

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

ANGÉLICA ANTONECHEN COLOMBO

CINEMA, LINGUAGEM E SOCIEDADE.

MARÍLIA

2012

ANGÉLICA ANTONECHEN COLOMBO

CINEMA, LINGUAGEM E SOCIEDADE.

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho como requisito para obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: História da Filosofia, Ética e Filosofia Política.

Orientador: Prof^o. Dr. Antonio Trajano Menezes Arruda

MARÍLIA

2012

Ficha catalográfica elaborada pelo
Serviço Técnico de Biblioteca e Documentação – UNESP – Campus de Marília

Colombo, Angélica Antonechen.

C718c Cinema, linguagem e sociedade / Angélica Antonechen
Colombo. – Marília, 2012.
105 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2012.

Bibliografia: f. 99-105.

Orientador: Antonio Trajano Menezes Arruda.

1. Cinema. 2. Percepção. 3. Cognição. 4. Sociedade. 5.
Linguagem. 6. Arte - Filosofia. I.Título.

CDD 111.85

ANGÉLICA ANTONECHEN COLOMBO

CINEMA, LINGUAGEM E SOCIEDADE.

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília, da Faculdade de Filosofia e Ciências.

Aprovada em: 24/09/2012

Banca Examinadora:

Profº. Dr. Antonio Trajano Menezes Arruda (Orientador)

Profº. Dr. Robespierre de Oliveira – UNESP de Marília

Profº. Dr. Alexandre Busko Valim – UFSC-SC

Para Valdemir, Elizabete, Maysa e Roberto.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador professor Antonio Trajano, pela disponibilidade, atenção, auxílio e amizade.

Aos membros da banca, professor Alexandre Valim, pelas valiosas críticas e sugestões.

Aos suplentes, professores Sinésio Ferraz e Cristiano Perius, pela disponibilidade.

Ao meu amigo e também participante da banca, professor Robespierre de Oliveira, pela assistência constante.

A CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos professores e funcionários da UNESP, em especial, ao Paulo e a Edna.

A todos os amigos, que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização desta pesquisa, através de sugestões, boas conversas, conselhos, incentivos, oportunidades, confiança, paciência e apoio.

A minha família que sempre esteve ao meu lado sem pestanejar.

Ao Roberto, por também estar sempre ao meu lado.

**COLOMBO, Angélica Antonechen. *Cinema, Linguagem e Sociedade*. 2012.
Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”.**

RESUMO

O cinema como Sétima Arte, possui características que se multiplicam e ultrapassam não apenas a esfera mercadológica e de entretenimento, transformando a percepção dos espectadores, tendo como consequências novas experiências artísticas, culturais, sociais e econômicas. Discutir o cinema como obra de arte, mas também como bem cultural e mercadoria apropriada pela Indústria Cultural, seus principais elementos, e o seu papel como fator essencial das variações estéticas, perceptivas e cognitivas, a partir do seu advento e analisando a narrativa clássica de D. W. Griffith e a montagem intelectual de Eisenstein, tendo como base as teorias de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Christian Metz. Esse é o objetivo desta dissertação.

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

COLOMBO, Angélica Antonechen. Cinema, Language and Society. 2012. Dissertation (Master's degree in Philosophy) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

The characteristics of Cinema as Seventh Art multiply and exceed not only the commercial and entertainment position, but change the perceptiveness of spectators, and have new artistic, cultural, economic and social experiences as consequences. This dissertation aims to discuss cinema as a Work of Art but also as a cultural good and merchandise appropriated by the Cultural Industry, its main elements and its role as an essential factor of the aesthetic, perceptive and cognitive variation, from the advent and analyzing the classical narrativity of D. W. Griffith, and Eisenstein's intellectual montage, based on Walter Benjamin, Theodor Adorno and Christian Metz's theory.

Key-words: Cinema. Perception. Cognition. Society. Language.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Imagem 1 – Filme *O Nascimento de uma Nação*.

Imagem 2 – Filme *O Nascimento de uma Nação*.

Imagem 3 – Filme *O Nascimento de uma Nação*.

Imagem 4 – Filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Imagem 5 – Filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Imagem 6 – Filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Imagem 7 – Filme *O Encouraçado Potemkin*.

Imagem 8 – Filme *O Encouraçado Potemkin*.

SUMÁRIO.

INTRODUÇÃO	13
PARTE I: A ambiguidade: Cinema, Indústria Cultural, Mercadoria	17
CAPÍTULO I: A obra de arte - mercadoria no século XX e XXI	17
1.1 Recepção Estética e Perceptiva do Cinema.....	17
1.2 Obra de arte, Bens culturais e Mercadoria.....	22
1.3 Imagens Dialéticas no Cinema.....	25
CAPÍTULO II: A crítica ao cinema a partir do conceito de Indústria Cultural	35
PARTE II: Cinema e Linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas	48
CAPÍTULO III: A linguagem Cinematográfica: aspectos estéticos, perceptivos e cognitivos	48
3.1 A respeito da linguagem cinematográfica.....	52
3.2 A narrativa clássica de D. W. Griffith.....	63
3.3 A montagem intelectual de Eisenstein.....	67
3.4 O efeito de choque de Walter Benjamin.....	72
CAPÍTULO IV: Os filmes, a linguagem cinematográfica e a percepção do espectador	76
4.1 <i>O Nascimento de uma Nação</i>	78
4.2 <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i>	81

4.3 <i>O Encouraçado Potemkin</i>	85
CONCLUSÃO PARA CONTINUIDADE	89
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	94
LISTA DE FILMES	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

"O cinema tem a capacidade de ir até estratos ocultos da realidade, provocando paralelamente à diversão um alargamento da percepção." (Walter Benjamin).

INTRODUÇÃO.

Para arriscar-se em uma pesquisa sobre o cinema, pensando desde o seu surgimento, a sua relação com os espectadores, com a indústria e com a linguagem cinematográfica¹, é necessário, antes de tudo, revisitar um pouco o desenvolvimento da Sétima Arte a qual será trabalhada nesta dissertação. Em relação à legitimação do cinema enquanto arte, afirma Martin (2003):

Verdadeiramente, o cinema foi uma arte desde o princípio. Isto é evidente na obra de Méliès, para quem o cinema foi o meio, de recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir as suas experiências de ilusionismo e de prestidigitação no teatro Robert-Houdin: existe arte desde que exista criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, como inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte. Portanto a arte esteve, no início, ao serviço da magia e da religião, antes de se tornar uma atividade específica criadora de beleza. Inicialmente espetáculo filmado ou simples produção do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias: os nomes de Griffith e de Eisenstein são os principais marcos dessa evolução que se fez pela descoberta progressiva de processos de expressão fílmica cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico de todos eles: a montagem. (MARTIN, 2003, p. 21-22).

Mas qual é o cinema que aqui será tratado? Poderemos considerar o surgimento do cinema² como um novo meio de entretenimento, uma versão diferente de obra de arte³, diferente meio de narração de uma história, um produto da indústria, mas principalmente, iremos considerar o cinema, nesta pesquisa, como um novo meio de percepção para os espectadores dessa obra de arte. Pensar o cinema, do seu advento até a construção de uma linguagem própria para os filmes, pensá-lo como uma obra de arte

¹ Veja-se Mascarello: “Transformação constante. Essa talvez seja a melhor maneira de descrever os primeiros 20 anos do cinema, de 1895 a 1915. [...] esse *primeiro cinema* testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição. [...]” (MASCARELLO, 2006, p. 17).

² A respeito do surgimento do cinema sabe-se que: “As primeiras exibições de filmes com uso de um mecanismo intermitente aconteceram entre 1893, quando Thomas A. Edison registrou nos EUA a patente de seu quinetoscópio, e 28 de dezembro de 1895 quando os irmãos Louis e Auguste Lumière realizaram em Paris a famosa demonstração, pública e paga, de seu cinematógrafo.” (COSTA, 2005, p. 18).

³ O conceito *obra de arte* é definível a partir do conceito de *arte*, que por sua vez, desde os primórdios, passou por diversas e diferentes significações. Portanto, neste trabalho, iremos trabalhar com o conceito de que todas as *obras de arte* são aquelas feitas por seres humanos para seres humanos, como por exemplo, a música, o teatro, pintura, esculturas, literatura, a dança, fotografia, cinema, entre outras. E cada uma de suas características é resultado da decisão pessoal do artista que as criou. Sobre obra de arte ver: (GOMBRICH, 2008, p. 32).

diferente de todas as outras, e pensar o cinema como um produto da indústria cultural – é o que pretendemos fazer.

Não apenas os historiadores tiveram a tarefa de analisar e considerar o período industrial que a sociedade passou a viver, como também os filósofos voltaram o olhar para o que acontecia nas cidades, assim como Aristóteles olhava para a pólis com atenção investigativa e filosófica. A filosofia então passou a analisar o que estava acontecendo nas cidades, em todos os aspectos e em particular a mudança pela qual o mundo estava passando. Dessa maneira, os filósofos investigavam a sociedade em seu todo, mas além, de avaliarem essa nova era, passaram a dirigir um olhar crítico para tais transformações, que deveriam de certo modo ser consideradas importantes no que tange à racionalidade e à sua relação com o mundo e a natureza. Esses filósofos eram chamados de Teóricos Críticos da Sociedade, e promoviam uma teoria crítica social, a fim de compreender melhor a real e a atual situação em que o mundo se encontrava.

O grupo de filósofos que cunharam o termo Teoria Crítica integrava o Instituto de Pesquisas Sociais conhecido como Escola de Frankfurt, que surgiu em 1924 na Alemanha, como uma corrente de pensamento que tinha um interesse crítico em domínios importantes para a compreensão da sociedade, como a economia, a política e a cultura de seu tempo. Seus integrantes que mais se destacaram estão sempre interligados, e entre eles, existia uma constante troca de correspondência e um tipo de conexão de ideias. São eles: Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse, que se tornaram grandes nomes dessa Escola.

Essa corrente de pensamento é conhecida por ter recebido influência marxista a respeito da cultura industrial nascente no século XIX e que cada vez mais se industrializava no século XX. O grupo de filósofos da Teoria Crítica é lembrado pelo seu conceito de Indústria Cultural que foi, e continua sendo a chave para compreendermos o mundo em que vivemos, e como a cultura se modificou com os meios tecnológicos que surgiram. Este conceito de Indústria Cultural é o ponto de partida dos filósofos da Escola de Frankfurt para efetuar uma crítica da sociedade. Ele é também o ponto de partida de nossa dissertação, que visa compreender como a indústria cultural foi fator relevante na transformação cultural do homem a partir do surgimento

da Fotografia e do advento do Cinema e, principalmente, em relação às obras de arte e à produção de bens culturais.

No início do século XX o cinema estava em desenvolvimento e sofreu importantes variações até ser reconhecido como a Sétima Arte, expressão essa criada em 1911, pelo italiano Ricciotto Canudo, que tinha como objetivo legitimar o cinema como uma nova forma de arte, capaz de unificar todas as demais. Este termo foi utilizado pela primeira vez no *Manifesto das Sete Artes* de Canudo, mas publicado somente em 1923, e classificava a Música como primeira arte; a Dança como segunda; a Pintura como a terceira arte; a Escultura como quarta arte; Teatro como quinta; Literatura como sexta e o Cinema como a sétima arte.

Durante seu desenvolvimento o cinema passava por modificações nas suas formas de produção, exibição, montagem, adquirindo convenções de linguagem especificamente cinematográficas. Dessa forma, provocava excitação na sociedade, quando esta se via diante de um novo meio de propagação de imagens com uma linguagem diferente da pintura, por exemplo, e que se definia como arte. Com o cinema a percepção dos espectadores lidou com alterações diante do filme e após o filme, e os mesmos espectadores entravam em contato com uma nova forma de percepção, que Walter Benjamin entendia como contribuição ao indivíduo na sociedade. Adorno se empenhava em julgar as novas experiências culturais a partir do conceito de arte erudita, o que o impedia de enxergar o enriquecimento perceptivo do cinema que permite a sociedade ver tanto os acontecimentos novos, quanto ver de outras maneiras os fatos velhos e cotidianos. Em contraste, Walter Benjamin apresentava uma visão otimista do cinema. O autor via no cinema um novo meio de transformação estética, perceptiva e cognitiva que refletia em mudanças culturais, sociais e econômicas.

A presente dissertação tem como objetivo refletir sobre as causas sociais da transformação do sistema receptivo, as diferentes formas de linguagem perante a arte, após o surgimento do cinema. Também será considerado, a respeito do cinema, seus elementos e características específicos para possíveis exames sobre a montagem cinematográfica. Para isso partiremos de diferentes análises, como as dos cineastas D. W. Griffith e Eisenstein, e da teoria do efeito de choque de Walter Benjamin, lidando

com a noção da linguagem cinematográfica pensada por Christian Metz, levando em consideração que diferentes autores também pensaram a linguagem cinematográfica de modos distintos.

A metodologia utilizada considera as posições conflitantes de Walter Benjamin e Theodor Adorno em relação ao cinema, a partir de seu advento, analisando suas características, seus elementos, os efeitos provocados nos espectadores, o papel da indústria na evolução do cinema e sua relação com a ideologia da indústria cultural, as mudanças que o cinema trouxe às teorias de arte⁴ e à sociedade. Faremos isso avaliando a existência de uma linguagem cinematográfica aos olhos de Christian Metz, sabendo que posições contrárias às suas hipóteses existem e que serão também consideradas neste trabalho, elencando como objeto de estudo o cinema de Griffith, o cinema expressionista alemão e o cinema de Eisenstein.

É importante frisar que os conceitos que aqui serão referidos são coerentes com as obras e os autores tratados, sem que haja possibilidades de comparações com outros diferentes argumentos e significações a respeito desses mesmos conceitos. Os conceitos abordados pela Teoria Crítica, como, por exemplo, sociedade, consumo, racionalidade técnica, cultura, ideologia, alienação, massa, bens culturais, e os conceitos usados por Christian Metz, como linguagem cinematográfica, fato fílmico e fato cinematográfico, planos, sequências, decupagem, montagem e outros, são as premissas conceituais do presente trabalho. Desse modo, os demais conceitos aqui mencionados serão devidamente esclarecidos no decorrer da dissertação.

⁴ Audaciosamente, também acreditamos que tanto o cinema, quanto todas as outras obras de arte são detentoras de mensagens ideológicas.

Parte I:

A ambiguidade: Cinema, Indústria Cultural, Mercadoria

Será possível que o cinema assim atinja um verdadeiro rigor matemático, que já não se refere simplesmente à imagem (como no antigo cinema que já a submetia a relações métricas ou harmônicas), mas ao pensamento da imagem, ao pensamento na imagem? (DELEUZE, 2007, p. 210).

Capítulo I - A obra de arte - mercadoria no século XX e XXI

Determinar as causas sociais da transformação de nosso sistema receptivo, e a transformação da linguagem perante a arte, após o nascimento do cinema. Pensar a arte burguesa para Walter Benjamin e o retorno à práxis estética. A visão otimista de Benjamin em relação às reproduções técnicas da obra de arte e a ligação inerente da arte burguesa com a mercadoria. Estas são as questões que esse capítulo tem como anseio responder.

1.1 Recepção Estética e Perceptiva do Cinema

O cinema como um novo meio de reprodução artística foi responsável por importantes transformações que ocorreram tanto no campo artístico para a sociedade burguesa, como no campo das investigações estéticas em geral. O cinema seria um novo meio de aprendizado, que provoca mudança na estrutura perceptiva humana, oposta à contemplação. O cinema é um meio privilegiado de recepção, que possibilita o desdobramento da forma perceptiva (que foi modelada pelas máquinas modernas), ensina aos espectadores, a saber, viver em descontinuidade, ou seja, na vida moderna.

Diante dos aspectos artísticos, o advento do cinema trouxe consigo um novo meio de concepção de arte, compreendido à primeira vista apenas como um artifício de propagação de imagens, logo após o seu estabelecimento na sociedade o cinema foi reconhecido como Sétima Arte, isto é, um meio – mesmo que de reprodução técnica, diferentes das produções vigentes, como a pintura e o teatro - de difusão artística, capaz de promover uma nova forma de fruição aos indivíduos que entravam em contato com o

filme. Nesse sentido, Walter Benjamin pensava o cinema como meio de fruição coletiva, ou seja, novos modos de fruição da modernidade, na era da reprodutibilidade técnica. Dessa forma, a percepção dos indivíduos passa por uma experiência que é pura fruição em dois planos distintos: um em relação crítica com as obras e em relação à diversão.

Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, afirmou que a partir do cinema todos os indivíduos da sociedade tinham a chance de conhecer obras de arte, fato que rompeu com a estrutura anterior, pois até então as mesmas só eram acessíveis àqueles que possuíam alto poder financeiro. Portanto, para o autor, o cinema acabou contribuindo para a aproximação da massa com a arte. Assim, o cinema foi e é responsável por transformações que foram e continuam sendo necessárias de serem investigadas, pois estas atuam na sociedade em geral e, especificamente, no sujeito que participa do desenvolvimento do cinema.

Desse modo, o cinema transformou o homem em espectador que se reconhece como sujeito na obra de arte. O espectador inserido no processo de percepção do filme identifica-se, paradoxalmente, com sua própria pessoa, ainda que inconscientemente. Igualmente, o cinema contribui para novas experiências dos indivíduos dentro da sociedade, propondo assim uma nova forma de percepção de mundo. Para Paula Cordeiro: “processo de identificação com a história e as personagens decorre do estímulo que as imagens despertam no espectador, num processo de criação de expectativas que abre asas à imaginação através do reflexo das sensações e pensamentos das personagens.” (CORDEIRO, 2001, p. 9). O cinema não é o único que proporciona isso aos espectadores embora realize esta façanha em grande medida, outras formas de arte podem também proporcionar o mesmo efeito. E ainda, o cinema e as outras formas de arte, carregam em si as verdades e intenções de seus realizadores, portanto, as leituras, a percepção de cada obra, obviamente deverão ser diferentes, ou seja, os novos meios de reprodução das obras de arte acarretaram:

Numa combinação de argumentos técnicos e morais, em particular o elogio à verdade dos gestos e às revelações do rosto em close-up no cinema, montou-se um esquema teleológico que perdurou por décadas. Segundo tal esquema, a nova arte viria coroar um movimento evolutivo em direção às formas mais ‘completas’ e mais ‘sinceras’ de representação, mostrando-se mais

aparelhadas para os desafios da vida moderna. O que está implícito é a ideia do cinema e do teatro como blocos homogêneos de expressão, nitidamente separados pela técnica, não se atentando para o fato decisivo de que são os estilos, as formas de conceber o espetáculo, seja no palco, sejam nas telas, que definem a relação do trabalho com o teor da experiência social e com o seu tempo. (XAVIER, 1996, p. 247-248).

Com efeito, fica claro que sob o aspecto artístico, cultural e social, o cinema veio alterar uma série de eventos existentes na camada de espectadores e de espetáculos, contrariamente aos outros meios de arte. Nesse caso, é possível observar que existem diferenças importantes entre o ator de teatro e o ator de cinema, que define uma nova maneira de identificá-los. Por exemplo, no cinema o ator perde a aura, como na pintura, pois este representa para a câmara, diferentemente do ator do teatro que representa diretamente ao público, em que a aura é inseparável.

De tal modo, o cinema constrói artificialmente a personalidade do ator, e dessa maneira nascem às estrelas da história do cinema. Para Walter Benjamin, ao representar diante da câmera, o ator apresenta-se para um “[...] grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro de som ou da iluminação, etc. – que a todo o momento tem o direito de intervir.” (BENJAMIN, 1987, p. 178). Para o autor, então, acontece durante as filmagens uma série de testes, as cenas são gravadas e só depois, na montagem, onde os atores não fazem mais o seu trabalho, é que surge a interpretação propriamente dita.

O cinema, por sua vez, não teria eventualmente ultrapassado o estágio de mera curiosidade e de instrumento científico para reproduzir o movimento, se sua invenção não tivesse coincidido com um desenvolvimento de um grande proletariado demasiadamente pobre para frequentar o teatro e os espetáculos não mecanizados, que iria conhecer essa nova concepção de arte; ou seja, o cinema, que foi o responsável por um novo meio de percepção das obras de arte. Por exemplo, quando Benjamin se refere à literatura e a compara com o cinema, faz por meio de seu argumento sobre a reprodutibilidade técnica do produto. Benjamin contrapõe, assim, o cinema à literatura. Enquanto para esta última à reprodutibilidade técnica é apenas uma condição para sua difusão em massa, pois ela não participa do processo de produção do objeto artístico, no caso do cinema dá-se o contrário:

Essa nova concepção, conforme já se pode prever pelo movimento de seu raciocínio, refere-se ao fato de que, no século XX, ocorre uma extraordinária e fecunda transformação da percepção sensorial. Benjamin considerou as técnicas de reprodução como contendo significativo potencial emancipador. (FRANCO, 2010, p. 26).

