidade consistia nos diversos objetos significantes do mundo real

presentes no plano. Mas também autores como Emilio Garroni, Peter Wollen e Bettetini mantinham posições contrárias a alguns argumentos de Metz em relação à linguagem cinematográfica. Ainda, Daniel Dayan, no livro *Teoria Contemporânea do Cinema*, menciona os críticos estruturalistas que também discutiam a linguagem no cinema:

A semiologia lida com o cinema de duas maneiras. Por um lado, estuda o nível da ficção, ou seja, a organização do conteúdo do filme. Por outro, estuda o problema da linguagem do filme, o nível da enunciação. Críticos estruturalistas como Barthes e os *Cahiers du Cinéma*, mostraram que o nível da ficção é organizado em uma linguagem múltipla, uma organização mítica através da qual a ideologia é produzida e expressa. Igualmente importante, entretanto, e muito menos estudada, é a enunciação fílmica, o sistema que media o acesso do espectador ao filme - o sistema que 'fala' a ficção. Ele não transmite meramente, com neutralidade, a ideologia do nível ficcional. Como veremos é construído de modo que mascare a origem e a natureza ideológicas dos enunciados cinematográficos. (RAMOS, 2005, p.321).

Mas, primeiramente, seguindo o mesmo caminho de Metz, é necessário distinguir, no campo da análise da linguagem cinematográfica, as diferenças entre o filme e o cinema, mais precisamente, nas palavras de Metz, distinguir o fato fílmico do fato cinematográfico, pois, dessa maneira, será possível compreender qual linguagem e qual estudo semiológico se aplica a cada uma das classificações referentes ao filme e ao cinema.

Segundo Metz, a distinção entre o cinema e o filme, que foi formulada por Gilbert Cohen-Séat em 1946 e continua atual, se estabeleceu a partir do ponto em que não se delimitavam mais os campos de análises pelos teóricos, que se dividiam entre historiadores, estetas, cineastas, e críticos, e que foram de grande relevância quando se trata de análise descritiva dos filmes ou do cinema. Para Cohen-Séat era necessário demarcar um princípio claro que pudesse ser

considerado um guia para os estudos do cinema ou do filme; e que depois de uma série de análises, esse princípio veio a ser distinção entre o fato fílmico e o fato cinematográfico.

Assim, segundo Cohen-Séat o fato fílmico é considerado como uma pequena parte do cinema, e é considerado filme enquanto é discurso significante, ou também enquanto objeto de linguagem, portanto objeto de análise semiológica. Já o fato cinematográfico possui aspectos mais abrangentes e pode ser analisado enquanto portador de diferentes ações, como, por exemplo, as que estão presentes antes do filme, as que estão presentes depois do filme, e ainda as que se apresentam durante o filme. Mas igualmente, o fato cinematográfico pode ser analisado de diferentes maneiras e à luz de aspectos científicos, como um objeto estético, por exemplo:

Essa distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico tem o grande mérito de propor como filme um objeto mais limitado, menos incontrollável, consistindo, principalmente, em contraste com o resto, de um discurso significante localizável, face ao cinema que, assim definido, constitui um 'complexo' mais vasto dentro do qual, entretanto, três aspectos predominam mais fortemente: aspecto tecnológico, aspecto econômico, aspecto sociológico. (METZ, 1980, p.11).

A semiologia enquanto ciência que estuda os signos pressupõe um estudo dos códigos de uma sociedade, e principalmente, a influência destes códigos nela, assim a semiologia do filme pretende analisar os códigos cinematográficos presentes na linguagem cinematográfica e sua influência no seio da vida social dos espectadores. Para a realização de uma análise semiológica desses códigos será necessário tratar esses códigos enquanto discurso imagético, pois é este discurso que constrói a linguagem cinematográfica que tece o filme, ou seja, o discurso cinematográfico, e assim a imagem se torna imprescindível para a construção da linguagem no cinema, como observa Martin (2003, p.27):

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. O seu gene é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda; é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis da realidade, em virtude de certo número de caracteres fundamentais.