Para Walter Benjamin, esse novo meio de percepção e recepção das obras, se deu pelo fato de toda obra de arte ser passível de reprodução. Desse modo, toda a possibilidade dessa transformação por meio das reproduções, envolve não apenas o campo da percepção, mas também a própria noção de arte. Esse fato, no início do século XX levou a própria obra de arte a romper com a tradição cultural até então vigente. Agora as obras já não eram apreciadas apenas uma única vez, em uma situação ou acontecimento especial, e nem ficavam expostas em museus onde apenas uma pequena parte da sociedade poderia apreciá-las, isto é, contemplá-las. É neste aspecto que “[...] a reprodução técnica da obra de arte não apenas tende a alterar profundamente os modos de influência da tradição cultural como a estabelecer, elas mesmas, novas e originais, formas de arte.” (FRANCO, 2010, p. 22).

Assim, Benjamin pretende mostrar que as mudanças da arte abrangem até mesmo uma diferente noção de arte, ou seja, o rompimento com a tradição de contemplação das obras de arte, herança do Renascimento.⁵

O espectador cinematográfico não é, portanto, passivo. Saturado de estímulos, provenientes do ritmo de imagens no fluxo do filme, ele se vê forçado a reagir, relacionando as imagens projetadas. O filme com a sucessão de imagens não permite a contemplação, o movimento delas interrompe a associação de ideias. Daí Benjamin extrai o que ele denomina ‘efeito de choque’ do cinema, o que provoca uma ‘atenção aguda. O aparelho perceptivo do homem contemporâneo atravessa profundas mudanças. (FRANCO, 2010, p. 47).

Essa nova concepção da noção de arte é também consequência da mudança no campo perceptivo dos espectadores⁶. Com a reprodução técnica das obras de arte, melhor dizendo, com o nascimento do cinema e sua expansão, o espectador torna-se

⁵ Segundo Gombrich “A palavra renascença significa nascer de novo ou ressurgir, e a ideia de tal renascimento ganhava terreno na Itália desde a época de Giotto.” (GOMBRICH, 2008, p. 223). Para este autor o Renascimento não é um “período” da história, mas um “movimento” que, tratando de reviver a Antiguidade, produziu uma série de importantes mudanças no conjunto da cultura ocidental.

⁶ Não desconsidero aqui as diferentes formas de arte, como a música, o teatro, a literatura, as artes plásticas, entre outras. Pois toda forma de arte contribuí, e contribuiu, para essas e outras transformações estéticas, perceptivas e cognitivas. Apenas delimitei como campo de análise a fotografia e o cinema.

ativo diante da obra de arte, como descreve Franco (2010). Walter Benjamin apontou que o espectador tornou-se progressista diante do cinema, isto é, para o autor as reproduções de obras de arte passaram a ter um caráter emancipador - nós acreditamos que na verdade, o cinema fez ressurgir a atitude reflexiva, que toda obra de arte deveria proporcionar -, pois o espectador não só mantém uma relação de contemplação com a obra de arte, mas também uma relação ativa e participativa, o que também proporciona a transformação no campo perceptivo desses espectadores, dando a esses meios de reprodução artística um caráter pedagógico, isto é, uma mudança no campo cognitivo do espectador ao entrar em contato com essas obras.

O cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. A necessidade de se submeter aos efeitos do choque constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam. O cinema equivale a modificações profundas no aparelho perceptivo, aquelas mesmas que vivem atualmente, no curso da existência privada, o [...] transeunte na rua [...] e, no curso da história, qualquer cidadão do Estado contemporâneo. (BENJAMIN, 1983, p. 25).

Aqui é possível notar que o cinema trouxe consigo uma atmosfera própria para o que a sociedade estaria por vivenciar, como Benjamin discursa. Um mundo em uma rapidez constante, no que diz respeito ao desenvolvimento científico, tecnológico, industrial, mercadológico e no campo de trabalho. Levando assim a sociedade a se adaptar a uma diferente forma de viver em meio a tantas novidades, levando os indivíduos de um estado de contemplação, para um estado que está em frequente desenvolvimento e transformação, como é o caso das transformações perceptivas.

Num outro plano, pode-se constatar que a arte do presente – isto é, do presente de Benjamin e do desenvolvimento do cinema – busca efeitos que, entretanto, não logrará obter de forma satisfatória. Seria o caso do dadaísmo, que almejou produzir certos efeitos capazes, contudo de só serem efetivamente concretizados com o cinema: dentre estes, destaca-se a tentativa de extinguir a fruição contemplativa da arte e também a de chocar o espectador. Esses efeitos, porém, só poderiam ser obtidos com profunda transformação tanto das formas de percepção como da recepção estética. O conjunto desses aspectos envolvidos na recepção implicava, portanto, o aparecimento, ainda que rudimentar de novo tipo de comportamento perante a arte, muito mais coletivo, socializado e ativo. (FRANCO, 2010, p. 46-47).

Assim, segundo o presente de Walter Benjamin compreende-se que o cinema como obra de arte, ou forma de reprodução artística, leva os espectadores mais

próximos ao efeito catártico⁷ proporcionado por um meio de arte que transforma o espectador, pois ele já não é mais passivo diante da obra. O cinema o convida de certa forma a participar do momento de fruição, em que a recepção artística já é coletiva e a massa agora também pode apreciar uma obra de arte.

1.2 Obra de arte, Bens culturais e Mercadoria

Benjamin já dizia que o meio de reprodução técnico das obras de arte aproximou a massa das manifestações artísticas, fazendo com que ela pudesse entrar em contato com um novo meio de percepção do mundo e da sociedade e pensava ainda que com este avanço o proletariado, no papel de espectadores, pudesse reivindicar mais a melhoria de sua situação precária no trabalho e na realidade que o cercava. Neste sentido, o cinema agiria como certa forma de alienação positiva para a massa, mas, hoje podemos perceber que não foi exatamente este o processo ocorrido. Para Benjamin a razão que, na sua forma instrumental e controladora, criou fetiches e elementos alienantes que constituem o imaginário coletivo moderno, tem também uma característica emancipatória, que se frustrou no decorrer do processo histórico. Pode-se concluir que o espectador diante do cinema conheceu um novo meio de percepção artística e até ideológica, que o autor acreditava ser positiva.

Essas transformações estéticas, perceptivas e cognitivas, ocorridas no âmbito artístico⁸ após o surgimento das formas tecnológicas de reprodução das obras de arte,

⁷ “Benjamin reduz ‘a teoria da percepção que os gregos denominavam estética’ a um exercício relativo às formas que permitem ao homem adaptar-se a um meio perigoso, quer se trate de feras primitivas ou de guerras modernas. Aos olhos de Benjamin, a técnica cinematográfica é, enquanto tal, política, à medida que permite e atrai uma ‘recepção coletiva simultânea’, à medida que é crítica em ação ‘das antigas concepções da arte’, e onde qualquer indivíduo pode, agora, encontrar-se, de um lado ou do outro da câmera.” (ROCHLITZ, 2003, p. 222).

⁸ Em seu texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin difere algumas características importantes entre o teatro e o cinema, que os divergem no âmbito artístico, como por exemplo, no teatro não requer mediação (meios de reprodução técnica, câmera), diferente também da pintura que não necessita de mediação técnica, pois o pintor observa uma distância natural entre a realidade e ele próprio, já no cinema o filmador penetra em profundidade na representação da própria realidade, através da mediação da câmera. A natureza que fala à câmera difere-se da natureza que fala aos olhos (no teatro, onde os espectadores veem frente o palco a atuação e o desenvolvimento da peça teatral), ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por outro onde sua ação é inconsciente. Explicação que reforça a análise de Benjamin a respeito do teatro e sua relação com o cinema.

também tiveram a devida importância para a mudança da forma de exposição e apreciação das obras de arte. Antes deste advento não existia essa diferenciação – proposta por Walter Benjamin - entre “valor de culto” e “valor de exposição”, que além de alterar o modo como os espectadores apreciavam uma obra de arte, também foi responsável por uma:

Mudança cultural provocada pelo avanço tecnológico, mas que inovadoramente tenha vislumbrado a ambiência criada pela mudança na produção dos suportes das imagens. Pois a passagem de uma ambiência de culto para uma ambiência de exposição reflete exatamente a alteração de função e motivação para o uso das imagens. (BAITELLO, 2007, p. 5).

Para Walter Benjamin, a obra de arte em seu sentido tradicional, ou no sentido de Belas Artes⁹ possui um caráter cultural, ou seja, há apenas uma prática de culto em relação à determinada obra de arte, tornando-a um objeto de importância contemplativa, levando à atitude do espectador ser recolhida e passiva diante da obra. Isso faz Benjamin pensar o conceito de arte autônoma, isto é, o conceito da arte burguesa - a arte mais os meios de reprodução técnica - que traz à tona a prática estética, ou seja, a doutrina da percepção, a *aisthesisê* dos gregos, perdida na prática cultural das obras de arte tradicionais, em que elas ganham uma identidade e, com ela, sua autonomia, induzindo o espectador a uma atitude ativa e participativa. Se em Benjamin a possibilidade de que arte tinha de se tornar mais progressiva na sua autonomia, Adorno via, por seu lado, nesta afirmação, que: “a arte renega a sua autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade” (ADORNO, 1985, p. 147).

Benjamin não compreende mais a estética, ou o sentido tradicional da arte, como uma teoria das belas artes, e tampouco no sentido geral de uma teoria das artes, mas sim a estética como uma doutrina da percepção e a sua atualidade no campo da estética dos meios de comunicação. Neste caso, é plausível considerar o cinema em caráter de mercadoria, pois como é produto de reprodução técnica, envolve formas de produção industrial, ou seja, o cinema é mercadoria no sentido de que necessita pagar os recursos de produção dos filmes, assim como possui uma divisão de trabalho, onde é

⁹ Em relação ao sentido de Belas Artes Rochlitz descreve: “O que faz a autenticidade de uma coisa é tudo o que ela contém de originalmente transmissível, da duração material a seu poder de testemunho histórico” (ROCHLITZ, 2003, p. 212).

necessária a contratação de profissionais do ramo, e envolve principalmente ações de investimentos e obtenções de lucro, do mesmo modo:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para a sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, de forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1994, p. 172).

Segundo Benjamin, um dos momentos decisivos para ocorrer à perda da aura e ampliação da percepção no campo estético foi o surgimento da técnica da reprodução da imagem. Quando escreveu *Pequena História da Fotografia*, o autor abordou a fotografia como um acontecimento relevante na história das reproduções técnicas, principalmente, quando formula a tese sobre a liquidação da aura, ou seja, unicidade do momento de apreciação de uma obra de arte. Foi com a fotografia, como um meio de reprodução técnica de imagens, que a obra de arte perdeu sua aura, que é definida pelo autor como: “Uma trama singular de espaço e tempo: única aparição do longínquo, por mais próximo que ele esteja.” (apud ROCHLITZ, 2003, p. 208).

Logo, a fotografia deu início ao enfraquecimento da aura da obra de arte, pois esta tinha a possibilidade de trazer ao espectador uma cópia da própria obra, e a partindo deste instante o espectador passaria a possuir a obra de arte, mesmo sendo uma mera cópia. Ainda para Rochlitz; “os métodos mecânicos de reprodução são uma técnica de redução e propiciam ao homem um grau de domínio sobre as obras sem o qual elas não poderiam mais ter utilidade”. (ROCHLITZ, 2003, p.201). Benjamin define a relação da técnica com a obra de arte como uma forma de instrumentalização nas mãos do espectador.

Mas é o surgimento do cinema que provoca a verdadeira crise na arte e a liquidação da aura da obra de arte. Para o autor o surgimento da técnica na sociedade moderna foi fator essencial para o desenvolvimento da percepção do homem. Na avaliação de Benjamin, o público do cinema era capaz de se distrair sem deixar de

examinar aquilo que estava diante da tela. O caráter crítico distraído, assumido pelo espectador de cinema, demonstra uma consciência perceptiva.

Antes da autonomia, poder-se-ia dizer também antes da constituição da arte especificamente burguesa, as práticas estéticas eram momentos de um contexto cultural abrangente. Ou seja, antes da arte, a práxis estética era práxis cultural. Assim que a arte se constitui, no sentido próprio que hoje lhe damos, ela é inseparável da forma de mercadoria. E depois da arte burguesa não mais existem obras de arte no sentido tradicional, mas existe um retorno à práxis estética, ou da prática da estética. (BOLZ, 1992, p. 92).

O cinema segundo a concepção de Benjamin é o lugar em que ocorreu a ressurreição do espectador genuinamente estético e o autor chega a afirmar que este é diferente do espectador da obra de arte tradicional, pois o cinema não é apenas objeto de contemplação e também instrumento de um exercício prático. Para o filósofo a arte moderna (a obra de arte na época da reprodução técnica) ganha um aspecto de prática estética, o que nos proporciona relacionar diretamente o conceito de obra de arte com o de mercadoria, pois este retorno à prática estética aproxima as massas das obras de arte, fato que só é possível pelo avanço tecnológico pela produção em escala dos novos meios de arte.

1.3 Imagens Dialéticas no Cinema

A teoria de Walter Benjamin a respeito da reprodução das obras de arte por meio de aparatos técnicos caminha lado a lado com a teoria da Imagem Técnica de Vilém Flusser, quando este último consegue perceber a importância dos escritos de Benjamin sobre a fotografia e o cinema. Benjamin é um autor que pensa a relação entre a cultura, a sociedade e a dimensão material da técnica, das tecnologias e dos aparatos. Assim como, Flusser que revela uma espécie de história da cultura intimamente ligada à da técnica. As transições que Benjamin e Flusser escrevem de um período histórico para outro mostram como esses momentos históricos refletem também os tecnológicos. Os dois autores estabelecem relações entre formas tecnológicas e configurações culturais e observam a ideia de que a história das tecnologias, das mídias, incide em momentos culturais marcados por distintas formas de percepção e cognição.

Para Vilém Flusser, a fotografia é a forma de pensar ontologicamente e filosoficamente a Imagem Técnica, ou seja, imagem produzida por aparelhos. Estes aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Portanto, imagens técnicas são produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das tradicionais. Assim, a função das imagens técnicas é libertar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente, substituindo a consciência histórica por consciência pós-histórica e a capacidade conceitual por capacidade imaginativa.

Embora textos expliquem imagens a fim de “rasgá-las”, elas são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los. Como as imagens se tornam cada dia mais presentes, hoje é possível falar de uma remagicização da vida, através da inversão da função imagética, tornando-se uma alucinação e fazendo com que o homem seja incapaz de decifrar as imagens que ele mesmo gera. E é na força da crítica e da reflexão filosófica que Flusser acredita que a humanidade possa superar a remagicização e manipulação imposta pelas imagens técnicas. E é também graças a uma luta dialética¹⁰ entre as imagens técnicas, que a imaginação e a conceituação, que mutuamente se negam, vão também se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos. As imagens técnicas devem ser pensadas sempre as referenciando às formas e códigos que a procedem, pois elas guardam os modelos anteriores a ela, isto é, conservam em sua memória o texto e a imagem tradicional.

Se Benjamin diferenciava entre imagens auráticas e pós-auráticas, distinguindo deste modo a pertença ou não à tradição, Flusser distingue imagens tradicionais das técnicas. Estas últimas são feitas por pontos, são pós-históricas e correspondem ao computar e calcular. As imagens tradicionais para Flusser seriam ‘intuições de objetos’ e, portanto, englobam as duas categorias de imagem benjaminianas. Na era das imagens técnicas os criadores de imagem podem se libertar do pensamento linear conceitual que até agora reprimia o universo das imagens. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 9).

E é nesse clima relativo às imagens técnicas que Walter Benjamin discutiu o ato da montagem das imagens cinematográficas a fim de compreender como uma imagem pode levar aos espectadores algo de conceitual, histórico, emancipador, sem precisar

¹⁰ Hegel define a dialética como “a conciliação dos contrários nas coisas e no espírito”. Ver (HEGEL, F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992).

recorrer ao texto científico. Neste sentido, Benjamin estava interessado em compreender o que poderia ser considerado uma imagem da verdade.

Walter Benjamin observa na imagem o modo de dar manifestação ao conteúdo histórico das coisas. Para o autor existe na imagem um componente fulgurante, isto é, um efeito de cognoscibilidade, que faz parte do efeito de choque produzido por essa fulguração, onde Benjamin compreende a verdade, que abrevia a apresentação do seu conteúdo histórico. Neste sentido, a possibilidade da leitura da imagem configura-se como condição que gera o conhecimento histórico verdadeiro.

Assim, como Flusser pensava as imagens técnicas como compostas de textos e imagens tradicionais, Benjamin pensava a montagem como uma imagem-conceito, isto é, formada por meio de justaposição de elementos variados e diferentes através de um processo dialético. Para ele, a montagem cinematográfica lida com o aparato técnico e com o processo dialético, e tem como resultado o processo de entendimento do espectador por meio das imagens em movimento, e trazendo como consequência o caráter de reflexão do cinema. Portanto, a montagem faz surgir uma imagem no imaginário do espectador, e para Benjamin era essa a função de cada obra de arte, isto é, a função de revelar a verdade:

A faculdade mimética está referida a um processo de produção de imagens que forma um sistema de passagens contínuas, as quais presentificam e especificam a temporalidade da verdade, no espaço ontológico e histórico da linguagem. Se Benjamin se volta para a arte é porque ela é linguagem cuja essência mimética resguarda o caráter ontológico da verdade, inacessível ao conhecimento físico-matemático, mas inscrito no caráter cognitivo do belo. (KANGUSSU, 1999, p. 150).

Benjamin buscava interpretar o cinema como um meio que tivesse a possibilidade de provocar nos espectadores um tipo de descontinuidade do pensamento, enquanto o olhar acompanha o movimento das imagens na tela de projeção. Essa descontinuidade é o fator que levava o espectador a produzir o eido, isto é, deixar que o espectador no exercício do pensamento faça nascer, surgir uma nova ideia, que segundo Adorno é o mesmo que “desistir de toda interpretação manifesta e deixar o sentido

aflorar tão somente pelo choque da montagem do material”¹¹. Neste sentido, é que é possível compreender uma tendência de Walter Benjamin para o processo dialético – e este processo dialético de afirmação e negação é, portanto, uma tarefa importante para questionar as abordagens contemplativas do passado - e para a montagem de choque, não somente no cinema, mas até mesmo em seus próprios escritos, como no livro *Passagens*. Kangussu comenta:

Cada obra de arte traz em sua aparência, na expressão, o sem-expressão, e nele a verdade, sempre possível de ser apresentada em uma nova configuração. Assim, na dialética das imagens que saltam das palavras, os ‘ciclos dos extremos possíveis em uma ideia são virtualmente percorridos’ e expõem o estranhamento e o choque, que se efetiva quando o presente e o passado se encontram além da repetição. (KANGUSSU, 1999, p. 181).

Enquanto Vilém Flusser em sua teoria das imagens técnicas fala sobre como a tecnologia pode trazer a epistemologia, por exemplo, uma carta de rendição sob todo o seu aspecto conceitual, promovendo também uma maneira dialética de busca da verdade e do conhecimento, Benjamin, no livro *Passagens*, mostra aos leitores como é possível pensar e conseguir construir o conceito, ou encontrar essa imagem da Verdade de maneira pouco lógica, quando discorre a respeito das imagens dialéticas.

A imagem dialética é a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade – o encontro do Outrora e do Agora. A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual. A tarefa do historiador é a de dialetizar essa relação, transformando a imagem arcaica, ou onírica, em conhecimento. Na imagem dialética a relação entre o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal. Não há um desenrolar dialético, mas um salto que se imobiliza. É a produção de um conhecimento imediato sobre um objeto histórico constituído simultaneamente, por sua vez, nessa imobilização. O espaço desta imobilização é a linguagem – o médium das imagens dialéticas. (MURICY, 1998, p. 219).

Ambos os autores¹² pensavam nas imagens relacionando-as diretamente ao pensamento, à busca pela verdade. Os efeitos de choques que o autor propôs quando

¹¹ (ADORNO. T. "Caracterização de Walter Benjamin", in *Adorno*. Coleção Sociologia vol.54, p. 198).

¹² “Na fotografia, Flusser viu antes de tudo um dispositivo, a saber, um aparelho que funciona como uma caixa preta. (Para uma filosofia da caixa preta, 1983 [1998]) O mais importante – e que Benjamin não notara – é que não precisamos saber como ela funciona para dominá-la. A fotografia abre a era pós-hermenêutica, pós-deciframento, em suma, com ela passamos a lidar com o mundo via uma ‘capacidade imaginativa de segunda ordem’ (1998: 36). A fotografia também é comparada em importância à invenção da escrita (1998: 37) e com a passagem para a posição ereta e correspondente liberação das mãos (1985: 52). As imagens técnicas teriam para ele como tarefa reunificar o pensamento e libertá-lo do império do conceitual. Benjamin, que praticou e teorizou um modo de pensamento imagético, teria ficado no meio do

discutiu a montagem cinematográfica, deveria levar os leitores e os espectadores autonomamente a fazer vir ao mundo conceitos, pensamentos em torno da história, da atualidade, da realidade.

Já para Flusser, as imagens técnicas não são apenas imagens intelectuais, que resultam dessa provocação dialética, mas elas existem materialmente; entretanto, não é apenas esse material das imagens técnicas que é responsável por todas as vantagens – e desvantagens - que elas proporcionam ao conhecimento científico e comum. As imagens técnicas surgiram para libertar o pensamento do aspecto puramente lógico, isto é, conceitual, e de trazer novamente ao mundo do pensamento o conhecimento imagético, que existia nas eras pré-históricas, mas não deixando de possuir o seu valor intelectual e científico. Evidentemente, assim como o cinema para Benjamin também possuía o seu lado negativo – no que diz respeito à Indústria Cultural e à produção de bens culturais - as imagens técnicas para Flusser também possuíam um caráter negativo, quando descreve que os homens passaram a ser dependentes das imagens técnicas.

Contudo, podemos afirmar algumas coisas a seu respeito, sobretudo o seguinte: as imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo. O fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo instante em nosso entorno. Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal magia imaginística: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens. (FLUSSER, 2002, p. 11).

E é nessa situação, em que o mundo viverá em função dessas imagens técnicas, que repousa o caráter negativo dessa evolução técnica para as fontes de conhecimento. As imagens técnicas vieram para acabar com a textolatria, que com o surgimento da prensa de Gutenberg se desenvolveu e evoluiu por todo o mundo, passando a existir uma linha de pensamento linear e padronizada com vias para a textolatria, que nada mais é do que o ato de idolatrar a escrita, proveniente dos meios científicos e acadêmicos, no qual apenas o conceito puramente lógico é passível de ser mantido enquanto conhecimento ou verdade. Porém, com o fim desta textolatria, a humanidade passa não a idolatrar as imagens, como já aconteceu em tempos pré-históricos até meados do

caminho desta revolução ao não perceber a gravidade desta tensão entre as imagens e o verbal. Mas o caminho que Flusser identifica na revolução aberta pelas imagens técnicas só poderá ser trilhado se praticarmos uma crítica radical destas mesmas imagens.” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 8).

Renascimento, mas trará a humanidade a necessidade de viver em função dessas imagens, ou desses aparatos técnicos que a produzem, como é o caso da fotografia, do cinema e da televisão em função da indústria cultural, mencionados nesta análise.

A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem. Substituir capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem. E é nesse sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos. Com essa finalidade é que foram inventadas. (FLUSSER, 2002, p. 11).

Se, por um lado positivo, as imagens técnicas surgiram para emancipar a sociedade, assim como Benjamin pensava sobre o cinema, Flusser dizia que as imagens técnicas foram criadas para eliminar os textos, e que levaria os homens a pensar de maneira diferente, como ele menciona pensar, imaginar em segunda ordem. Essa segunda ordem pode ser entendida como feitiço abstrato¹³, pois possui o caráter de modificar os conceitos em relação ao mundo, isto é, faz com que os homens sejam capazes de transformar a sua consciência frente ao mundo.

A invenção das imagens técnicas teve uma intenção inicial que, de fato, prevalece até hoje. Porém, com a ajuda de aspectos exteriores ao seu intuito e à maneira como são utilizadas ou até mesmo como servem de suporte para a humanidade se apoiar, só deixando prevalecer o seu aspecto negativo, as imagens técnicas, como diz Flusser, precisam ser criticadas para serem decifradas e para que não sejam o motivo da existência do conhecimento e muito menos a evolução do mesmo, e principalmente para que os homens não vivam em função das mesmas. É imprescindível perceber a estreita relação entre as teorias críticas de Walter Benjamin e Vilém Flusser, que ainda conseguem trilhar o mesmo caminho no que diz respeito à fotografia, e por consequência, ao cinema, por conseguinte:

Os textos foram inventados no segundo milênio A.C., a fim de desmagiciarem as imagens (embora seus inventores não se tenham dado conta disso). As fotografias foram inventadas, no século XIX, a fim de remagiciarem os textos (embora seus inventores não se tenham dado conta disso). As invenções das imagens técnicas são comparáveis, pois, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita. (FLUSSER, 2002, p. 11).

¹³ (FLUSSER, 2002, p. 11).

Ainda no que diz respeito à fotografia, Flusser diz que esta possui papel importante em suas discussões a respeito da tecnologia, pois, são elas, as fotografias, que como primeiras superfícies das imagens técnicas, tiveram como iniciativa eliminar os textos, e levar o conhecimento tanto científico quanto comum ao mundo; porém, são elas também portadoras da magia de segunda ordem; portanto, precisam ser decodificadas para serem compreendidas em sua totalidade. E essa decodificação é feita, para Flusser, quando se conhece a sua estrutura, isto é, quando se decifra a Caixa Preta, que para o autor pode ser definida como:

Um sistema assim tão complexo é jamais penetrado totalmente e pode chamar-se caixa preta. Não fosse o aparelho fotográfico caixa preta, de nada serviria ao jogo do fotógrafo: seria jogo infantil, monótono. A pretidão da caixa é seu desafio, porque, embora o fotógrafo se perca em sua barriga preta, consegue, curiosamente, dominá-la. O aparelho funciona, efetiva e curiosamente em função da intenção do fotógrafo. Isto porque o fotógrafo domina o input e o output da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem, no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do input e do output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. Tal amálgama de dominações – funcionário dominando aparelho que o domina – caracteriza todo funcionamento de aparelhos. Em outras palavras: funcionários dominam jogos para os quais não podem ser totalmente competentes. (FLUSSER, 2002, p. 15-16).

Portanto, quando se contempla uma fotografia, por exemplo, não se vê imagens como se fossem janelas, como é o que se pensa ou o que acontece, pois quando as pessoas originariamente passaram a contemplar as fotografias, pensavam exatamente isso, que estavam vendo janelas do mundo; porém, não são janelas, mas superfície como foi dito, que necessitam ser decodificadas para serem decifradas, conseqüentemente apreciadas, para ser conhecimento, tanto científico quanto comum, as imagens técnicas ao serem reunificadas emanciparam a sociedade e, um detalhe importante frisado por Flusser unificou a cultura.

Para Flusser no desenvolvimento da cultura não existe um movimento natural, mas algo que vai contra a própria natureza, ou seja, um movimento de embate contra a natureza. Mas há também outro modo de distinguir o conceito de cultura para Flusser; a saber, a cultura definida por sistemas históricos de valores e crenças determinadas por variações da língua falada e escrita. Porém, como o movimento de desenvolvimento da cultura não é natural, mesmo quando é definida através da história, é importante frisar,

que para o autor, definimos por cultura o processo de negação do dado da natureza pela necessidade de fabricação do inteligível e que atualmente se encontra no estágio da revolução dos aparelhos, da tecnologia.

A tarefa das imagens técnicas é estabelecer código geral para reunificar a cultura. Mais exatamente: o propósito das imagens técnicas era reintroduzir as imagens na vida cotidiana, tornar imagináveis os textos herméticos, e tornar visível a magia subliminar que se escondia nos textos baratos. Ou seja, as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias. Toda imagem técnica devia ser, simultaneamente, conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade). Na realidade, porém, a revolução das imagens técnicas tomou rumo diferente, não tornam visível o conhecimento científico, mas falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra. Neste sentido, as imagens técnicas passam a ser 'falsas', 'feias' e 'ruins', além de não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade em massa amorfa. (FLUSSER, 2002, p. 12).

Deste modo, assim como a indústria cultural usou a fotografia e o cinema para poder controlar a massa, de acordo com Benjamin, Flusser pensou algo parecido a respeito das imagens técnicas, mais especificamente da fotografia. A verdadeira intenção da fotografia foi desviada para interesses pessoais, no caso, da comunidade científica, da política, ou da propaganda, deixando de realizar a finalidade para quais as imagens técnicas, foram realmente criadas, isto é, emancipar a sociedade, unificar a cultura, trazendo à sociedade o interesse pelas imagens, traduzindo o conhecimento científico e subliminar presentes em outros textos. Seria a busca pela verdade, pela beleza e pela bondade através das imagens técnicas a sua verdadeira intenção? Mas isso na realidade não aconteceu, tornando a sociedade escrava dessas imagens técnicas. Mas porque isso ocorreu? Vilém Flusser diz:

Porque as imagens técnicas se estabeleceram em barragens. Os textos científicos desembocam nas imagens técnicas, deixam de fluir e passam a circular nelas. As imagens tradicionais desembocam nas técnicas e passam a ser reproduzidas em eterno retorno. E os textos baratos desembocam nas imagens técnicas para aí se transformarem em magia programada. Tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo empenho. Todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico, passando a ser um ritual de magia. Gesto eternamente reconstituível segundo o programa. Com efeito, o universo das imagens técnicas vai se estabelecendo como plenitude

dos tempos. E, apenas se considerada sob tal ângulo apocalíptico, é que a fotografia adquire seus devidos contornos. (FLUSSER, 2002, p. 12).

Mas, pensando nas fotografias e tentando identificar nelas o que Flusser discutiu e até mesmo o que Benjamin tem a dizer a respeito delas, é possível encontrar exemplos de fotografias que “ilustram” justamente o que se pretendeu mostrar nesta análise.

Que significam tais fotografias? Segundo as considerações precedentes, significam conceitos programados, visando programar magicamente o comportamento de seus receptores. Mas não é o que se vê quando para elas se olha. Vistas ingenuamente significam cenas que se imprimiram automaticamente sobre superfícies. Mesmo um observador ingênuo admitiria que as cenas se imprimissem a partir de um determinado ponto de vista. Mas o argumento não lhe convém. O fato relevante para ele é que as fotografias abrem ao observador, visões do mundo. Toda filosofia da fotografia não passa, para ele, de ginástica mental para alienados. No entanto, se o observador ingênuo percorrer o universo fotográfico que o cerca, não poderá deixar de ficar perturbado. Era de se esperar: o universo fotográfico representa o mundo lá fora através deste universo, o mundo. A vantagem é permitir que se vejam as cenas acessíveis e preservar as passageiras (o que, afinal de contas, seja admitido, já é uma filosofia da fotografia rudimentar). (FLUSSER, 2002, p. 22).

Como já mencionado, a fotografia, ou as imagens técnicas, não são apenas superfícies ou janelas, e para serem compreendidas, conhecidas é preciso ser decifradas. Henri Cartier-Bresson, um dos mais importantes fotógrafos do século XX, foi um artista. Pode se dizer que suas fotografias não eram espetaculares, mas eram belas e verdadeiras. O mais importante, quando se fala de Bresson, é que para ele a fotografia não importava – até porque ele usou uma mesma máquina, a Leica, por toda a sua vida-, o que lhe importava realmente era a conexão do homem com o mundo, e como ele queria registrar isso.

Henri Cartier-Bresson e suas fotografias podem ser observados sob o efeito do que Vilém Flusser buscou discutir na sua teoria sobre as imagens técnicas. O fotógrafo buscava registrar a verdade e a beleza da vida das pessoas, dos lugares, sem se preocupar em transmitir qualquer tipo de mensagem subliminar ou explicar determinadas coisas, e, principalmente sem se preocupar com o aparato técnico e sem se tornar escravo deste aparelho.

Para Walter Benjamin, a fotografia também é objeto de reflexão, mas quando este se refere à reprodutibilidade técnica das obras de arte: “A fotografia só ganhou

terreno com a reprodução fotográfica de cartões de visita, cujo primeiro produtor se tornou, significativamente, milionário.” (BENJAMIN, 1994, p. 116).

Em *Pequena história da fotografia*, Benjamin explica que para compreender o que a fotografia significava em sua época era necessário captar todas as etapas iniciais pelas quais a história da fotografia passou conhecer os principais eventos que a levaram a ser o que era e quais as mais importantes discussões a respeito da fotografia que já foram realizadas. Como, por exemplo, a discussão a respeito da validade artística da fotografia, feita pelo físico Arago em 3 de julho de 1839 quando defendia a criação de Daguerre.

O aspecto mais belo deste discurso é a forma como estabelece ligação entre a fotografia e a todos os aspectos da atividade humana. O panorama que aborda é suficientemente vasto para fazer parecer insignificante a duvidosa autenticação da fotografia relativamente à pintura, permitindo que a ideia da amplitude real da invenção se desenvolva. Quando inventores de um novo instrumento – diz Arago – o utilizam para a observação da natureza, aquilo que dele esperam é sempre uma insignificância em comparação a série de descobertas posteriores, cuja origem está no referido instrumento. (BENJAMIN, 1994, p. 117).

Para o autor, os primórdios das discussões referentes a fotografias só passaram a ser realmente necessárias para compreender a verdadeira intenção da fotografia perante a arte¹⁴, quando começou a ser discutido o quanto a fotografia estaria presente na vida das pessoas em todos os sentidos dali para frente, como para a história, a física e então a arte. Parece que para Benjamin, com suas projeções, que podem até ser consideradas proféticas em certa medida, preocupou-se principalmente com as mudanças que essas novas experiências da modernidade, como o advento do cinema inaugurou e seus efeitos sobre as outras formas de arte, e ainda sobre a transformação perceptiva do homem, e buscou enxergar nisso tudo seu o potencial libertador, procurando saídas para a crise da modernidade que já era presente neste momento.

¹⁴ “Deve-se observar que os melhores fotógrafos de hoje não se preocupam muito com a questão... ‘A fotografia é uma arte?’ Por sua habilidade em criar o choque evocatório, ele [o fotógrafo] prova seu poder de expressão, e eis a sua revanche contra o ceticismo de Daumier.” (BENJAMIN, 2007, p. 727).

Capítulo II - A crítica ao cinema a partir do conceito de Indústria Cultural

Este capítulo pretende analisar o cinema a partir do conceito de indústria cultural, mas para que isso se faça, são necessários, para começar, colocar as seguintes questões: quando, como e por que surgiu o conceito de indústria cultural? Qual é o significado de indústria cultural? E a crítica ao cinema a partir do conceito de indústria cultural.¹⁵ E, mesmo, investigar as proposições de Theodor Adorno quanto ao Cinema produto da Indústria Cultural x Cinema como arte (potencialidades expressivas).

Em uma série de respostas epistolares aos ensaios de Benjamin, o teórico crítico da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno, acusou-o de um utopismo tecnológico que a um só tempo fetichizava a técnica e ignorava o seu alienante funcionamento social na realidade. Adorno foi bastante cético com respeito às afirmações de Benjamin sobre as possibilidades emancipatórias dos novos meios e formas culturais. A celebração benjaminiana do cinema como veículo para a consciência revolucionária, para Adorno, ingenuamente idealizava a classe trabalhadora e suas aspirações pretensamente revolucionárias. Adorno preocupava-se com os efeitos dos que os teóricos frankfurtianos denominaram como ‘indústria cultural’, na qual identificaram um enorme potencial para a alienação e a comodificação. (STAM, 2003, p. 86).

Walter Benjamin e Theodor Adorno fizeram uma análise importante do cinema, principalmente por ser um novo meio de comunicação para as massas. Porém, o que os diferencia são suas atitudes em relação a esta arte. Enquanto Benjamin possuía uma visão otimista do cinema, Adorno o pensou por contraste com a chamada grande arte, a arte erudita, ou seja, para o autor a arte deveria proporcionar reflexão, assim como a erudita, e só dessa forma que o cinema seria considerado arte para ele. Este último recorreu a um fetiche, referindo-se à morte da arte nas sociedades capitalistas, ao converter a própria cultura em mercadoria. Em sua concepção, as estruturas materiais da troca de mercadorias é em primeiro lugar a própria ideologia.

¹⁵ Sobre o estudo do cinema; “A Escola de Frankfurt estudou o cinema como sinédoque, como um emblema da ‘parte-pelo-todo’ da cultura de massa capitalista, utilizando-se, para tanto, de uma abordagem dialética e multifacetada que atentava simultaneamente a questões de econômica, política, estética e recepção. Empregando conceitos marxistas como reificação, comodificação e alienação, seus autores cunharam o termo ‘indústria cultural’ para aludir ao dispositivo industrial que produzia e mediava a cultura popular, bem como aos imperativos de mercado subjacentes. Escolheram o termo ‘indústria’ no lugar de ‘cultura de massa’, para evitar a impressão de que a cultura surge espontaneamente das massas.” (STAM, 2003, p. 87).

Na visão de alguns filósofos da Teoria Crítica, a obra de arte foi rebaixada à função de mercadoria com o surgimento da tecnologia aliada às reproduções artísticas. Adorno refere-se à morte da arte nas sociedades capitalistas, que convertem a própria cultura em mercadoria. Para ele as estruturas materiais da troca de mercadorias é em primeiro lugar a própria ideologia. E sobre ideologia discorreremos mais a diante.

No início do século XX o fenômeno da indústria cultural, cuja técnica como força produtiva mascarou-se em técnica artística, desvelou o poder alienante e consumista no interior da civilização democrática e ocidental, revelando os elementos que constituíam a identidade essencial da arte no período entre Guerras. O conceito de indústria cultural foi usado pela primeira vez na obra *Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos*; escrita por Adorno e Horkheimer por volta de 1944, quando eles estavam exilados com o Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt na Califórnia, Estados Unidos, mas publicado apenas em 1947, em Amsterdam.

A expressão “indústria cultural” veio para substituir o termo “cultura de massas” empregado ainda nos esboços da redação da *Dialética*. Esta substituição foi necessária, pois os autores acreditavam que o termo cultura que nasce especificamente das massas seria facilmente entendido como “arte popular”, o que leva o verdadeiro sentido da crítica para outro rumo, que se diferencia completamente do termo indústria cultural. No sentido mais estrito desta expressão é possível enxergar uma nova qualidade de “cultura”, isto é, a expressão implica que todos os produtos de todos os setores são fabricados especificamente para o consumo de massas, setores estes que estão intimamente ligados e adaptados, e que de certa forma determinam o modo de consumo das massas, então:

A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a arte inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. (...) as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório de maquinaria. (ADORNO, 1975, p. 288).

O conceito de indústria cultural relativo à produção de bens culturais se limita a diferenciar a mercadoria cultural da obra de arte. Em relação aos bens culturais, a

produção visa à obtenção de lucro, que refletida nas obras de arte corrompe o seu estado de autonomia, lhes garantindo estatuto de bens comercializáveis, propósito imediato da indústria cultural. Na esfera da arte é que a expressão ganhou maior relevância, pois a massa consumia a cultura¹⁶ promovida pelo mercado de bens culturais, e criada pela tecnologia que se torna aliada neste processo.

Portanto, tanto os produtos de consumo de utilidade prática, como até a cultura neste período foram financiados pelo capitalismo, ou seja, pelo pensamento burguês que gera no início do século XX e principalmente no período entre guerras, uma atmosfera mercadológica na sociedade. A indústria cultural faz com que o consumidor, ou seja, a massa acredite que ele seja o elemento primário na sociedade, mas inegavelmente o processo industrial leva os consumidores inconscientemente ao estado de objeto. Neste caso, o sistema dominante enfocava o progresso enquanto forças produtivas técnicas, e os trabalhadores se convertiam inconscientemente em objetos que eram manipulados por esse sistema.

Atualmente em fase de desagregação na esfera da produção material, o mecanismo da oferta e da procura continua atuante na superestrutura como mecanismo de controle em favor dos dominantes. Os consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes são oferecidos. Assim como os dominados sempre levaram mais a sério do que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje em dia as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente, insistem na ideologia que as escraviza. (ADORNO, 1985, p. 125).