Metz (1980, p.81) diz: “definiremos linguagem cinematográfica: conjunto de todos os códigos cinematográficos e gerais, razão por que se negligenciam provisoriamente as diferenças que os separam, e se trata seu tronco comum por ficção, com um sistema real unitário”. Assim, de acordo com Metz, a linguagem cinematográfica é composta de códigos cinematográficos gerais - instâncias sistemáticas comuns a todos os filmes - e de códigos cinematográficos particulares - traços de significação de determinadas classes de filmes.

De forma mais específica, falando diretamente da semiologia saussuriana, o cinema, ao contrário das propriedades da língua, é uma linguagem, mas é uma linguagem da arte, com propriedades imagéticas. Portanto, no cinema o significante é uma imagem e o significado é o que representa essa imagem, e essa imagem - no cinema - equivale a uma ou mais frases (planos), e a sequência de frases é um segmento complexo de discurso - discurso imagético. Se é possível realizar um estudo linguístico do cinema, se faz isto mediante um estudo do discurso imagético, ou seja, dos planos (imagens) e da cadeia fílmica (discurso), realizando assim uma análise sintagmática do cinema. Mas é preciso ficar claro que, analisando semiologicamente o fato fílmico, estamos diante de uma análise dos planos e das sequências - imagens e combinação de imagens -, o que nos leva também a uma análise paradigmática do filme, de acordo com Christian Metz.

Assim sendo, uma análise semiológica do filme, ou do fato fílmico, se realiza mediante planos e sequências, o que possibilita-nos construir uma sintagmática do filme, um estudo dos planos, e uma

paradigmática do filme, a qual consiste no estudo das combinações de planos (montagem), e entende-se que:

Nos escritos dos teóricos, a palavra montagem tomada em sentido lato integra frequentemente a decupagem, mas o contrário nunca se dá. No cinema, o momento da combinação (montagem) é de certo modo mais essencial - 'linguisticamente' pelo menos - do que o momento da escolha das imagens (decupagem), sem dúvida porque essa escolha, por demais abertas, não é uma escolha, mas sim um ato decisório, uma espécie de criação. É por isso que, no plano artístico, o conteúdo de cada 'motivo' é de grande importância (embora, a combinação também seja uma arte). Ao nível do 'motivo', há arte (se houver alguma coisa). Ao nível da seqüência ou do 'plano' composto, a arte continua e a 'linguagem cinematográfica' começa. (METZ, 1972, p.86).

Qual é o papel da análise linguística do fato fílmico nos estudos estéticos a respeito do cinema? E como a construção linguística do filme produz efeitos nos espectadores, já que estamos tratando de uma semiologia do filme? Em se tratando de escolha de imagens (decupagem), combinações de imagens (montagem), a análise semiológica do filme nos leva a compreender todos os aspectos da criação do fato fílmico, que desembocam no fato cinematográfico, onde se dá nossa análise estética.

O que chamamos de 'o cinema' não é apenas a linguagem cinematográfica em si, são também as mil significações sociais ou humanas forjadas em outros lugares da cultura, mas que aparecem também nos filmes. Além disso 'o cinema' é também cada filme considerado como todo singular, com seus significantes e seus significados distintos dos da linguagem cinematográfica. [...] E se 'o cinema' enquanto totalidade dá numa primeira abordagem a impressão de constituir um conjunto desprovido de qualquer organização estrita, é em grande parte por ser o cruzamento de sistemas significantes muito numerosos, todos dotados de autonomia relativa e oriundos de todos os cantos da cultura: a linguagem cinematográfica propriamente dita não é senão um deles; o que não é linguagem cinematográfica não é informe, simplesmente foi formado em outro lugar. (METZ, 1972, p.92-93).

Quando se diz que “[...] passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem” (METZ, 1972, p.63), relaciona-se o filme à linguagem, isto é, filme enquanto discurso cinematográfico (imagético)⁷, donde é possível então realizar uma análise semiológica do mesmo.

Portanto, fica claro que o estudo linguístico do fato fílmico, ou seja, o estudo da linguagem cinematográfica por meio de uma semiologia do filme leva a análise a um ponto em que esta não basta mais para a compreensão do cinema, ou do filme como um todo singular; torna-se necessário aplicar a semiologia do filme aos estudos estéticos do cinema no seio da sociedade, onde espectadores se deleitam ao ver na tela toda uma montagem de significados e significantes, implicitamente presentes nas imagens em movimento, podendo abrir assim uma possibilidade de compreensão, artisticamente falando, do cinema e suas consequências enquanto arte na sociedade.