Logo, a técnica na indústria cultural padronizou os produtos das necessidades dos consumidores, e essa padronização é possível por este avanço tecnológico, que essas técnicas sejam as vozes dos que têm um poder economicamente mais forte, colocando as massas em segundo lugar. Este poder da indústria cultural é capaz de transformar a mentalidade dos consumidores – para uma racionalidade técnica -,

¹⁶ “[...] a barbárie estética consuma hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura. Falar de cultura foi sempre contrário à cultura. [...] Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura [...] que já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação que introduz a cultura no domínio da administração.” (LOUREIRO, 2003, p.13-22). Neste caso, não concordamos totalmente com tal afirmação, mas na tentativa de relacionar a crítica de Adorno aos produtos da indústria cultural, ela cabe perfeitamente.

fazendo com que eles acreditem que seja realmente o critério que inspira o avanço tecnológico, que inspira a produção da indústria cultural. Partindo do conceito de racionalidade técnica que desembocam na irracionalidade e que articula a dominação e a massificação cultural como as duas faces de uma mesma dinâmica, Adorno critica a indústria cultural como subsistema do sistema capitalista que assimila e reflete os ditames da cultura de mercado. Os produtos da indústria cultural, assim como os meios de comunicação de massa - o cinema, a televisão- são caracterizados por Adorno como alienantes, conservadores e autoritários.

O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesmo. (ADORNO, 1985, p. 114).

Para Adorno esta racionalidade técnica é vista como a racionalidade do próprio domínio, e que o fenômeno da indústria cultural é mais uma forma de expressão do pensamento burguês e do sistema capitalista, que reflete as imposições da cultura de mercado. A indústria cultural afirma e reforça uma suposta mentalidade das massas, que ela padroniza, estabiliza e rotula. As massas não são o comedimento, mas sim a ideologia - o apêndice do mecanismo - da indústria cultural. O capitalismo em função do consumismo usa de diversos artifícios, e tem como principal discurso o progresso da sociedade sob o avanço da tecnologia, mas este discurso busca um único objetivo, a saber; o de controlar cada vez mais um maior número de consumidores. Assim a indústria cultural bloqueia o desenvolvimento do indivíduo como sujeito autônomo, independente, que pode tomar as suas decisões de modo consciente, tornando-os alienados de si mesmo.

Para o autor, o termo “ideologia” não pode mais ser empregado literalmente. Ele afirma que na sociedade burguesa as mercadorias são a própria ideologia, isto é, o valor de troca da indústria cultural é o segredo da ideologia. Portanto, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno diz: “A nova ideologia tem por objeto o mundo enquanto tal.” (ADORNO, 1985, p. 138). É a partir deste conceito que defendemos a ideia de que o cinema, *apropriado* pela indústria cultural, é o meio de propagação dessa ideologia.

Outra ideia importante na *Dialética do Esclarecimento*, que é retomada no texto em questão, é o significado do termo ‘indústria’ no contexto da

fabricação das mercadorias culturais: ela não deve ser tomada muito literalmente, já que a padronização dos produtos, assim como o alto grau de racionalidade dos métodos de difusão, não encontram em contrapartida no mesmo nível, no que tange aos processos de produção propriamente ditos. Apesar da estrita divisão do trabalho na indústria filmográfica e de radiodifusão, sempre deve ser preservado certo espaço para uma individualidade, ainda que, no fundo, ela seja apenas aparente e hipostasiada no sentido de fortalecer a ideologia de liberdade e espontaneidade, da vida moderna nos países industrializados. Reaparece, aqui, a ideia de que sobrevive na indústria cultural um resíduo da esfera da circulação num contexto em que, nos setores de ponta da economia, ela já desapareceu em função do predomínio dos monopólios. (DUARTE, 2003, p. 117).

Assim, é possível notar que a crítica de Adorno e Horkheimer sobre a racionalidade técnica também mirou a produção dos bens culturais, transformando-os em valor de uso para o consumidor e em valor de troca para o produtor. Nas sociedades capitalistas dominadas pela indústria cultural notamos a transformação da própria cultura em mercadoria de consumo, fundindo-a com a diversão e o entretenimento¹⁷.

No capitalismo, a indústria cultural criou o termo *mass-media*, que não tinha conotação ofensiva, mas que na realidade coloca em evidência o poder daqueles que economicamente controlam a sociedade através da racionalidade técnica. Os produtos que eles fornecem transmitem a ideia de que estes satisfazem as necessidades dos seres humanos, que – inconscientemente - são tratados como meros consumidores desses produtos da indústria cultural. Para os autores da *Dialética do Esclarecimento*, a economia capitalista juntamente com a indústria cultural oferece aos consumidores uma coisa e ao mesmo tempo priva-os dela, fazendo com que o consumidor sinta-se sempre insatisfeito e sempre busque suprir essas necessidades, o que para a indústria cultural é sinônimo de compra, Loureiro ressalta que:

O princípio básico consiste em lhes apresentar tanto as necessidades, como tais, que podem ser satisfeitas pela indústria cultural, quanto em, por outro lado, antecipadamente, organizar essas necessidades de modo que o

¹⁷ Para Adorno a diversão é; “o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu tal poderio sobre: a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho.” (ADORNO, 1985, p. 128). Mas, neste sentido, nós acreditamos que Adorno impôs ao cinema um sentido de deterioração no que diz respeito às práticas culturais de sua época, porém, é difícil concordar com essas declarações tão fortes e cheias de crítica de Adorno, no caso, nos abstermos de comentários.

consumidor a elas se prenda, sempre e tão só como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural. (LOUREIRO, 2003, p. 13-22).

O conceito de indústria cultural tem como característica a técnica para a realização da padronização das necessidades e dos produtos fornecidos aos homens designados como consumidores. A reprodução tecnológica é capaz da produção em série de diversos produtos, mas, como Adorno e Horkheimer apontam esses produtos também são produtos da cultura, quando ela é identificada como mercadoria. Dessa forma, a técnica aplicada aos produtos, na indústria cultural, torna-se deturpadora das obras de arte, isto é, a produção de bens culturais e artísticos como bens materiais disponíveis para compra e venda, a fim de suprir as necessidades dos consumidores, assim:

Pode-se constatar que na indústria cultural tudo se transforma em artigo de consumo, e que no mercado a arte, a música, o cinema, o rádio, tudo pode ser comprado como uma mercadoria, transformando a cultura em algo negativo. Para Adorno, a indústria cultural não é democrática, ela se submeteu a dominação da técnica que é usada pelos meios de comunicação de forma original e criativa que impede o homem de pensar de forma crítica, de imaginar, adestrando consciências, que fazem com que o que é transformado para efeitos comerciais sejam convertidos como um entretenimento para todos. (LOUREIRO, 2003, p. 13-22).

A reprodução técnica, a indústria de entretenimento e diversão propiciou uma padronização e racionalização das formas culturais, como os filmes, o rádio, a televisão, a música popular¹⁸, contribuindo para aquela racionalidade técnica já mencionada antes, que atrofiou a capacidade de agir, pensar e fazer as escolhas de forma autônoma dos indivíduos. A indústria cultural usa dos melhores recursos técnicos para envolver o indivíduo, de forma que ele perceba a ilusão de uma vida real, que é representada nos filmes. Através dos meios de comunicação, entre eles o cinema, os consumidores segundo Adorno, são modelados de acordo com o princípio da indústria cultural. O cinema, disfarçado de diversão, veio para satisfazer as necessidades deste consumidor, que ao mesmo tempo por meio da mecanização dos processos técnicos da indústria cinematográfica, não encontra aí sua necessidade suprida, isto é, é possível que ele esteja condicionado e alienado.

¹⁸ Para conhecer a crítica de Adorno à música popular ver: (ADORNO, T. W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Coleção Os Pensadores: Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000).

O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. (ADORNO, 1985, p. 114).

Antes de tudo, é preciso destacar que a crítica de Adorno ao cinema é empregada sob o ponto de vista econômico dos EUA e da indústria cinematográfica hollywoodiana, pois ele e os outros pesquisadores do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt estavam exilados na Califórnia na década de 40, época da até então maior produção cinematográfica de Hollywood. A crítica destaca o cinema como produtor de ilusões e embaraçador da fantasia e do pensamento dos espectadores, isto é, o filme faz com que os espectadores divaguem sobre a obra fílmica, identificando no filme a representação da própria realidade. Nesta ocasião, os filmes são produzidos de tal forma que a apreensão real do filme e dos dados exatos da película só podem ser percebidos e absorvidos por aqueles que tenham a astúcia da observação e que possuem conhecimentos específicos sobre o cinema.

Primeiramente, deve ficar claro que para Adorno, em sua *Teoria Estética*, as obras de arte se diferenciam dos produtos - que usam aparato técnico (Televisão e Cinema) – da indústria cultural, pois estes não são autônomos no sentido estrito do termo, e quanto a sua importância são avaliados por Adorno como secundários, principalmente no que diz respeito à ideologia¹⁹ presente no seu conteúdo.

Todavia, a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo seja mais do que ela própria. Como a absorção de todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se realiza através do processo social inteiro, a sobrevivência do mercado neste ramo atua favoravelmente sobre essas tendências. A demanda ainda não foi substituída pela simples obediência. Pois a grande reorganização do cinema pouco antes da Primeira Guerra Mundial – condição material de sua expansão

¹⁹ Sobre o conceito de ideologia: “A ideologia é definível exatamente como processo por meio do qual a subjetividade humana assume a aparência exterior da totalidade e de unidade, e, mais do que isso – especificamente com relação ao cinema -, uma das operações ideológicas centrais do cinema dominante, é precisamente o posicionamento do espectador como um sujeito aparentemente unitário.” (RAMOS, 2005, p. 32).

– consistiu exatamente na adaptação consciente às necessidades do público registradas com base nas bilheterias, necessidades essas que as pessoas mal acreditavam ter que levar em conta na época pioneira do cinema. Ainda hoje pensam assim os capitães da indústria cinematográfica – que, no entanto, se baseiam no exemplo dos sucessos mais ou menos fenomenais, e não, com muita sabedoria, no contraexemplo da verdade. Sua ideologia é o negócio. A verdade em tudo isso é que o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse de uma oposição entre onipotência e impotência – A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo mecanizado, para se por de novo em condições de enfrentá-lo. (ADORNO, 1985, p. 128).

É dessa forma que a indústria cinematográfica adestraria os espectadores a se comportarem conforme a indústria cultural queira, ou seja, os espectadores reagem de forma automática quando estão frente às imagens do filme, pois a dinâmica dessas imagens obscurece a atividade intelectual do espectador.

Em outros textos em que Adorno abordou a relação entre cinema e indústria cultural; em *Transparências do Filme*, ele mantém uma atitude otimista em relação ao filme que respeita as potencialidades expressivas das imagens, e identifica esse cinema com aquele que mais se aproxima do estatuto da arte, pois o filme passa a considerar o aparato técnico como um meio para trazer à tona a estética expressiva que o cinema de arte pode realizar, deixando totalmente de lado o caráter mercadológico e alienante da indústria cultural, para ele:

Elas [as imagens de uma paisagem/rd] não passam, porém, umas nas outras continuamente, mas dão um lugar às outras como na lanterna mágica da infância. As imagens do monólogo interior devem essa permanência interna no movimento a sua semelhança com a escrita: essa também não é diferente de algo que se movimenta sob os olhos e, ao mesmo tempo, é estática nos seus signos. Tal sucessão das imagens deveria se comportar em relação ao filme como mundo visível para a pintura ou o acústico para a música. O cinema seria arte enquanto recuperação objetivante desse modo de experiência. O meio técnico *par excellence* é profundamente aparentado com o belo natural. (apud DUARTE, 2003, p. 144).

No que tange à discussão posterior de Adorno em relação ao cinema enquanto arte, o seu principal argumento, neste caso otimista referente à sua primeira impressão do cinema, é o poder que o aparelho técnico possui quando este é utilizado como certo tipo de recurso ao se filmar a cena intencionalmente bela²⁰, - comparando-a com uma

²⁰ Em relação ao caráter belo de uma obra de arte, Adorno afirma que o: “Belo, na natureza, é o que aparece como algo mais do que o que existe literalmente no seu lugar. Sem receptividade, não existiria tal

pintura de um quadro - buscando na cena o caráter puramente estético do cinema, resgatando desta forma o verdadeiro sentido de arte considerando assim o cinema como a Sétima Arte. A estética do cinema, para Adorno, existe quando a intenção do filme ultrapassa a necessidade do aparato técnico, fazendo deste um instrumento de criação artística da obra, permitindo que a subjetividade trabalhe na composição, deixando transparecer o que de belo existe no filme, somando a intenção dos artistas que compõem o filme e o aparato técnico, resultando em um prazer estético autônomo, afirma Adorno que:

O surgimento tardio do filme dificulta diferenciar de modo tão estrito entre dois sentidos da técnica quanto, por exemplo, na música, onde até a eletrônica uma técnica imanente (a organização adequada e exata da obra) acabou se destacando da interpretação (dos meios de reprodução). Supor uma identidade entre duas técnicas é algo provocado pelo filme na medida em que, como Benjamin já chamou a atenção, nele não existe original que venha a ser reproduzido em massa: nele, o produto em massa é a própria coisa. Mesmo assim – de um modo, aliás, análogo à música -, a identidade não vigora sem mais nem menos. Os especialistas da técnica específica do cinema apontam para o fato de que Chaplin não dominava suas possibilidades ou não lhes deu importância, limitando-se a fotografar esquetes, cenas de pastelão ou seja lá o que for. O nível e a posição de Chaplin não são, porém, reduzidos por causa disso, e dificilmente alguém vai duvidar de que ele seja um cineasta. Essa enigmática figura não teria podido desenvolver a sua ideia de outro modo que não na tela: basta ver como, desde o primeiro dia, a sua figura se equipara às antigas fotografias. De acordo com isso, é impossível pretender decifrar normas a partir da técnica cinematográfica enquanto tal. (ADORNO, 1986, p. 101 – 102).

Quando o autor passa a discorrer em favor do cinema enquanto cinema arte, é possível compreender a sua primeira impressão do cinema, pois nesta segunda fase Adorno elenca os principais motivos de decadência ou de retardamento do cinema, ou a imensa produção de filmes visados pela indústria cultural e a pouca atenção dada aos filmes esteticamente autônomos, como é o caso do Novo Cinema Alemão.

O Novo Cinema Alemão exerceu importante influência sobre a asserção de Adorno quanto à possibilidade de conceber o cinema como arte emancipatória. Para ele, ‘o filme emancipado teria que retirar o seu caráter *a priori* coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o

expressão objetiva, mas ela não se reduz ao sujeito; o belo natural aponta para o primado do objeto na experiência artística subjetiva. Ele é percebido, ao mesmo tempo, como algo de compulsivamente obrigatório e como incompreensível, que espera interrogativamente a sua resolução. Poucas coisas se transferiram tão perfeitamente do belo natural para as obras de arte como este duplo caráter. Sob este aspecto, a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural.” (ADORNO, 1970, p. 87).

a serviço de intenções emancipatórias.’ Após uma breve consideração sobre os trabalhos de Charles Chaplin e Michelangelo Antonioni, Adorno afirma que, ‘sem considerar a origem tecnológica do cinema, a estética do filme fará melhor, fundamentando-se em um modo subjetivo de experiência ao qual o filme se assemelha e que constitui sua característica artística’. Para ser considerado arte, observa Adorno, o filme deve apresentar-se na forma de uma *recreação objetiva* de uma experiência em direção ao sujeito. Ele esclarece que, nas circunstâncias presentes, quanto menos os filmes aparecem como arte, mais eles se tornam obra de arte. (LOUREIRO, 2005, p. 125-129).

Para o autor, a arte deve ser entendida como um meio que proporciona reflexão. Por este fato, o cinema que Adorno considera como “cinema arte”, é aquele que possui essa capacidade de reflexão. No caso do Novo Cinema Alemão, o autor acredita que exista aí uma possibilidade desses filmes transmitirem mensagens que corroboram em momentos de reflexão ao espectador, assim, para Adorno, o filme que para ele é considerado obra de arte livre das amarras da indústria cultural e dos meios tecnológicos, é aquele onde a intenção do autor ultrapassa essas amarras e tenha como resultado um momento reflexivo, assim o cinema arte é então o cinema como reflexão.

Quando o cinema começa entrar em decadência, Adorno acredita que isso acontece a partir do momento em que certos filmes começam a perder o seu caráter autônomo ou até mesmo negligenciar essa característica artística que, sim, existe no cinema, quando passam a ser filmados comprometidos com a indústria cultural ou então a partir do surgimento da televisão, passam a ser constituídos de acordo com os modelos televisivos, a fim de se tornarem visíveis a todos os espectadores.

Adorno prossegue sua discussão no texto dos anos 50, lembrando que a indústria cultural, tendo como vanguarda a televisão, atua no sentido de tornar os enrijecidos conteúdos do inconsciente, ainda mais rígidos e petrificados, em vez de facilitar seu apoderamento pela consciência, de modo verdadeiramente esclarecedor e emancipatório. Tal processo de superenrijecimento do inconsciente, realizado pela indústria cultural em benefício próprio e da manutenção dos status quo, ocorre pelo efeito calculado de estereótipos sobre a psique, os quais são os principais vocábulos da linguagem imagética veiculada pela televisão. Sobre isso, Adorno recorre mais uma vez a comparação das mercadorias culturais com as obras de arte no sentido de responder a ponderação, feita por apologetas da indústria cultural, de que, não apenas essas, mas também a arte operaria com estereótipos. Segundo Adorno, a diferença entre os clichês calculados, modelados pela produção em massa e o uso inesperado e criativo de modelos, mais afeito a um conteúdo alegórico, é enorme, pois que a arte tenha a ver com um protesto do inconsciente vexado pela civilização, não deve servir como pretexto para o abuso do inconsciente a favor de um vexame civilizatório ainda mais penetrante. (DUARTE, 2003, p. 126-127).

O que a televisão imprimiu na sociedade, os filmes da indústria cultural que após o surgimento da TV também passaram a reproduzir em todas as suas produções, é o motivo do retardamento do cinema, ao longo de sua história. Pois, enquanto o cinema arte deixava transparecer o caráter estético do filme proveniente da intenção subjetiva presente nele, o cinema da indústria cultural pretendia, assim como já foi dito, transmitir às massas a ideologia do consumo fornecida pela indústria.

Todavia, não era somente a influência dos modelos de ideologia televisivos que influenciaram os filmes da indústria cultural, e que foi considerado por Adorno um dos motivos do retardamento do cinema, mas também alguns aspectos da criação dos filmes foram igualmente responsáveis por essa decadência²¹. A importância dos objetos presentes no filme é mais distante da subjetividade, da intenção e da autonomia estética do cinema, do que a própria mensagem que tais objetos são capazes de passar aos espectadores²², e ela é tão poderosa quanto às tentativas de controle ideológico da indústria por meio da reprodução dos bens culturais.

Para Adorno, no filme os espectadores se relacionam mais imediatamente do que, por exemplo, na pintura, por causa dessa visão que os objetos presentes no filme lhes oferecem, pois estes objetos possuem algo de material, como se realmente, de maneira realista tivessem em poder dos espectadores, o que é muito improvável de acontecer na pintura ou literatura.

Neste sentido, os objetos são portadores de mensagens, que podem ser intencionalmente estéticas ou ideológicas, de acordo com a indústria cultural. Essas mensagens presentes nos objetos são entendidas por Adorno como signos sociais, mas que, por causa do retardamento do cinema, reprimem a subjetividade e a estética autônoma contida neles; em contrapartida, se essa intenção estética aproveitar a posição do objeto presente no filme, a fim de buscar transmitir uma mensagem que provoque reflexão, neste caso então não existe um retardamento intencional do cinema, apenas

²¹ “A técnica fotográfica do cinema, que antes de tudo copia, confere mais validade própria ao objeto estranho à subjetividade do que os processos esteticamente autônomos; no percurso histórico da arte, esse é o ponto de retardamento do cinema.” (ADORNO, 1986, p. 104). Deste modo, o autor compreende e assume os motivos que propiciaram o retardamento do cinema.

²² Neste caso ver: (XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith: Cineasta Americano*. Editora Brasiliense, 1984).

operacional. No que diz respeito às questões operacionais da indústria cinematográfica, Adorno refere-se ao retardamento das operações que são realizadas na produção de um filme, como a construção de um roteiro, ou o processo de montagem. O retardamento ocorre quando estes acabam por absorver os modelos operacionais usados na TV, e também a ideologia da indústria cultural.

Para Adorno, esses objetos estão sob o peso de uma organização social que se constituiu num modelo de dominação vigente na natureza, embora seja histórica e esclarecida, a razão é instrumental porque está sob o signo do princípio da dominação, assim esses objetos transmitem as mensagens deste princípio, por isso também são considerados signos sociais.

A tecnologia do filme desenvolveu uma série de meios que são contrários ao se realismo inseparável da fotografia [...]. A razão disso é que tais meios não são extraídos das necessidades da produção individual, mas da convenção. Avisam sobre o espectador o que aqui estaria sendo pretendido ou como ele teria de suplementar aquilo que escapa ao realismo cinematográfico. Já que, no entanto, certos valores expressivos, ainda que decadentes, caracterizam quase sempre tais meios, então se constitui uma relação falsa entre esses valores e o signo aí inserido. Isso é o que empresta o caráter de kitsch ao enxerto. Restaria ainda a questão de saber se isso ainda continua na montagem e nas associações que surgem fora do transcurso do filme; em todo caso tais divagações exigem um elevado tato do diretor. Mas, há algo dialético a aprender o fenômeno: que a tecnologia, tomada isoladamente, isto é, fazendo-se abstração do caráter de linguagem do filme, pode vir a cair em contradição com suas leis imanentes. A produção cinematográfica emancipada não deveria mais [...] confiar irrefletidamente na tecnologia, no fundamento do *métier*. Nele é que o conceito de adequação material alcança a sua crise, antes mesmo de ter sido obedecido. Misturam-se turvamente a exigência de uma relação plena de sentido entre modos de procedimento, material e estruturação com o fetichismo dos meios. (ADORNO, 1986, p. 106).

Fica claro que para Adorno, nesta discussão posterior sobre o cinema arte os motivos estão intimamente relacionados e fracamente compreensíveis. Por um lado, Adorno declara que existe sim um cinema industrial e um cinema arte, e que eles se diferenciam por pequenos e sutis detalhes mais estéticos do que ideológicos, e por outro, deixa claro que essas pequenas diferenças são facilmente confundíveis e que não ficam tão claras e presentes entre um filme esteticamente autônomo e um filme ideologicamente industrial:

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e

estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não conseguem escapar. (ADORNO, 1985, p. 148).

Neste caso, Adorno não enxergou como o cinema, mesmo sendo portador de mensagens ideológicas, poderia ser uma obra de arte revolucionária; porém, tempos depois, o autor conseguiu ver que o cinema tinha credibilidade, quando o cineasta possuía liberdade de produção, fazendo com que sua intenção ultrapasse o aparelho técnico.

O cinema arte é intencionalmente subjetivo, pois prioriza com superioridade a intenção do artista e usa o aparelho apenas como instrumento de produção, e esteticamente autônomo, refletindo a partir das discussões do autor, essa linha tene entre o cinema arte e o cinema de indústria cultural. Essa linha é traçada pelo simples fato de que quando um diretor ou cineasta realiza uma obra cinematográfica que pode ser entendida como arte – Sétima Arte -, ele realiza-a deixando a intenção subjetiva e estética acima do aparato técnico, não fazendo da reprodução técnica uma aliada para transmitir ideologias da indústria cultural, assim como o cinema de indústria, mas sim como um mero instrumento que o leve a produzir aquilo que intencionalmente ele criou para poder ser visto e sentido pelos espectadores.

Dialogando com as mudanças perceptivas e cognitivas, é possível destacar que nos filmes de hoje o caráter ideológico talvez pese muito mais do que no início da história do cinema, pois analisando o quanto a indústria utiliza-se dos filmes para vender seus produtos, podemos perceber como os filmes passam a ser também layouts de propaganda comercial. Desse modo, tornam-se cada vez mais um produto pertencente à ideologia da Indústria Cultural, que não só lhe garante o seu valor de troca, como é natural do cinema, mas neste caso ele se esvazia de valor artístico, salvo poucas exceções²³.

²³ O cinema contém em si o sentido de mercadoria; como obviamente o aspecto de obra de arte, como já foi dito. No que diz respeito à mercadoria, é possível compreender que no cinema o valor de troca lhe é inerente, pois cada novo contato do espectador com o filme, permite ao cinema um novo processo de troca, isto é, a exibição de um filme participa da indústria cinematográfica, que interage com troca de: pagamento para a contemplação do espectador de um filme que está em cartaz, ou está à venda, e também em relação à produção do próprio filme, que conta com contrato de profissionais, compra de equipamentos, investimentos e aquisição de lucro.

Parte II:

Cinema e Linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas

Para que esta revolução da linguagem, esta elevação do cinema-linguagem na direção do cinema-ser, se realizasse, foi importantíssimo o contributo de nomes como Griffith, Eisenstein e, mais tarde, Ozum Mizoguchi, Antonioni, Resnais e Godard. (MARTIN, 2003, p. 25).

Capítulo III: A linguagem Cinematográfica: aspectos estéticos, perceptivos e cognitivos

Afirma Walter Benjamin; 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 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 idéias, 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 signo²⁴ refere-se a uma entidade de dupla face, ou seja, a do significante e a do significado. Para Saussure, signo designa o total –combinação de conceito e imagem acústica- e 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, o signo é o material de todas as artes²⁵. 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.”²⁶

Portanto, o material do cinema é um objeto real, mas este objeto permanece indiferente diante da montagem²⁷, ou seja, diante da correlação sgnica dos objetos que vemos na tela – todo fenômeno da vida externa transforma-se em signo na tela²⁸- assim cada tomada deverá agir como signo, como essência sgnica dos elementos cinematográficos.²⁹ Portanto, é válido tomar a linguagem e o cinema como objeto de

²⁴ 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.

²⁵ (JAKOBSON, 1970, p. 154).

²⁶ (JAKOBSON, 1970, p. 154-155).

²⁷ Christian Metz nos diz que a passagem de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem, ou seja, a linguagem cinematográfica.

²⁸ (JAKOBSON, 1970, p. 155).

²⁹ 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.

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 consequentemente 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 transformou-se, 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 a 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 artísticas - 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 -, 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 que se tenha o filme e ele seja 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 exatamente 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 são, 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 mal. 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 desta pesquisa.

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 enquanto obra de arte, mas enquanto 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 idéias, tudo o que foi discutido até este momento diz respeito sim, a esfera artística em que situa o cinema - Benjamin vê na técnica e nas massas um modo de emancipação³⁰ 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.

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 através 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.

3.1 A respeito da linguagem cinematográfica

³⁰ 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 sem 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.

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 através 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?³¹

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

³¹ 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).

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.

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 Pablo 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 significativo, 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 incontrolável, 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 torna-se imprescindível para a construção da linguagem no cinema, como observa Martin:

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. (MARTIN, 2003, p. 27).

Metz 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.” (METZ, 1980, p. 81). 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 lingüístico 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:

No período de transição, os cineastas experimentavam maneiras de conectar planos que pudessem tornar clara para o espectador a ação narrativa. A constituição de um sistema de convenções que deixasse claras essas questões só se completaria em 1917, mas desenvolveu-se no período de transição, envolvendo três maneiras básicas de conexão entre planos: montagem alternada, montagem analítica e montagem em contiguidade. (BORDWELL E THOMPSON, 1994, p. 41-46).

Qual é o papel da análise lingüística do fato fílmico nos estudos estéticos a respeito do cinema? E como a construção lingüística 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.

Nos escritos dos teóricos, a palavra montagem tomada em sentido lato integra freqüentemente 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).

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 conseqüências 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.

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 denotativo³², 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 através de efeitos fílmicos, mas estes não devem ser produzidos de maneira desinteressada: é necessário que os efeitos fílmicos estejam à disposição 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.

Para dar continuidade do 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, a combinação precisa dos efeitos artísticos com o enredo.

³² Para denotação e conotação, Metz afirma que; “Quanto à conotação, cujo papel é importante em todas as linguagens estéticas, ela tem como significado ente 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 guias = 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).

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 cinema³³. 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 (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,

³³ 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 percepção à 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).

desde o gesto individual do ator até a organização geral das cenas. (ESPERANÇA, 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. Assim como 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).

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 montagem³⁴, 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 o início do processo de mudança da percepção dos espectadores e que só tendeu a evoluir a partir deste momento.

³⁴ 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).

Quando falarmos do desenvolvimento da linguagem cinematográfica nas mãos de cineastas como D.W. Griffith e Eisenstein, isso ficará ainda mais claro, e perceberemos como o estudo da linguagem cinematográfica é importante para compreendermos o que Walter Benjamin e Adorno disseram em seus escritos sobre cinema.

3.2 A narrativa clássica de D. W. Griffith³⁵

Como ator, Griffith colecionou tentativas frustradas nessa carreira, mas também foi por essas tentativas que Griffith tornou-se um grande e importante cineasta para a história da evolução do cinema, principalmente para o desenvolvimento dos elementos que inventavam o cinema. Por isso, neste trabalho, é importante ressaltar os feitos deste cineasta que além de ter criado uma das primeiras obras primas do cinema, foi um dos responsáveis pela invenção da linguagem cinematográfica, tema chave deste capítulo.

Quando David W. Griffith e Thomas H. Ince começaram a trabalhar com *Westerns*, o gênero já sofria críticas por apenas repetir tudo o que já havia sido feito. Na verdade, tanto tem sido escrito sobre a contribuição inovadora de Griffith como gênio do cinema norte-americano, que chega a passar despercebido o importante papel por ele desempenhado no desenvolvimento inicial do *Western*. Entre 1908 e 1913, ele realizou alguns dos melhores *Westerns* de um rolo jamais filmados, período em que experimentou novas formas de expressão e gramática fílmica, especialmente com as possibilidades de aumentar a tensão por meio de recursos de montagem. Por exemplo, o *close-up*, já introduzido por outros realizadores, é aperfeiçoado por Griffith, que também criou e desenvolveu outros aspectos da narração cinematográfica. Uma de suas principais contribuições é o emprego da montagem paralela, desenvolvida para dar o máximo de tensão aos melodramas e para aumentar a carga dramática das sequências de salvamento na última hora. Embora esse recurso seja elementar nos filmes atuais, sua introdução foi um lance ousado na época, se considerarmos que nele está envolvida a manipulação do tempo e do espaço para uma plateia ainda pouco alfabetizada na linguagem do cinema. (MASCARELLO, 2006, p. 164-165).

A partir de 1915, quando a linguagem cinematográfica se consolidava, duas vertentes ganham predominância; um é a narrativa griffithniana e outra são as múltiplas experiências que pode hoje ser definida como cinema formativo, como é o caso do cinema de Eisenstein. O desenvolvimento da linguagem cinematográfica passou por

³⁵ “A tarefa que me proponho é, acima de tudo, fazer com que os homens vejam.” (apud KNIGHT, 1970, p. 26).

dois momentos importantes, ou seja, os dez anos que se seguem a 1915 e o pós-guerra com os desdobramentos que chegam até o início de 1960.

Com o plano americano, a montagem alternada, os grandes primeiros planos, e o surgimento da inegável paixão pelos atores e atrizes, estrelas dos filmes norte-americanos, Griffith torna-se o nome que repetidas vezes é aclamado nos EUA como o realizador de um dos maiores feitos na história do cinema, até então, principalmente quando ele se relaciona com a indústria cinematográfica, mas disso falaremos mais a frente. O importante neste capítulo é lidar com a linguagem cinematográfica que este cineasta fez nascer:

É inegável que os anos que antecederam a guerra de 1914 constituíram um momento chave de conquista de boa parte dos procedimentos. Não é por acaso que Griffith é o cineasta que permeia todo este capítulo. Foi ele sem dúvida o primeiro grande sistematizador, o modelo a ser seguido pelos cineastas. O uso psicológico do primeiro plano, os seus grandes finais marcados pela convergência de tensões e pela aceleração, a combinação coerente dos vários recursos até então presentes de maneira dispersa em diferentes filmes, estes são méritos que Griffith concentra em torno de si. (XAVIER, 1984, p. 36).

A montagem paralela de Griffith pode ser comparada com a montagem dialética ou intelectual de Eisenstein, que será vista mais a frente, porém a montagem de Griffith é entendida quando uma ou mais sequências são aproximadas ao mesmo tempo, intercalando as cenas pertencentes a cada uma, alternadamente, a fim de fazer surgir uma significação de seu confronto.

Ele teve um papel único ao utilizar a montagem paralela não apenas para misturar diferentes linhas de ação, de modo a criar suspense e emoção, mas também para construir contrastes dramáticos, delinear o desenvolvimento psicológico de personagens e criar julgamentos morais. O uso desse tipo de montagem revela-se como clara intervenção do narrador que, pelos contrastes, aponta motivações, injustiças e paralelismos. Como explica Gunning, na montagem paralela de Griffith, percebemos ‘a mão do narrador, à medida que ele nos leva de um lugar para outro tecendo uma nova continuidade narrativa’ (1990b, p. 340). Griffith já usava a montagem paralela desde 1908, para intercalar duas linhas de ação distanciadas, como a das vítimas e a do seu salvador. O cineasta também usou a montagem paralela para mostrar contrastes, alternando entre ricos e pobres, bons e maus, exploradores e oprimidos. (COSTA, 2005, p. 45-46).

Griffith foi além das fronteiras entre o cinema e o teatro, mesmo que instintivamente e quase que por acaso percebeu que o movimento da câmera poderia mudar o impacto visual de uma cena ou até mesmo da atuação dos atores. O cineasta

colocou a câmera em ângulos direfentes em relação à ação e dessa forma, era possível ver um maior dinamismo na fotografia convencional de frente, e ainda usou e abusou das sombras e de pontos brilhantes³⁶; assim, percebeu que isso poderia intensificar os estados emocionais e o drama na cena, o que transformaria o impacto visual para os espectadores.

Deste modo, Griffith “efetuando o corte dos próprios filmes, descobriu que o espaço de tempo em que uma imagem permanecia na tela poderia criar tensões psicológicas muito reais: quanto mais curta a cena, maior a excitação.” (KNIGHT, 1970, p. 21-22).

Griffith movimenta os atores aproximando-os e afastando-os da câmera, mostrando as diferenças entre os palcos do teatro e a tela bidimensional, pois esses movimentos quando filmados mostraram-se eficazes na medida que a câmera partia em direção aos atores, o que é utilizado até hoje e conhecido como plano americano:

É instrutivo notar que o plano aproximado aparece na obra de Griffith justamente nos filmes dramáticos e intimistas, pois a caracterização de estados psicológicos semelhantes àqueles que se poderiam ler nos romances exigia que se pudessem observar os protagonistas de perto, isolar uma face transformada de dor, tornar visível uma mão que se contorce num gesto nervoso (MACHADO, 2002, p. 110).

Benjamin diz: “para o cinema é menos importante o ator representar diante do público outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho.” (BENJAMIN, 1987, p. 179). O cineasta estadunidense partindo dessa nova técnica percebeu que atuação que via nos gestos e nos rostos dos atores eram por demais exagerada, então contribuiu mais uma vez para o cinema e ensaiou os seus atores em um estilo de interpretação mais calmo e mais íntimo.

Assim como a atuação dos atores e o movimento da câmera, Griffith também percebeu que os objetos podiam fazer diferença na concepção da cena. Desse modo, Griffith descobriu o “close-up”, ou, o primeiro plano.

Utilizando close-ups extremamente ampliados, filmando planos de objetos, como uma carta ou um revólver, esses mesmos objetos tomavam conta de toda a

³⁶ O cineasta denominava essa técnica denominada: “iluminação de Rembrandt”.

tela, dando-lhes a importância que o diretor desejava no desenvolvimento do filme. Griffith encontrou no close-up uma função que lhe daria o poder de tornar o inanimado em algo dinâmico que seria de total relevância para a cena, o filme, assim como os atores.

O 'close-up', porém, faz mais do que simplesmente destacar o importante na cena: elimina tudo mais. Força a plateia a ver o que o diretor quer que ela veja – e apenas isto. Concentra a atenção sobre o detalhe significativo, seja ele um objeto, um ator, seja uma parte de um ator. Griffith descobriu que o 'close-up' da mão, do braço, dos olhos ou dos lábios podia ser muito mais expressivo na tela do que o ator mais capaz de projetar a emoção em termos teatrais. (KNIGHT, 1970, p. 22-23).

Griffith, ao deslocar a câmera da posição de um espectador que observa o filme do centro da plateia, o introduzindo a cena, multiplicando seu ponto de vista, manipulando sua maneira de observar, transformando assim sua percepção. Antes dele, os filmes eram vistos sempre de uma perspectiva de quem assiste a uma peça teatral. Desse modo, renovou a linguagem cinematográfica criando recurso onde os espectadores pudessem presenciar efeitos que lhes oferecesse um fluxo diferente de consciência em relação ao filme. O cineasta explorou tudo o que ele conhecia da câmera e inventou outras formas de uso como: “a íris, as máscaras, a vinheta, a tela dividida e a projeção de três cenas simultaneamente diferentes”.³⁷ Griffith utilizou todo o seu conhecimento sobre montagem, plano americano, close-ups, a fim de levar para a tela uma experiência nova e assim ganhar renome com o polêmico *O Nascimento de uma Nação*:

Em 1915, Griffith lançou o mais longo e espetacular filme que os norte-americanos já tinham visto *The birth of a nation*, que tratava de um tema genuinamente nacional, a Guerra Civil. Foi lançado com grande estardalhaço publicitário nos maiores palácios de cinema da época. Esse filme começou a estabelecer o longa-metragem como norma e não mais como exceção. (COSTA, 2005, p. 49).

O estilo de montagem criado por Griffith que representa a escola clássica hollywoodiana acentua o valor narrativo da montagem - apesar da linguagem cinematográfica não ser essencialmente narração, ela surpreende e inova quando deixa o espectador livre para interpretar os fatos. Num filme silencioso, a montagem do diretor

³⁷ (KNIGHT, 1970, p. 24).

substitui a palavra pelo encadeamento das cenas -. Essa é uma característica presente no cinema clássico narrativo onde as situações retratadas não desprezam nenhuma circunstância mesmo que trivial como informação aos espectadores. É preciso ainda ressaltar que o cinema está diretamente relacionado ao conceito de narrativa. Para Walter Benjamin:

O saber, que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação, ela precisa ser compreensível 'em si e para si'. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã, recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) Ele (o leitor) é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1987, p. 202)

Fica mais claro entender a partir desta base de pensamento os desejos de fidelidade à representação da realidade que definem a narrativa clássica. Este é um conceito essencial ao modelo de montagem deste estilo de narrativa. Os fatores emocionais nos filmes de Griffith eram preservados e elevados à alta potência. Esses fatores quando ordenados fundaram o princípio da estrutura e da construção narrativa que era a montagem, no cinema norte-americano. É inegável que os desenvolvimentos técnicos repercutem na linguagem cinematográfica, como a introdução do som em 1927, por exemplo, que fez retroceder tendências que estavam no auge e redirecionou o cinema para um formato que até os dias de hoje permanece hegemônico, conhecido como narrativa clássica.

3.3 A montagem intelectual de Eisenstein

Não só no cinema a montagem de planos ou de outros elementos foi um grande interesse dos cineastas, principalmente dos soviéticos, como veremos mais à frente, e

não apenas como um aspecto artístico do cinema, mas também em sentido manipulador e também em sentido pedagógico, entre outros.