Do fato fílmico chega-se ao fato cinematográfico que, como uma extensão da análise semiológica, acarreta uma possível compreensão estética; diz Metz que: “[...] O estudo do cinema enquanto arte - o estudo da expressividade cinematográfica - pode, portanto, ser conduzido conforme métodos inspirados na lingüística.” (METZ, 1972, p.117).

A semiologia do filme, assim como a estética do cinema, como é possível observar, mantém uma relação estreita e complementar. Uma auxilia a outra no processo de análise. Pois, no fato cinematográfico encontra-se o fato fílmico, em que se realiza a análise semiológica, e desta análise linguística chega-se ao exame estético do cinema - assim como ocorre na análise literária; primeiramente, o aspecto linguístico e constituinte da obra e, após, a observação da obra como um todo referente ao seu aspecto estético.

⁷ “A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua gene é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda; é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis da realidade, em virtude de um certo número de caracteres fundamentais.” (MARTIN, 2003, p.27).

Partindo da declaração de Metz, e sua comparação do cinema com a literatura em relação à análise semiológica e estética, o estudo da linguagem do cinema e de seus aspectos relevantes para uma crítica da sociedade nos leva a compreender características precisas do cinema que podem ser identificadas já no espetáculo filmado, ou seja, podem ser identificados por meio da percepção que se tem dos filmes, sendo, portanto, um exame estético. Estas características, como foram mencionadas na citação, são de sentido conotativo e denotativo⁸, presentes também na literatura, mas elementos diferentes no cinema. Mas o que é o sentido conotativo e o sentido denotativo do cinema?

De forma mais resumida, pode-se dizer que no cinema a conotação com seus significados e significantes se dá por meio de efeitos fílmicos, mas estes não devem ser produzidos de maneira desinteressada: é necessário que os efeitos fílmicos estejam à disponibilidade no enredo do filme. Já o sentido denotativo é constituído pelo enredo, e tudo o que pode fazer parte do mesmo, como, por exemplo, os personagens, acontecimentos, elementos narrativos, fazendo parte assim de uma relação íntima com o sentido conotativo. Ou seja, “[...] não é senão outro modo de dizer que o significado da conotação só consegue se estabelecer se o significante correspondente se vale ao mesmo tempo do significante e do significado da denotação.” (METZ, 1972, p.117). O que de antemão se sabe é que um filme não pode ser entendido e não terá um aspecto artístico, se não for bem organizado, isto é, se não for bem “montado”, e é a montagem então - com seus aspectos conotativos e denotativos - que confere ao cinema o seu caráter estético.

⁸ Para denotação e conotação, Metz afirma que: “Quanto à conotação, cujo papel é importante em todas as linguagens estéticas, ela tem como significado este ou aquele ‘estilo’ literário ou cinematográfico, [...] e como significante o conjunto do material semiológico denotado, significante bem como significado: nos filmes ‘negros’ americanos em que dos paralelepípedos brilhantes de um cais emana uma impressão de angústia ou de dureza (= significado de conotação), é ao mesmo tempo o espetáculo representado (os cais desertos e escuros, entulhados de caixotes e de gruas = significado da denotação) e uma técnica de filmagem que realça totalmente as qualidades da iluminação para chegar a determinada imagem destes cais (= significante da denotação) que convergem para constituir ambos o significante da conotação.” (METZ, 1972, p.117).

Para dar continuidade ao estudo do fato cinematográfico, precisamos compreender o que significa a montagem para o cinema, já que sabemos qual a importância dela na construção do filme. Roman Jakobson, quando fala a respeito do cinema silencioso e do cinema sonoro, afirma que: “[...] O aspecto visual do filme é hoje minuciosamente elaborado” (JAKOBSON, 1970, p.160). Todo filme, como vimos, é constituído de vários processos que resultam em um espetáculo filmado, com o qual os espectadores podem se deleitar. Mas o deleite, ou a percepção que os espectadores têm do filme se dá também e, principalmente, por meio da montagem, isto é, da combinação precisa dos efeitos artísticos com o enredo.