Em sentido manipulador, eis, buscando em Eisenstein, o resultado da montagem: “[...] o fluir do mundo retratado através de um “ponto de vista ideológico”, inteiramente pensado, significante de fio a pavio. O sentido não basta, precisa acrescentar a significação.” (METZ, 1972, p. 52). Melhor dizendo, é pela manipulação dos conteúdos e das imagens proporcionada pela montagem que se pode levar ao espectador a mensagem que se pretende transmitir. Ou, em sentido pedagógico, a montagem para Eisenstein teria pretendido “[...] tornar visível o ensinamento dos acontecimentos, chegar a que, graças à decupagem e à montagem, este ensinamento se tornasse ele próprio um acontecimento sensível.” (METZ, 1972, p. 51). Metz aponta um entusiasmo pela montagem fílmica denominada de montagem-rei, pela decupagem no início da década de 30, mais desbravada pelos cineastas soviéticos, um em especial: Eisenstein e sua busca incessante pela montagem-rei em seus filmes. Fernando Mascarello diz:

Eisenstein construiu seu cinema com uma montagem de choque, e não da continuidade, como a de Kulechov. Mas o fez, de fato, perseguindo objetivos afinados com os do antigo professor: o êxtase calculado do espectador, em razão de uma visão comunista do mundo. Não estamos, portanto, distantes dos princípios construtivistas. O fundamental da abordagem kulechoviana foi ver o cinema como linguagem, que poderia ser manipulada racionalmente. O grande legado de Kulechov, que viria a ser uma marca da escola soviética, foi o estabelecimento da montagem como princípio de construção do cinema. Sua desmontagem teórica da montagem americana estabeleceu um campo de reflexão que permitiria outras formas de exploração da linguagem cinematográfica. A codificação enunciada por seus experimentos foi o ponto de partida para as muitas veredas do cinema soviético dos anos 1920, que abrigava caminhos tão distintos como os de Pudovkin e os de Eisenstein - adversários estéticos que concordavam, entretanto, quanto aos fins políticos que perseguiram e quanto ao débito que ambos reconheciam para com o pioneiro Kulechov. (MASCARELLO, 2006, p.118).

Para o cineasta, nenhum filme pode ser considerado arte, ou fazer parte da estética cinematográfica, se não houver nele algo que seja no mínimo semelhante à montagem³⁸, já que para ele tudo no cinema que não tenha passado antes por um

³⁸ Christian Metz diz: “não será esta a montagem que, pela sua eficácia – talvez excessivamente valorizada, mas sem dúvida bem real -, impressionou tão vivamente o jovem Eisenstein? Inicialmente apavorado pelo gigantismo quase desonesto dessa eficácia que lhe depositavam nas mãos, Eisenstein deixou-se logo conquistar espiritualmente pelo desejo de conquistar espíritos e se tornava o líder de todos os teóricos da montagem-rei”. (METZ, 1972, p. 46).

processo de montagem e decupagem não possui nenhum valor. Eisenstein dizia que a montagem dá ao cinema um caráter linguístico: “[...] não bastava para Eisenstein ter composto uma seqüência esplêndida, ele queria que se tornasse um fato de língua.” (METZ, 1972, p. 52), o cineasta acreditava que toda a preparação anterior à montagem, o objeto natural considerado o ponto de partida, todos os elementos escolhidos, etapas iniciais que fazem parte da decupagem, eram as coisas que estavam ao seu dispor, mas que eram perfeitamente passíveis de manipulação. Esse primeiro momento era o “momento da paradigmática”; porém, “[...] o grande momento, aquele que se espera, aquele no qual pensava desde o início, é o momento sintagmático.” (METZ, 1972, p. 51). Portanto, era o momento sintagmático que mais importava para esse cineasta, pois era a semiologia do filme que interessava a Eisenstein:

[...] No Encouraçado Potemkim, três diferentes estátuas de leão, filmadas separadamente, formarão, colocadas uma após a outra, um magnífico sintagma; teremos a impressão de que o animal-estátua se levanta; esperamos de nós que vejamos aí, de modo unívoco, o símbolo da revolta operária. (METZ, 1972, p. 52).

Mas exatamente, o que é a montagem para Eisenstein? É possível compreendermos o porquê de tanta obsessão a partir dos escritos do próprio cineasta, que diferente de alguns outros, tinha sim um tipo de vício criativo em relação ao cinema de montagem. E é essa impressão do “ponto de vista ideológico” do cineasta, que a montagem-rei pretendia transmitir, com seu aspecto manipulador das imagens, como já foi dito anteriormente.

Neste ponto, alguma víbora deve estar sibilando: ‘Ah! O velho demônio vem aí outra vez com a choraminga sobre a montagem.’ Sim, montagem. Para muitos diretores, montagem e excessos esquerdistas de formalismo – são sinônimos. Porém, a montagem, não é isso de modo algum. Para quem sabe, montagem é o mais poderoso meio de composição para se contar uma história. Para quem não sabe de composição, a montagem é um sintaxe para a correta construção de cada partícula de um fragmento cinematográfico. E, finalmente, a montagem é simplesmente uma regra elementar da ortografia cinematográfica para quem erradamente junta fragmentos de um filme como se misturasse receitas prontas de remédios, ou fizesse conserva de pepinos, ou geléia de ameixas, ou fermentasse maçãs junto com amoras. Não apenas montagem... Gostaria de ver a atividade expressiva das mãos dos homens livres destas porções menores de sua toalete, longe destes apoios agregados. (EISENSTEIN, 2002, p. 110 – 111).

Diferentemente do que se possa imaginar, o vício criativo de Eisenstein pela montagem-rei não se alimentava da tentativa de se escrever uma linguagem

cinematográfica própria, mas sim do conteúdo da linguagem do cinema, da qualidade de todo o filme, e de como o cinema pode alcançar a consciência dos espectadores, não apenas em sentido estético, mas também em sentido ideológico: “[...] não se trata aqui de política. Não se trata de opor às opções políticas de Eisenstein [...]” (METZ, 1972, p. 52). Mas sabe-se que a preocupação de Eisenstein era a que ele tinha em relação ao caráter cultural do filme e do cinema:

Não sou a favor, de modo algum, da ‘hegemonia’ da montagem. Passou a época em que, com objetivos pedagógicos e de treinamento, era necessário realizar movimentos táticos e polêmicos para libertar amplamente a montagem como um meio expressivo do cinema. Mas devemos enfrentar a questão literária da escrita cinematográfica. E devemos exigir que a qualidade da montagem, da sintaxe cinematográfica e do discurso cinematográfico, não apenas nunca desçam abaixo do nível de trabalhos anteriores, mas que avancem e superem seus antecessores – eis por que deveríamos estar profundamente preocupados com a luta por uma alta qualidade da cultura do filme. (EISENSTEIN, 2002, p. 111).

O que na realidade Eisenstein busca na montagem é a pureza da linguagem cinematográfica, a pureza da forma do filme, que a cada tentativa supera todas as anteriores. Para ele o cinema poderia e deveria ser considerada uma arte respeitável, assim como a literatura ou a música eram consideradas em sua época, se todos os cineastas levassem em consideração a montagem e se dedicassem totalmente a ela.

Tudo o que faz parte da realização de um filme é para Eisenstein de grande importância na constituição pura do filme, e essa pureza só se alcança através do cuidadoso processo de criação do cineasta, de pensar em cada detalhe, como as lentes das câmeras, a filmagem dos planos, os ângulos, iluminação, combinação das imagens; tudo isso respeitando o estilo cinematográfico e o conteúdo do filme, levaria a um resultado expressivo que Eisenstein compararia a uma obra literária, por exemplo:

É claro que o espectador é o menos capacitado para verificar com um calibrador a conformidade à regra das sucessivas composições de planos na montagem. Mas para sua percepção de uma composição de montagem plenamente realizada, contribuem os mesmos elementos que distinguem estilisticamente uma página de prosa culta das páginas de ‘Conde Amori’, Verbitzkaya ou Breshko-Breshkovsky. (EISENSTEIN, 2002, p. 118).

Ainda que interessado na pureza da forma do filme que a montagem proporciona, Eisenstein também procura se preocupar em como essa montagem e o resultado final pode afetar os espectadores, e essa preocupação nos leva a um sentido

mais psicológico em relação ao cinema e com isso também voltamos a pensar o cinema em relação à sociedade, ou seja, pensar o cinema e os seus espectadores. Para este cineasta existem diferentes tipos de montagem que acarretam diferentes efeitos psicofisiológicos nos espectadores, e são eles: Montagem métrica: “A primeira, a categoria métrica, é caracterizada por uma vigorosa força motivadora. É capaz de impelir o espectador a reproduzir externamente a ação percebida.” (EISENSTEIN, 2002, p. 85). Montagem Rítmica:

Chamei a segunda categoria de rítmica. Também poderia ser chamada de emotiva-primitiva. Aqui o movimento é mais sutilmente calculado, porque apesar de a emoção ser também resultado do movimento, o movimento não é uma mudança externa meramente primitiva. (EISENSTEIN, 2002, p. 85).

Montagem Tonal:

A terceira categoria – tonal – poderia também ser chamada de emotiva-melódica. Aqui o movimento, que já deixou de ser uma simples mudança do segundo caso, passa distintamente para uma vibração emotiva de ordem mais alta. (EISENSTEIN, 2002, p. 85).

Montagem Atonal: “A quarta categoria – um fluxo fresco de puro fisiologismo – remete, com mais alto grau de intensidade, à primeira categoria, de novo adquirindo um grau de intensificação pela força direta de motivação.” (EISENSTEIN, 2002, p. 85).

Montagem Intelectual:

O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe. (EISENSTEIN, 2002, p. 87).

Fica claro que, para esse cineasta e teórico do cinema, a montagem não é só importante para veicular o aspecto artístico do cinema, ou dar ao cinema um caráter pedagógico e manipulador, mas é também o fator mais importante na constituição do que se denomina cinema, em todos os sentidos. O filme não será entendido se não for bem montado, ele não terá caracteres estéticos, como os da poesia, por exemplo; se não for inteligentemente montado, ele não irá transmitir nenhum tipo de conhecimento, muito menos algum tipo de mensagem; tampouco ele será para Eisenstein, uma nova fonte de cultura se não for montado com respeitosa dedicação.

3.4 O efeito de choque de Walter Benjamin

É através da montagem que os espectadores podem se deleitar ao assistir a um filme e só por meio da montagem que se tem novamente o efeito catártico³⁹ ao se deparar com a obra de arte, ou seja, com o filme. É nesse sentido que Walter Benjamin dedicou um estudo ao cinema e aos seus aspectos constitutivos, para explicar o retorno do efeito catártico proporcionado pelos filmes e pela montagem, e o que esse efeito catártico ou que ele provoca nos espectadores, é o que levou este autor a ser otimista em relação ao cinema. Para Benjamin, o cinema deveria proporcionar essa catarse nos espectadores levando-os a um estado de reflexão, capaz de influenciá-los na tentativa de que eles buscassem novas formas de pensar a realidade. Mas às vezes esse otimismo em certas passagens, quase implica em que o avanço técnico em si já é revolucionário, deixando de lado as condições objetivas de transformação social.

Para o cineasta estadunidense Griffith, por exemplo, que aperfeiçoou tudo o que existia de maneira grosseira na prática de fazer filmes, a montagem lhe deu a capacidade de produzir filmes em uma obra provida de refinamento e que serviria para o seu interesse, mas que depois foi imortalizado na história do cinema por grandes filmes. Uma das primeiras mudanças que o cineasta tratou por dar início foi a de modificar o lugar da câmera durante a cena; a montagem paralela de Griffith é quando uma ou sequencias são abordadas ao mesmo tempo, intercalando as cenas pertencentes a cada uma, alternadamente, a fim de fazer surgir uma significação de seu confronto. Pode-se compará-la a montagem dialética ou intelectual de Eisenstein. Dessa forma, os espectadores ficavam mais próximos à atuação dos atores na tela, uma proposta de transformação perceptiva em vista da fruição da plateia e também da promoção das “estrelas” do filme⁴⁰.

³⁹ Para efeito catártico ver: (ARISTÓTELES. *Poética*. S. Paulo: Ars Poética, 1993).

⁴⁰ Sobre o Star System: “Astros e estrelas foram à fachada de Hollywood, e o ‘Star System’ a base do seu domínio mundial. O entusiasmo dos admiradores foi alimentado por milhões de fotografias com dedicatória, a publicidade criou em torno dos ídolos uma atmosfera de lenda. Seus amores, seus divórcios, seus trajes, suas casas, seus animais prediletos tornaram-se para países inteiros assuntos de interesse e de discussões. O sistema tendeu mesmo a transformar em verdadeiras divindades Rudolf Valentino, Mary

Impressionado com o gosto nazista pelo espetáculo de grandes proporções, que explorava a emoção visceral e bitolante, Brecht clamou por um ‘teatro de interrupções’ fragmentado e distanciado, que promovesse o distanciamento crítico pela sistemática desmistificação das relações sociais dominantes. Walter Benjamin tomou o teatro épico de Brecht como um exemplo de como as formas e os instrumentos da produção artística podiam ser transformados na direção do socialismo. ‘O teatro épico sustentou, deriva uma vibrante e produtiva consciência do fato de ser teatro.’ (BENJAMIN, 1973, p. 4). Por meio de interrupções, citações e efeitos didáticos, o teatro épico supera a velha arte ilusionista, antitécnica e aurática. Benjamin comparou o teatro épico, de uma maneira algo capciosa, ao cinema: O teatro épico e desenvolve por meio de interrupções, de uma maneira comparável às imagens em um fragmento de película cinematográfica. Sua forma fundamental é o impacto vigoroso de distintas situações da peça, nitidamente separadas, umas sobre as outras. As canções, os interlúdios, as convenções gestuais diferenciam as cenas. Como resultado, tendem a ocorrer intervalos que destroem a ilusão. Tais intervalos paralisam a capacidade de empatia da audiência. (apud STAM, 2003, p. 89-90).

Portanto, assim como a filosofia, interessada em demonstrar a verdade por meio de um processo dialético, no qual juntando peça por peça se monta o quebra-cabeça e se descobre a totalidade da imagem presente nas pequenas peças, assim também acontece na montagem cinematográfica, ao procurar criar a partir de uma constelação que ofereça, sem descrevê-la, a imagem da verdade. Mas o que seria essa constelação? Seria essa constelação, ou essa montagem de imagens, o mesmo que o processo dialético?

A palavra engendra a imagem que se torna visível como ideia, a qual descreve abreviadamente o mundo e reconta sua história. As imagens liberam a experiência estética na suspensão do tempo: a dimensão pura, a-histórica, em que elas se movimentam, livremente, com sua carga de história. As obras mantêm sua vida no choque que interrompe a leitura e o a-histórico repentinamente assume o aspecto do passado. Em tal dimensão, a beleza e a verdade se dialetizam, confirmando o mistério de que tudo que aparece na destruição da aparência e na emergência da essência. Por isso, a arte, a beleza, a aparência, a vida, fundam o mistério, mas a intervenção no belo, na vida da obra, faz emergir num instante uma imagem que se imobiliza, quebrando a obra no que era percebido como totalidade. Esse gesto provoca a emergência da essência da obra, da verdade da beleza que, por isso, só pode ser pensada como o objeto em seu véu: a verdade que não pode ser capturada e engessada ou desvelada, mas que surge como brilho que eternamente afirma sua finitude. A verdade é fulguração que condensa, separa, imobiliza, explode como um clarão. (KANGUSSU, 1999, p. 182).

Pickford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, Wallace Reid, John Gilbert, Mae Murray, Norma Talmadge, Clara Bow ou Lon Chaney.” (SADOUL, 1983, p. 198).

Todavia, se no processo dialético a síntese é sempre algo novo que passa a existir a partir de um movimento circular que combina as suas partes para garantir a renovação do conceito inicial, ou seja, a tese, já as constelações benjaminianas, ou as citações usadas no livro *Passagens* ou, como veremos, a montagem cinematográfica, são sim um processo dialético que Benjamin nos mostra ser a melhor forma de representar a imagem da verdade. E o que é a verdade para Walter Benjamin, nesse contexto?

[...] Assim a verdade, que é bela, não tanto em si mesma, quanto para aquele que a busca. Se há em tudo isso um laivo de relativismo, nem por isso a beleza imanente à verdade transformou-se em simples metáfora. A essência da verdade como auto-apresentação do reino das ideias garante, ao contrário, que a tese da beleza da verdade não poderá nunca perder sua validade. Esse elemento representativo da verdade é o refúgio da beleza. (BENJAMIN, 1984, p. 53).

Assim, para Walter Benjamin, o que vemos a partir desta justaposição de conceitos ou de imagens, é a representação da verdade, uma imagem da verdade, mas que só se pode conhecer por meio desse processo de montagem, que possui o caráter de provocação - provocar o pensamento, provocar o olhar, como faz a montagem cinematográfica. É o que Benjamin propõe quando trata desta montagem, e que tem grande semelhança com a montagem-rei de Eisenstein.

O que para Eisenstein a montagem-rei visava proporcionar aos espectadores, – um momento de percepção consciente. Ou seja, o caráter da montagem cinematográfica é o conflito, o mesmo que a provocação ou o choque que os espectadores tinham ao se depararem com as imagens em movimento justapostas nos filmes e esse choque/conflito é o que geraria o entendimento. Walter Benjamin e Eisenstein tentavam provocar nos espectadores e leitores, por meio desse processo dialético, a representação da verdade, ao entendimento e a síntese.

Na arte, no efêmero de suas formas, o tempo é o *medium* que, momentaneamente, se realiza historicamente. Nela se efetiva a tentativa de apresentar o inapresentável, o informe, o sem-expressão. Porque a linguagem é *medium*, é lugar do tempo, da história e da verdade. A temporalidade da linguagem é que possibilita o momento de imobilização e de construção dialética, no qual presente, passado e futuro se encontram. Trata-se do tempo considerado *Jetztzeit*, o 'agora' de uma cognoscibilidade: o tempo puro da verdade. Ele é o instante marcado pelo encontro, cuja intensidade temporal permite a crítica. Esse instante é de explosão, de choque. Nesse instante, o sem-expressão (*Ausdrucklose*) mostra sua face fugidia e sela o abismo, a fratura inscrita na linguagem como o tempo do gesto crítico que destrói o

‘conteúdo material’ (*Sachgehalt*) da obra e constrói o seu ‘conteúdo de verdade’ (*Wahrheitsgehalt*). (KANGUSSU, 1999, p. 182 – 183).

O cinema é um ato artístico de criação e participação, isto é, o espectador participa do momento de criação do filme, pois o cinema e o filme não são apenas o material bruto que é projetado aos nossos olhos, mas sim uma série de acontecimentos, assim como diz Stam “[...] o cinema chocou o público retirando-o de sua complacência, obrigando-o a participar ativa e criticamente.” (STAM, 2003, p. 85). Estes que fazem, tanto do filme, quanto do cinema, uma obra de arte catártica, que leva os espectadores a se deleitarem ao assistirem ao filme, e saírem modificados, renovados das salas de cinema. Esse efeito catártico do cinema só existe por causa da montagem, que provoca os olhos e o pensamento a fim de fazer com que esses espectadores cheguem ao produto final que cada um subjetivamente irá conhecer, por meio de uma fusão de entendimento e emoção, assim sendo:

A virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação [...] O espectador não vê somente os elementos representados; revive o processo dinâmico da aparição e da formação da imagem tal como a viveu o autor. (EISENSTEIN, 1969, p. 90).

Discorreremos sobre o surgimento do cinema, da linguagem cinematográfica e de como ela pode ser analisada pela semiologia e posteriormente pela estética, pensando como a sétima arte pode ser considerada uma linguagem. Abordamos também a busca incessante de Eisenstein pela montagem- rei e pelos efeitos de choque que, no entender de Walter Benjamin, a montagem no cinema pode causar no espectador.

Capítulo IV: Os filmes, a linguagem cinematográfica e a percepção do espectador

É neste clima, de descobrir o que se estuda, que se inicia a discussão a respeito dos filmes, da linguagem cinematográfica e de como cada filme, aqui considerado, é recebido pelo espectador; isto é, qual é a percepção que o espectador tem dos filmes escolhidos e como estes filmes foram cruciais para a história do cinema; e enfim, pretendo discutir os filmes e sua relação com a filosofia de Walter Benjamin e Theodor Adorno.

Sem dúvida, a crítica dos filmes – ou melhor, a sua análise – constitui tarefa essencial: são os cineastas que fazem o cinema, é através da reflexão sobre os filmes que gostamos (ou de que não gostamos...) que conseguimos alcançar numerosas verdades referentes à arte do filme em geral. Mas existem outras abordagens. O cinema é assunto amplo para o qual há mais de uma via de acesso. Considerando globalmente, o cinema é antes de tudo um fato, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral. Qualquer filme, bom ou ruim, é em primeiro lugar uma peça de cinema, no sentido em que se fala de peça de música. Enquanto fato antropológico, o cinema apresenta certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis, que merecem ser estudadas diretamente. Vemos a todo o momento o fato fílmico ser considerado, na sua realidade mais geral, como coisa natural e óbvia; e no entanto ainda há tanta coisa por dizer a respeito.; é de espanto diante do cinema, diz Edgar Morin, que nasceram algumas obras das mais ricas dentre as consagradas à sétima arte. (METZ, 1972, p. 15 - 16).

Assim, volta-se a diferenciar, neste exame dos filmes escolhidos, o que deverá ser observado: ou fato fílmico ou o fato cinematográfico. Como mencionado na citação de Metz e já discutido neste trabalho, não mais será necessário diferenciar um conceito do outro, mas sim se perguntar sobre de quais maneiras se podem estudar um e outro.

Portanto, aqueles que analisam filmes, podem ser denominados críticos ou teóricos. Os críticos analisam um determinado filme escolhido ou estilo cinematográfico, levando em consideração os aspectos artísticos, o conteúdo do filme, a narrativa, a montagem, as escolhas do diretor, a interpretação dos atores, o desenrolar da história, a trilha sonora, fotografia, etc. Ou os teóricos - e podemos incluir Eisenstein entre eles, já que além de ser um cineasta, também escreveu sobre cinema – que analisam o cinema no seu todo, ou seja, nos elementos fílmicos e estéticos.

Desse modo, existem duas maneiras de efetuar uma reflexão acerca do filme, ou do cinema, isto é, uma é a de se analisar o filme enquanto um sistema singular, fato único, e que pretende compreender “[...] o sistema que organiza o desenvolvimento: a estrutura deste texto, e não esse mesmo texto.” (METZ, 1980, p. 87), e a outra é análise da linguagem cinematográfica de determinado filme, ou do cinema em geral:

O filme pode servir simplesmente de exemplo numa reflexão sobre a linguagem cinematográfica, ou sobre um código cinematográfico geral ou particular; trata-se, então, de uma abordagem cujo verdadeiro ponto de aplicação não é o filme, mas o cinema (ou, pelo menos, tal ou qual de seus aspectos) sob o exemplo deste filme; entre todo o material semiológico oferecido pelo filme, os traços que conservará como pertinente serão aqueles que, neste filme singular, não são singulares. Pode igualmente ocorrer (e a situação é, num sentido, a mesma) que se deseje examinar, sob exemplo deste filme, um ou vários códigos não-cinematográficos: assim quando os sociólogos estudam certos sistemas sociais de representações ou de expectativas referentes a filmes de ficção que não lhes interessam por si mesmos (simplesmente, é necessário entender bem que aquele que estuda o *traveling* para frente, segundo esses mesmos filmes, não se interessou pelos filmes mais ‘intrinsecamente’ do que os sociólogos: é pelo cinema que este se interessou mais do que aqueles, e não pelos filmes que, a este como àqueles, serviram de amostra; um filme, em outras palavras, não é apenas uma amostra de cinema, mas também uma amostra de cultura). (METZ, 1980, p. 86).

Logo, neste trabalho busca-se observar os filmes escolhidos de acordo com o que Metz definiu nesta última passagem, isto é, não apenas o filme enquanto um sistema singular, e também não somente a linguagem cinematográfica. Não é o trabalho de um semiólogo que está a se realizar, mesmo que a linguagem cinematográfica tenha sido objeto de estudo no presente texto, não é neste sentido que o estudo destes filmes é feito, tampouco o esforço do sociólogo se repetirá nesta ocasião. O que se busca é sim uma forma diferente de se discutir os filmes escolhidos, mas tentar-se-á compreender o filme como uma manifestação da cultura.

No presente estudo, pretendemos contemplar alguns dos títulos mais importantes para história do cinema especificamente de seu advento, e que foram escolhidos com o fim de propor uma discussão baseada no contexto em que estão inseridos, e em como eles se relacionam com os conceitos já pré-estabelecidos no decorrer desta dissertação. Cada filme foi criteriosamente escolhido de acordo com o que ele representa e se relaciona com as teorias dos filósofos e teóricos do cinema mencionados até agora. Fora este requisito de escolha, não há nada que se relacione com os filmes elencados para

serem trabalhados nesta discussão. Suas características e sua relação com o tema deste trabalho são as únicas razões para estarem aqui presentes como objeto de estudo. Foram escolhidos (em ordem cronológica):

- 1- GRIFFITH, D. W. *O nascimento de uma nação*. 1915 – Cinema Silencioso Estadunidense.
- 2- ROBERT, WIENE. *O Gabinete do Dr. Caligari*. 1920 – Cinema Expressionista Alemão.
- 3- EISENSTEIN, SERGUEI. *O Encouraçado Potemkin*. 1925 – Cinema Soviético.

Sem pretensão alguma de fazer crítica de cinema, essa última parte da dissertação visa a efetuar um breve e desprezioso estudo dos filmes que se relacionam com temas e conceitos já referidos, como, por exemplo, o cinema e a indústria cultural, o cinema como arte reflexiva e o cinema e a percepção.

Neste momento, é importante lembrar, que os filmes que são objetos de estudo dialogam claramente com a problemática deste trabalho, ou seja, analisar as transformações estéticas, perceptivas e cognitivas que surgiram com o advento do cinema. Portanto, foram escolhidos três filmes que possuem diferentes formas de linguagem cinematográfica e que contribuíram de forma gratificante para o desenvolvimento do cinema. Cada filme escolhido, com suas características estéticas exclusivas, mostraram-se os motivadores que impulsionaram a evolução do sistema perceptivo da sociedade, contribuindo com uma nova forma de assimilação de conhecimentos.

4.1 *O Nascimento de uma Nação*

D. W. Griffith, em 1915, definiu de vez os primeiros elementos que constituiriam a linguagem cinematográfica com *O Nascimento De Uma Nação*. Com este filme, o cineasta americano foi o pioneiro no uso das técnicas básicas do cinema usadas até os dias de hoje. Além disso, o diretor abusa de planos e movimentos de câmera ousados para a época, como os impressionantes planos gerais, além do uso

de *travellings*. Nesta ocasião, podemos pensar em como esse filme de Griffith, com seus avanços estéticos foram propulsores das transformações perceptivas dos espectadores, principalmente no que lhe confere o estatuto de narratividade, isto é, uma nova maneira de contar uma história, diferente da literatura e do teatro, por exemplo, e que poderia até ser considerado como uma obra de arte reflexiva, pois, o filme de Griffith, mesmo sendo considerada uma obra-prima da história do cinema, é marcado por um conteúdo repulsivo e racista atribuído pelo cineasta nesta obra.

Em 1915, ocorreram dois fatos que valem a pena ser apontados, pois representam uma espécie de momento crucial para o cinema nas culturas ocidentais. *Birth of a Nation / O nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith foi lançado com uma extraordinária reação por parte do público e da crítica. Em sua escla épica (era o filme mais longo até então) e na qualidade pessoal de sua visão parecia definir potencial de grande arte. No mesmo ano, 1915, foi publicado *The Art the Moving Picture*, de Vachel Lindsay. Enquanto filmes anteriores a o nascimento de uma nação tinha sido alvo da condescendência da classe média, Lindsay, um poeta norte-americano, fez uso de um livro inteligente, ‘visionário’ e claramente polemico para reivindicar para o cinema o status de sétima arte. (TURNER, 1997, p. 38).

No que se refere à técnica e à narrativa, o filme é uma maravilha dos primórdios do cinema. Outros diretores podem ter brincado com o potencial dos filmes e ajudado a forjar uma linguagem básica, porém foi Griffith quem a transformou em uma sintaxe cinematográfica ao reunir todas as técnicas já existentes, o que lhe permitiu expandir seus horizontes ao contar a história de duas famílias divididas pela guerra civil.

O Nascimento de uma Nação é um filme considerado por muitos como o marco inicial para a evolução do espetáculo cinematográfico, tanto e principalmente para a indústria, quanto para a consideração do cinema enquanto Sétima Arte. Tudo isso graças à genialidade de Griffith na realização original e rica dos procedimentos de narrativa, estéticos e também ao sucesso que o filme obteve:

Os mil e quinhentos ‘planos’ de *Birth of a Nation*, cuidadosamente montados sob a direção de Griffith, constituíram um filme de doze rolos, cuja projeção durava quase três horas. A carreira do filme foi marcada por violentos incidentes. *Birth of a Nation* manifesta um violento racismo que deixa bem longe o do romance de êxito ‘*E O Vento Levou*’. Os negros aparecem como escravos cegos ou criminosos estúpidos dominados pela obsessão do roubo, da violação e do assassinio. As violentas polêmicas provocadas por *Birth of a Nation* aumentaram seu êxito comercial. A obra de Griffith, exibida nos cinemas de dois dólares a poltrona, provara sobejamente existir nos Estados Unidos um público capaz de amortizar produções muito dispendiosas. Assim, o filme revolucionava o cinema norte –americano no plano dos negócios,

permitindo a Hollywood empreender daí por diante encenações ainda maiores e mais luxuosas que as italianas. O caminho estava aberto para as superproduções e os salários fabulosos. (SADOUL, 1983, p. 117-118).

O que o filme de Griffith contribui para a indústria cinematográfica, foi também o motivo pelo qual a indústria passou a considerar o cinema e a realização e exibição dos filmes um novo meio de investimento e comercialização. Os teóricos da Escola de Frankfurt, principalmente Adorno, consideraram essa a premissa da indústria cultural, pois passou a ser grande o poder que ela deteria sob os espectadores e também sob a produção cinematográfica, podendo dessa forma, usar os filmes ao seu dispor, a fim de espalhar a sua ideologia de consumo para todo o público do cinema. Fazendo surgir o grande império da indústria cinematográfica norte-americana, como acrescenta Sadoul:

No plano artístico, a importância de *Birth of a Nation* era igualmente considerável. O roteiro tinha uma bela pureza de linhas e narração, muito ritmada, apresentava uma admirável progressão dramática. Suas duas mais belas passagens são a batalha de Petersburgo e o suicídio de Flora Cameron. Griffith alternava com arte consumada e nova os planos muito afastados (a marcha dos exércitos) e os planos muito próximos (tal como a mão que partilha os grãos torrados, últimas reservas sulistas). Frequentemente as imagens atingem a epopeia: o ‘pequeno coronel’ fincando a bandeira na boca de um canhão, os vastos desdobramentos de exércitos numa paisagem impregnada de fumaça. Nessa enorme confusão, nunca se perde de vista o destino individual dos heróis. (SADOUL, 1983, p. 118-119).

Porém, um filme que contribuiu para o avanço da indústria cinematográfica norte-americana, e para a evolução da estética e da narrativa, também para a sua época foi polêmico no que diz respeito a sua realização tanto narrativa quanto imagética. Griffith utilizou de meios cinematográficos que até então ninguém foi capaz de usar com precisão artística, que daria ao filme um sentido diferenciado em relação à linguagem cinematográfica. Com o uso de primeiros planos, planos americanos, planos abertos em cenas de batalhas⁴¹, o cineasta levou aos espectadores um novo tipo de sensação ao assistir ao seu filme. Para esse novo modo de perceber o filme Griffith também contribui ao levar as telas situações –tanto narrativas, quanto estéticas- ao tratar de um tema tão delicado como é o racismo, por exemplo, quando as imagens mostradas por Griffith dos negros, com atores brancos pintados e vestidos grotescamente, como uma forma de legitimar sua incapacidade de governo e sua necessidade de proteção da civilização branca:

⁴¹ Imagem 1 - Filme *O Nascimento de uma Nação*: ver página 94.

Mesmo quando o racismo de Griffith nos revolta, o espectador impressiona-se com a beleza das imagens e a absoluta perfeição de sua montagem. Elas se superam no final do filme, quando se alternam a cavalgada branca do Klan e as angústias dos Cameron, sitiados por um exército negro. Na introdução desse final, as imagens sucedem-se numa ordem que se tornará clássica: plano muito afastado da cabana solitária na planície; plano mais aproximado do exterior, vista geral do interior, planos americanos dos diversos heróis, grandes primeiros planos de objetos. (SADOUL, 1983, p. 119).

Todavia, o filme foi surpreendente, de qualquer forma, mesmo quando as cenas mais fortes, como a do espancamento do escravo pelas mãos dos membros da Klu Klux Klan⁴², ou cenas mais melodramáticas como a do suicídio de Elsie Stoneman, - que após despencar e se arrebentar no chão, levanta ainda com vida, somente para morrer nas mãos do irmão-, mostrando a tristeza da família⁴³, surpreende também os espectadores que ficam maravilhados com a evolução das imagens que saltam na tela de projeção, levando-os a lugares e trazendo-lhes sensações que jamais tiveram ou pensaram ter.

Os filmes de Griffith levaram aos espectadores uma diferente forma de percepção em relação, por exemplo, aquela que os filmes de Méliès e dos irmãos Lumière proporcionavam. Os filmes do cineasta estadunidense possuíam uma estrutura narrativa que ainda era pouco explorada, e também contribuíram claramente para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica – como podemos ver nos filmes de hoje, ou em telenovelas e séries de televisão que trabalham com o plano americano -, com sua montagem paralela e seu close-up, que conferiu ainda mais aos espectadores essa transformação perceptiva levando-os a um momento de fruição que desconheciam.

4.2 *O Gabinete do Dr. Caligari*

O segundo filme da lista a ser estudado, também é o segundo na ordem cronológica, seguindo a história do cinema, ainda no período do cinema silencioso, quando as vanguardas tanto nas artes plásticas, quanto na música começaram a eclodir; portanto, será também considerado aqui um importante registro artístico para a história

⁴² Imagem 2 - Filme *O Nascimento de uma Nação*: ver página 94.

⁴³ Imagem 3 - Filme *O Nascimento de uma Nação*: ver página 95.

da arte moderna. *O Gabinete do Dr. Caligari*⁴⁴, filme de Robert Wiene, é um marco para a história do cinema, mas principalmente para o teatro, e que anda de mãos dadas com a história da arte. O impacto de *O Gabinete do Dr. Caligari* no começo da década de 1920 foi muito significativo. Conforme descreveria Peter Gay que “próximo da Bauhaus, provavelmente o artefato mais celebrado da república Weimar foi um filme exibido em Berlim em fevereiro de 1920, *O Gabinete do Dr. Caligari*.” E Willy Haas escreveu mais tarde: “aí estava a Alemanha gótica, sinistra, demoníaca, cruel”.

Com seu enredo de pesadelo, sua tendência expressionista, sua atmosfera obscura, *Caligari* continua personificando o espírito de Weimar para a posteridade. É um filme que merece integralmente sua imortalidade, uma experiência que gerou uma série de outras experiências. No pós-guerra prevalecia a convicção de que os mercados externos só poderiam ser conquistados por produções de alto nível artístico e, assim, a indústria de cinema alemã estava ansiosa para fazer experiências no campo do entretenimento esteticamente qualificado. Nesse contexto, a ligação entre *O Gabinete do Dr. Caligari* e a arte expressionista não parece ter sido motivada apenas pela sensibilidade artística de seus criadores. O filme trazia uma história de loucura e morte vivida por personagens desligados da realidade e cujos sentimentos apareciam traduzidos em um drama plástico repleto de simbologias macabras - com isso, ligava-se às experiências da vanguarda no teatro e na pintura. Mas *Caligari* se relacionava, igualmente, com os filmes fantásticos realizados no país antes da guerra e com o popularíssimo gênero de filmes de detetives, o que indica a preocupação comercial de seus realizadores. (MASCARELLO, 2006, p. 65-66).

O filme escolhido para esta discussão é importantíssimo para a história do cinema (embora não mais que outros), pois revela também que em todos os ambientes artísticos encontram-se diferentes experiências criativas que visam a levar o mundo – aos espectadores, neste caso – a contemplar sensações perceptivas até então impossíveis de se imaginar. O filme de Robert Wiene faz parte de um movimento vanguardista do começo do século XX que se inspirava nas pinturas expressionistas de 1910. O expressionismo possui raízes na pintura e logo foi tomado pelo cinema alemão. Esta corrente enfatizava as reações emocionais do artista, opondo-se à visão tradicional segundo a qual o artista devia esforçar-se para reproduzir fielmente apenas a aparência natural do objeto do seu trabalho. Para Gombrich, o expressionismo foi importante, uma vez que:

[...] a doutrina do Expressionismo como tal certamente estimulou a experimentação, pelo menos para pô-la à prova. Se estivesse certa a doutrina

⁴⁴ Imagem 4 - Filme *O Gabinete do Dr. Caligari*: ver página 95.

de que importante na arte não era a imitação da natureza, mas as expressões de sentimentos pela escolha de cores e linha, então seria licito indagar se a arte não poderia ser ainda mais pura, eliminando de vez o temático e baseando-se exclusivamente em efeitos de tons e formas. (GOMBRICH, 2008, p. 569).

O cinema alemão foi rapidamente atraído por esse movimento artístico, pois foi exatamente na Alemanha que o movimento se consolidou nas artes plásticas com o grupo de pintores da conhecida Die Brücke (A ponte), e ganhou maior força no período entre guerras, e é neste ambiente, destruído pela guerra, que o cinema expressionista floresceu. Para Mascarello “de todos os cineastas ligados de uma forma ou de outra ao Expressionismo, há dois que se destacam, e cuja importância foi decisiva no desenvolvimento da linguagem cinematográfica: Fritz Lang e F.W. Murnau - que, curiosamente, nunca se intitularam expressionistas.” (MASCARELLO, 2006, p. 84).

O filme *O Gabinete do Dr. Caligari*⁴⁵ representa uma Alemanha devastada pela guerra onde tudo gira em torno da angústia. Uma característica marcante desta vanguarda cinematográfica fica visível ao contemplar as imagens foras do eixo natural, como as paredes e prédios inclinados, figuras geométricas abruptas e personagens alucinadas⁴⁶. E é nessa tentativa de representar a realidade deformada, sombria e pessimista, que o filme expressionista se encaixa perfeitamente na discussão referente à montagem de choque, ou efeito de choque, de que Benjamin tratou ao citar o cinema como meio de transformação cultural e social.

Para Benjamin, o efeito de choque é uma característica que só o cinema pode proporcionar à sociedade e que possui extrema importância, pois o filme com suas sucessões de imagens não permite uma contemplação passiva, como na pintura, por exemplo, mas sim ativa, isto é, o movimento das imagens interrompe a associação de ideias, fazendo com que o espectador “contemporâneo” passe, a partir desse processo dialético que é proporcionado pelas imagens em movimento, a construir sua própria ordem de pensamento.

⁴⁵ Imagem 5 - Filme *O Gabinete do Dr. Caligari*: ver página 96.

⁴⁶ Imagem 6 - Filme *O Gabinete do Dr. Caligari*: ver página 96.

Não é de forma tão simples assim que o efeito ocorre. Por exemplo, o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* pode ilustrar o que seria esse efeito de choque para Benjamin, quando sua estética expressionista leva ao espectador, cenário e cenas completamente estranhas a sua realidade, mas que mesmo assim possuem uma estrutura espaço-tempo tão verossímil que consegue afetar a percepção e a consciência dos espectadores. O que o filme pretende é levar aos espectadores a mensagem da realidade pela qual a Alemanha pós-guerra estava passando, fazendo com que, através do efeito de choque, provocado tanto pela montagem das cenas, quanto pela própria estética do filme, o espectador saia da sala de cinema transformado, isto é, passe pelo processo catártico que toda obra de arte deveria proporcionar.

Diferentemente do início das exposições dos primeiros filmes e principalmente diferente da linguagem cinematográfica utilizada por Griffith em seus filmes, o cinema expressionista alemão demarcou seu espaço como peça importante para história do cinema, no que diz respeito ao caráter plástico dos filmes. Inspirado no expressionismo da pintura, *O Gabinete do Dr. Caligari* exerceu grande diferença as formas de apreciação de um filme. Com uma narrativa densa e uma aparência forte e assustadora, o filme levou aos espectadores uma nova e diferente percepção do cinema. É possível notar sua influência no *Cinema Noir* da década de 40, quando o cinema expressionista alemão e sua visão sombria inspirou o cinema noir, e também influenciou – e influencia até hoje - nitidamente os filmes de terror e suspense. Ainda hoje o expressionismo influencia a realização cinematográfica como o poder da valorização visual da imagem, a arquitetura da luz, sem os quais o cinema nunca seria uma arte independente.