O cinema, sendo um fato cinematográfico, carrega em si aspectos que podem ser estudados por diferentes vertentes científicas, estéticas, pois, como um fato, traz e leva aos espectadores, cineastas, teóricos, informações relevantes para o entendimento das discussões tanto do cinema enquanto arte, quanto do que o cinema é capaz de exigir dos que fazem parte dele, isto é, dos seus criadores e espectadores. Um dos aspectos importantes referentes ao fato cinematográfico, que é de grande relevância para entendermos a importância da análise da montagem cinematográfica, é a representação da realidade vivenciada pelo espectador, que leva em conta o movimento das imagens, a participação e a identificação do espectador com o cinema⁹. Consequentemente:

Se o cinema escapa, pelo menos em grande parte, ao profundo divórcio contemporâneo entre a arte viva e o público, se o cineasta ainda pode se dar ao luxo de falar a outros que não seus amigos

⁹ O caráter de representação da realidade nos filmes: “A transposição do filme para a realidade depois da sua projeção é um fenômeno frequente, que resulta da identificação com a história ou as personagens. Não separar o filme da realidade é resultado deste estado ora consciente ora inconsciente que também participa para a magia do cinema. No seu estado consciente, o espectador vê as imagens e percebe a linguagem do filme ao passo que no seu estado inconsciente, o espectador vive um universo ilógico, onde assume os seus desejos e frustrações. A tendência é para o espectador adotar as personagens e situações que lhe são apresentadas. Por semelhança à vida real, o cinema mostra-nos muitas vezes algo que nos é próximo e que por derivação identificamos como nosso. As emoções misturam-se e a dado momento o espectador passa a protagonista, transpondo para a sua vida cotidiana a história que o realizador lhe oferece.” (CORDEIRO, 2001, p.12).

(ou os que poderiam sê-lo), são porque existe no domínio fílmico o segredo de uma presença e de uma proximidade que aglomera o grande público e consegue lotar mais ou menos as salas. Reencontramos aqui a impressão de realidade, fenômeno de muitas conseqüências estéticas, mas cujos fundamentos são, sobretudo, psicológicos. Este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para os filmes 'realistas'. Uma obra fantástica só é fantástica se convencer. (METZ, 1972, p.17-18).

Portanto, é a montagem, que combina as imagens e dá o movimento preciso para elas, que oferece ao cinema esse caráter de representação da realidade e leva os espectadores ao deleite estético; mas, como vimos, ela também dá ao cinema um caráter participativo e, ao espectador, por exemplo, uma sensação de identificação com o filme. Além de Metz, Benjamin, Eisenstein e Griffith - também se pode pensar em Brecht - quando se trata da montagem. Observa-se que:

O conceito de montagem para Brecht é um procedimento pelo qual o espectador é colocado numa posição crítica: 'o espectador deve ser incluído; sua atitude, modificada'. Montagem para Brecht é, portanto, um princípio de distanciamento, é a produção de contradições em cada momento do trabalho, desde o gesto individual do ator até a organização geral das cenas. (SANTANA, 1993, p.110).

Mas diferentemente de outras técnicas artísticas que também dão essa impressão de realidade - a fotografia, o teatro, a pintura, etc. - o cinema possui este caráter ativo que transforma a percepção do espectador diante de uma obra de arte, e é a representação da realidade no movimento proeminente do cinema que garante essa participação afetiva, intelectual e perceptiva do espectador, ou seja, é a montagem que é a responsável pela impressão de realidade no cinema. Para Béla Balázs:

É assim o que cinema desenvolve em nossa vida de sentimentos, de desejos, de receios, de amizade, de amor, de toda a gama de fenômenos de projeção-identificação, desde o estado de alma

inefável às fetichizações mágicas. Basta considerarmos o amor, projeção - identificação suprema; identificamo-nos com o ser amado, com as suas alegrias e tristezas, sentindo os seus próprios sentimentos; nele nos projetamos. Isto é, identificamo-lo conosco, amando-o com todo o amor que a nós próprios dedicamos. As suas fotografias, as suas bugigangas, os seus lenços, a sua casa, tudo está penetrado pela sua presença. Os objetos inanimados estão impregnados da sua alma e obriga-nos a amá-los. A participação afetiva estende-se, assim, dos seres às coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações os cultos. Uma ambivalência dialética liga os fenômenos do coração e as fetichizações. O amor é um exemplo cotidiano disso. A experiência de assistir o filme é significada pela mente como se fosse o próprio ato de estar atuando psicomotoramente. No cinema a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles veem e da forma em que veem. (*apud* XAVIER, 1983, p.85).

Mas também é necessário frisar que não só o cinema proporciona aos espectadores essas sensações; outras formas de arte podem também desenvolver diversos tipos de sensações e emoções aos seus espectadores. Deve ficar claro aqui que esta citação foi mencionada para melhor explicar a relação do espectador com a câmera.

Pode-se dizer que “[...] no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento.” (METZ, 1972, p.22). Assim, a representação da realidade e sua impressão no cinema são garantidas pelo movimento das imagens, mas não apenas “as imagens em movimento”, mas todo um processo criativo de montagem que injeta as formas da realidade no movimento das imagens e leva ao imaginário do espectador uma sensação nunca antes sentida.

[...] esse material tão semelhante ainda não era o suficiente; faltava-lhe o tempo, faltava-lhe uma transposição aceitável do volume, faltava-lhe a sensação do movimento, comumente sentida como sinônimo da vida. O cinema trouxe tudo isso de uma vez só, e - suplemento inesperado - não é apenas uma reprodução qualquer,

plausível, do movimento que vimos aparecer, mas o próprio movimento com toda a sua realidade. Enfim, suprema inversão, são imagens, aquelas mesmas da fotografia, que foram animadas por um movimento tão real, que lhes conferiu um poder de convicção inédito, mas do qual só o imaginário se beneficiou, já que, apesar de tudo, tratava-se de imagens. (METZ, 1972, p.28).

Considerações finais

Dessa maneira, o cinema só é o que é, e só possui essas características estéticas que lhe valeram a denominação de Sétima Arte, porque como todas as outras técnicas artísticas, ele é responsável por um deleite peculiar, uma fruição garantida e diferente de todos os outros gêneros de arte que existiam até o seu surgimento. É por essa técnica, a da montagem¹⁰, que o cinema é fato relevante e responsável pela transformação perceptiva, afetiva e intelectual dos espectadores.

É importante ressaltar que a investigação da linguagem cinematográfica escolhida neste trabalho tem como objetivo mostrar como o advento do cinema e a determinação de sua linguagem trouxeram aos filmes, e obviamente aos espectadores, transformações não apenas estéticas, pois isto é claro, mas necessariamente perceptivas e cognitivas.

Neste sentido, percebe-se, que todos os dispositivos ópticos antecedentes ao cinematógrafo dos irmãos Lumière, como por exemplo, o cinetoscópio de Thomas Edison, nasceram do amor ao espetáculo e da vontade de adquirir conhecimento. Robertson, Reynaud, Plateau, Muybridge e Marey foram os precursores da aventura cinematográfica. Graças a esses inventores brilhantes, atravessamos o século XIX, e terminarmos com a exibição de *La sortie des usines Lumière* dos Irmãos Lumière, em 1895, no Salon Indien du Grand Café, em Paris, que marca

¹⁰ Afirma Metz que “[...] a noção de montagem, além de todos os sentidos particulares que lhe são às vezes atribuídos (colar planos após planos, montagem acelerada, princípio meramente rítmico, etc.) é em verdade o essencial da criação fílmica: o ‘plano’ isolado não é senão um pedacinho do cinema; não é senão a matéria-prima, fotografia do mundo real. Só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem. Como tão ampla definição, ela se confunde simplesmente com a própria composição da obra.” (METZ, 1972, p.46-47).

o início do processo de mudança da percepção dos espectadores e que só tendeu a evoluir a partir deste momento.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Traduções de Maria Luz Moita e Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.

_____. **Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CORDEIRO, Paula. **A definição do sujeito no cinema**: os dias estranhos do cinema ou a inconstância do eu e do outro nas personagens e no encontro entre o mundo real e a ficção, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-sujeito-cinema.pdf>>. Acesso em: 13 de janeiro. 2012.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Debates).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **A significação do cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Ed. Senac, 2005. 2v.

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. **O cinema operário na república de Weimar**. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1999.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Geral, 1983.