Esse efeito de choque, que provoca uma sensação catártica no espectador, é exatamente o processo ativo de participação que o cinema oferece, e que Eisenstein cuidadosamente tentava obter em seus filmes. E tanto Benjamin quanto o cineasta⁴⁷ discutiram a respeito da montagem e dos efeitos que ela refletia na sociedade. O que é

⁴⁷ “E se, [...] sob a influência da ‘montagem do jazz’, as mãos e joelhos de alguém tremem ritmicamente, no segundo caso tal tremor, sob a influência de um grau diferente de apelo intelectual, ocorre de modo idêntico através dos tecidos dos sistemas nervosos superiores do pensamento. Apesar de julgados como ‘fenômeno’ (aparências), eles parecerem de fato diferentes, do ponto de vista da ‘essência’ (processo), porém, eles sem dúvida são idênticos. Aplicando a experiência do trabalho com linhas inferiores a categorias de ordem superior, isto permite atacar o próprio coração das coisas e fenômenos. Assim, a quinta categoria é a atonalidade intelectual.” (EISENSTEIN, 2002, p. 87).

importante ressaltar neste momento é que Benjamin ofereceu poucas informações de sua teoria da montagem cinematográfica, e o pouco que ele mencionou foi referente ao cinema russo, especificamente aos filmes de Eisenstein, - pode-se pensar na obra-prima da história do cinema russo: *O Encouraçado Potemkin*, realizado pelo cineasta - o qual também possui uma teoria da montagem, mas especificamente a montagem intelectual que Walter Benjamin aponta em seus escritos.

4.3 *O Encouraçado Potemkin*

Eisenstein sem dúvida trouxe uma grande e insubstituível contribuição para o cinema. Quando vemos seus filmes, e, por exemplo, vemos os filmes de Jean-Luc Godard, conseguimos encontrar toda a teoria da montagem intelectual de Eisenstein, é quase impossível assistir a um filme e não perceber a influências dos filmes de Eisenstein. O cinema russo por si só influenciou, por exemplo, o neorrealismo italiano, mas os filmes e a teoria da montagem de Eisenstein levaram à história do cinema e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica novos horizontes, como para a história do cinema brasileiro, especialmente se pensarmos no diálogo que realizadores e críticos brasileiros estabeleceram com ele a partir da metade da década de 1950, tomando-o como referência para a invenção de novas dramaturgias cinematográficas (podemos citar o filme de Glauber Rocha; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*). E ainda é possível dizer que o cinema de Eisenstein conseguiu realizar aquilo que Walter Benjamin e Adorno acreditavam que um filme deveria proporcionar aos espectadores e a sociedade.

Para o cineasta Eisenstein, a montagem intelectual visava inserir ideias nas sequências dos planos, porém que possuíssem grande carga emocional, essa inserção seria mais bem entendida como impactos que a montagem teria se existisse um choque entre os planos, isto é, uma montagem de dois planos justapostos qualitativamente, na qual a justaposição originaria uma ideia ao produzir algum sentido para o espectador, como ocorre no *O Encouraçado Potemkin* (1925) nas cenas da comida cheia de vermes⁴⁸, do encarregado não levando em consideração as reclamações dos marinheiros

⁴⁸ Imagem 7 - Filme *O Encouraçado Potemkin*: ver página 97.

e da preparação para o motim, fazendo com que o espectador também faça parte desse motim, apresentando um efeito em sua mente através do choque entre a montagem dos planos. Logo o esse filme:

O Encouraçado Potemkin (1925), realizado no mesmo ano de *A greve*, significou uma mudança substancial no estilo eisensteiniano. Tratava-se de uma narrativa muito mais linearizada, com mais personagens individualizados, e de um apelo emocional muito mais concreto. Em *A greve*, o diretor cobria as várias fases do movimento, ao passo que, no *Potemkin*, ele se concentra num episódio específico, narrando-o como metáfora geral de um processo mais amplo. Ou seja, o *Potemkin* está mais próximo da narrativa realista e isso se especifica nos detalhes de composição: há muito mais continuidade espacial e temporal. Em *A greve*, a todo o momento, havia uma ruptura que evidenciava a fratura da narrativa e provocava uma leitura alegorizante do que era visto. No novo filme, composto por cenas dramáticas concretas e contínuas, há muito menos quebras do foco narrativo, o que resulta numa maior intensidade de *pathos*. Na epigramática frase de Eisenstein: '*A greve* é um tratado; o *Potemkin* é um hino' (1974a, p. 37). Eisenstein ainda buscava novas revoluções cinematográficas, ou melhor, novas formas de expressar a revolução. Mas, depois de *O Encouraçado Potemkin*, seu nome estava definitivamente inscrito não apenas na história do cinema soviético, mas na do cinema mundial. (MASCARELLO, 2006, p. 124-126).

Assim, a teoria de Eisenstein sobre a montagem se relaciona em boa medida com o pensamento de Walter Benjamin. O primeiro propõe através da montagem intelectual a ideia de conflito, pensada também a partir da dialética pelo segundo teórico, que defende que uma tese sempre deveria ser sucedida de uma antítese, provocando um conflito tanto dramático quanto plástico nas cenas, ilustrando como a montagem é uma ideia que nasce do choque entre dois fragmentos independentes, como na cena do *O Encouraçado Potemkin* onde na escadaria de Odessa, um carrinho de bebê desce desgovernado pelos degraus entre os mortos ao chão⁴⁹. Desse modo, as imagens, ou os fragmentos, possuiriam certo engajamento, ou seja, o filme pode representar um olhar ideológico do mundo, assim como Benjamin acreditava.

O mesmo ocorre com as imagens técnicas de Vilém Flusser, quando as relacionando com as teorias de Walter Benjamin sobre as imagens dialéticas. Tanto Benjamin, quanto Flusser, assim também como Eisenstein, buscavam esclarecer em suas trajetórias intelectuais o quão importante à tecnologia foi, e continua sendo, influenciando o desenvolvimento da sociedade. A princípio no início do século XX, o

⁴⁹ Imagem 8 - Filme *O Encouraçado Potemkin*: ver página 97.

surgimento da fotografia e do cinema levou esses teóricos a lidarem com a ideia de que a tecnologia seria positiva para a sociedade, quando esta a utilizasse com consciência.

Muitas deformações e estereótipos, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmera correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. (...). Se levarmos em contas as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas consequências, engendrou nas massas – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico -, percebemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. (...). As enormes quantidades de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultante das repressões que a civilização trazem consigo. (BENJAMIN, 1994, p. 190).

Para os teóricos da Escola de Frankfurt, como Benjamin e Adorno, a tecnologia aliada à indústria cultural não possuem em nada um lado positivo; seus escritos sustentam que por onde elas caminharam juntas, deixaram tudo destruído e devastado pelo capitalismo, alienando a sociedade proletária em prol da classe dominante; exemplos de Benjamin incluem os filmes grotescos de Hollywood, e de Walt Disney e a televisão, para Adorno, era o princípio da destruição de tudo o que a tecnologia poderia fazer de produtivo, culturalmente e intelectualmente para a sociedade. Vilém Flusser, por exemplo, dizia que as imagens técnicas, como a fotografia surgiram para eliminar a idolatria dos textos e levar a todos o conhecimento científico e comum através das imagens, mas o que realmente aconteceu não foi exatamente isso, todavia os homens passaram a viver em função dessas imagens técnicas sem poderem conhecer e compreender qualquer coisa no mundo contemporâneo.

Benjamin destacou as possibilidades abertas pela tecnologia e as consequências positivas desta percepção modificada (especialmente a dessacralização), enquanto que Adorno (...), apontou as consequências negativas e as deficiências ali presentes. Para o primeiro, um salto qualitativo para frente; para o segundo, para trás. (KOTHE, 1978, p. 37).

Apesar da posição determinista e pessimista de Adorno, o ele consegue ir até onde Benjamin não conseguiu chegar, pois para Benjamin o cinema possui um caráter potencialmente revolucionário, contudo para Adorno isso é impossível, pois o cinema está completamente envolvido com o capitalismo e a indústria cultural para manter sua

trajetória de reprodução e permanência. Apesar dessa premissa, Adorno, numa etapa posterior, conseguiu perceber que existiam falhas nesta indústria de mercadorias culturais, percebeu que o cinema, realizado da maneira livre de imposições da classe dominante, influenciado apenas pela intenção subjetiva e estética do realizador, poderia ser uma ferramenta contestadora. Portanto, o cinema se transformava num instrumento cultural, marcado pela luta da sociedade, tanto daqueles que produziam os filmes, quanto dos espectadores:

Como seria bonito se, na atual situação, fosse possível afirmar que os filmes seriam tanto mais obras de arte quanto menos eles aparecessem como obras de arte. Até nos inclinamos a isso em relação aos super-chiques filmes classe A, sobretudo os psicológicos, que a indústria cultural arranja por amor à representação cultural. Igualmente é preciso precaver-se e tomar cuidado diante do otimismo do ajustado: os banguês-banguês e enlatados policiais estandardizados, para não falar do humor alemão e dos filmes ufanistas, são ainda muito piores do que 'os melhores' da lista oficial. Na cultura integral não se pode nem mais confiar em sua borra. (ADORNO, 1986, p. 107).

É possível visualizar o que Benjamin e Adorno discutiam em seus escritos sobre as tecnologias vinculadas às obras de arte, em alguns filmes de vanguarda da história do cinema que pretendiam justamente levar aos espectadores essa mensagem contestadora e revolucionária que o cinema possuía, quando realizado por aqueles que realmente tinham essa intenção. E obviamente conseguiam surpreender os críticos, e levar muito mais do que os espectadores pudessem esperar; assim, a cada obra mostravam as potencialidades positivas que a havia no cinema.

CONCLUSÃO PARA CONTINUIDADE

Tentaremos aqui fazer um apanhado das principais discussões deste trabalho, por meio de uma breve conclusão, a fim de compreendermos qual o desfecho da presente dissertação e apontar alguns tópicos que convidam a uma continuidade.

É possível observar que as análises de Walter Benjamin e Theodor Adorno, mesmo em contraste, retratam a realidade da situação da indústria cinematográfica de suas épocas e o poder que exercia nos padrões estéticos de criação, produção e exibição dos filmes. Os dois teóricos observaram em seus escritos que alguns filmes de vanguardas da história do cinema poderiam levar aos espectadores uma mensagem contestadora e revolucionária, quando estes fossem realizados por aqueles que realmente tinham essa intenção.

O cinema colaborou para o nascimento de uma nova concepção em relação à obra artística, aproximando a arte e a massa populacional que até então não possuía condições de acessibilidade. Além disso, o cinema permitiu que o espectador se identificasse com o mundo das representações culturais permitindo uma postura ativa diante da obra de arte.

Olhando por uma direção mais otimista, o cinema como um novo meio de comunicação de massa levou aos espectadores uma forma de percepção moderna, que se relacionava, e até hoje se relaciona, com os padrões modernos da sociedade. O cinema, desde seu surgimento transformou a percepção dos espectadores, conduzindo-os a experiências culturais, sociais e cognitivas alcançando diversas classes e se adequando a variados gostos.

O cinema sofreu importantes transformações no que diz respeito ao desenvolvimento artístico, a partir de seu advento e algumas dessas importantes transformações foram aqui trabalhadas. Como, por exemplo, a construção de uma linguagem propriamente cinematográfica que surgiu das câmeras do cineasta estadunidense D. W. Griffith, e que foram se estabelecendo enquanto uma linguagem cinematográfica nos 20 anos que passaram após a estreia do filme *O Nascimento de uma Nação*, desse mesmo cineasta, onde a montagem cinematográfica ganhou vida e o cinema passou a ter a forma narrativa conhecida até os dias de hoje.

Assim, com o passar dos anos e com as obras primas do cinema cada vez mais evoluindo em direção a um estatuto de obra de arte com uma linguagem própria, o cinema deu aos espectadores, grandes espetáculos que transmitiam diferentes mensagens que se adequavam ao desenvolvimento pelo qual a sociedade estava passando, levando-a a se adaptar a uma diferente forma de viver em meio a tantas novidades.

Dessa maneira, alguns filmes vieram para levar aos espectadores uma nova maneira de perceber o mundo, como os filmes do expressionismo alemão, assim como *O Gabinete do Dr. Caligari*, citado nesta pesquisa. E *O Encouraçado Potemkin*, filme do grande cineasta soviético Sergei Eisenstein, que pensava o cinema como um meio de revolução pedagógica e ideológica da sociedade, quando o filme era realizado através de uma montagem que ele denominava montagem intelectual, muito semelhante à ideia de efeito de choque trabalhado por Walter Benjamin, mencionado também nesta dissertação.

No que tange à evolução da linguagem cinematográfica, através do uso da montagem, o cinema tornou-se objeto de estudo de teóricos de diferentes áreas, como a semiologia, por exemplo, que começou a tratar a linguagem do cinema incluindo-a em seus pressupostos. Christian Metz e sua teoria sobre a linguagem no cinema foram escolhidos neste trabalho como fundamentação teórica no que se refere à análise da linguagem cinematográfica.

Para compreender ainda como essas transformações estéticas, perceptivas e cognitivas, contribuíram para que os espectadores tivessem contato com diferentes sensações ao ver os filmes, é possível realizar uma ponte com o cinema/fotografia contemporâneo⁵⁰. Sem delimitar um recorte temporal, apenas citaremos algumas características analisadas neste trabalho que podem ser vistas ainda nos dias de hoje.

⁵⁰ “É entre as imagens que se efetuam, cada vez mais, as passagens, as contaminações, de seres e de regimes: por vezes muito nítidas por vezes difíceis de serem circunscritas e, sobretudo, de serem nomeadas.” (BELLOUR, 2004, p.214).

As transformações que o cinema foi capaz de realizar são vistas claramente na própria história do cinema. Por exemplo, quando falamos de montagem cinematográfica e pensamos sobre a realização da montagem intelectual de Eisenstein, ou sobre a montagem-paralela e o close-up de Griffith, recordamo-nos do início da era das montagens, como elas começaram a ser feitas, e então podemos identificar esses processos cinematográficos nos filmes de hoje, ou seja, no cinema contemporâneo. E ainda, quando analisamos as imagens técnicas e seu caráter dialético, podemos relacioná-los com o cinema e com as fotografias digitais, que utilizam quase que totalmente do aparato técnico, deixando que a intenção do artista seja apenas um instrumento da ação da tecnologia, mas que também garante diversas formas de percepção, por exemplo, quanto aos filmes com efeitos especiais de antes e de hoje.

Por exemplo, como George Méliès, que é considerado o pai dos efeitos especiais, já no início do século XX, este ilusionista francês de sucesso foi um dos precursores do cinema que usava os efeitos especiais para criar mundos fantásticos. Um dos filmes mais conhecidos deste cineasta foi *Le Voyage dans la lune* de 1902, filme onde foram usadas técnicas de dupla exposição do filme para obter efeitos especiais inovadores para a época.

Diferentemente dos efeitos especiais de hoje em dia, que são totalmente realizados por aparatos tecnológicos, os filmes de Méliès necessitavam não só do aparelho técnico, como também de cenários muito bem trabalhados, e diferentes formas de encenação que eram elaboradas por Méliès. Muitos dos primeiros cineastas eram mágicos que acabaram usando os poderes ilusionistas da câmera como aliados. Eles, assim como Méliès, utilizavam trucagens, chamadas de *paradas para substituição*, para criar desaparecimentos e substituições mágicas de objetos – de onde surgiu o termo *filmes de truques*. Porém os filmes de Méliès passaram a perder público quando o cinema encontrou uma forma narrativa própria, na segunda década do século XX, e Méliès foi à falência em 1913, deixando seus feitos cinematográficos de herança para o futuro do cinema. Chaplin o chamou de "o alquimista da luz", e Griffith disse que "a ele tudo devia".

Dessa maneira, foi possível realizar uma pesquisa que levou em consideração as transformações pelas quais o cinema –no período da sua história aqui trabalhado– passou para ser reconhecido como Sétima Arte, e possuir características genuínas, tratando de seus elementos, como a linguagem cinematográfica e a montagem e ainda discutindo os efeitos que o cinema provocou nos espectadores através de um novo meio de percepção. E também sublinhar a situação do cinema apropriado pela ideologia da indústria cultural.

Por fim, como resultado desta pesquisa, observamos quanto o cinema foi o catalisador de mudanças estéticas, perceptivas e cognitivas desde o seu surgimento, podendo ser presenciadas até os dias de hoje. Todavia, os meios de reprodução técnica das obras de arte, como as fotografias e o cinema, as mudanças estéticas dos padrões de exibição e de fruição das obras, trouxeram ao mundo moderno possibilidades de inovações tanto no campo perceptivo, quanto no cognitivo. Por isso, o cinema atualmente não é só capaz de trazer em si tudo o que lhe compete enquanto obra de arte, imagem técnica, mais ainda, é também capaz de proporcionar diferentes e novas formas de percepção para seus espectadores, que claramente só tendem a aumentar.

Como, por exemplo, as novas tecnologias e a reprodução das obras de arte, analisando especificamente o desenvolvimento do pós-cinema e a apropriação das estéticas cinematográficas pelos videogames. Neste sentido, é possível analisar como as consequências que eles propiciam, incidem na sociedade, quando esta experimenta os novos meios de representações estéticas virtuais e de entretenimento, considerando-os como elementos centrais dos meios de comunicação na contemporaneidade. Pensando em uma continuidade desta pesquisa, é conveniente dar especial atenção aos processos que os dois meios proporcionam ao espectador/jogador, como o de identificação no cinema, e o processo de imersão do videogame, levando em consideração à poética e a narrativa (linguagem) utilizada por ambos, especificamente nos ambientes digitais/virtuais, que diferem da atual pesquisa, mas que estão nitidamente relacionados, no que diz respeito à nossa problemática.

Dessa forma entre os aspectos do pós-cinema e do videogame, é possível ressaltar que também como o advento do cinema, e o desenvolvimento de sua

linguagem, as novas e atuais tecnologias e seus aspectos estruturantes contribuíram para a transformação perceptiva e cognitiva do homem. A tarefa então é repensar em profundidade as estéticas tecnológicas do pós-cinema e dos videogames, que o acelerado desenvolvimento tecnológico do nosso tempo está colocando em pauta, levando em conta à evolução histórica das tecnologias e seus meios de produção de linguagem, assim como a narratividade em realidades virtuais, as teorias e as criações específicas a que elas deram origem.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Imagem 1 – Filme *O Nascimento de uma Nação*:



Imagem 2 – Filme *O Nascimento de uma Nação*:



Imagem 3 – Filme *O Nascimento de uma Nação*:



Imagem 4 - Filme *O Gabinete do Dr. Caligari*:



Imagem 5 - Filme *O Gabinete do Dr. Caligari*:



Imagem 6 - Filme *O Gabinete do Dr. Caligari*:



Imagem 7 - Filme *O Encouraçado Potemkin*:



Imagem 8 - Filme *O Encouraçado Potemkin*:



LISTA DE FILMES

Encouraçado Potemkin, O. EISENSTEIN, Sergei. URSS, 1925.

Gabinete do Dr. Caligari, O. WIENE, Robert. Alemanha, 1920.

Nascimento de uma Nação, O. GRIFFITH, D. W. USA, 1915.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO. W.T e HORKHEIMER. M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Zahar ed., 1985.

ADORNO. W. T. *Minima Moralia*. Tradução Luiz E. Bica, rev Guido de Almeida. São Paulo: Ática, 2 ed., 1993.

ADORNO, W, T. *Résumé sobre a Indústria Cultural*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado do original alemão e cotejada com a tradução italiana (Parva Aesthetica. Milano. Einaudi, 1979).

_____. *Teoria Estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa, Edições 70 ed., 1970.

_____. *Notas sobre o filme*. Tradução Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Antologia Coleção Grandes Cientistas Sociais*. Tradução de Flávio René Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. A Indústria Cultural. In: G. Cohn (org). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Companhia Nacional, 1975.

ANRHEIM, R. *Film as Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel; BERGALA, Alain; VERNET, Marc; *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1994.

BAITELLO JR, Norval. Para que servem as imagens midiáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 16, 2007, Curitiba, PR. *Anais...Curitiba*: UTP, 2007, p.1-16. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal>>. Acesso em: 19 abr. 2012.

BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet Cinema*. Paris: Albatroz, 1978.

BAZIN, André. *O cinema, ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, Cinema, Vídeo*. Campo imagético. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. Coleção: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1983.

BENJAMIN, Walter. Que é teatro épico? um estudo sobre Brecht. In: *BENJAMIN, W. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Traduções de Maria Luz Moita, 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.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte e São Paulo: Ed. UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, prefácio e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo. *Obras Escolhidas III* 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1991.

BOLZ, W. N. Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria: teoria da mídia em Walter Benjamin. Trad. George Bernard Sperber. In: *Revista USP*, n. 15. São Paulo.

BORDWELL, D. e THOMPSON, K. *Film history: An introduction*. Nova York: University of Wisconsin/McGraw-Hill, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução Ana Luiza Andrade. Minas Gerais: UFMG-Argos, 2002.

BÜRCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

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*. Universidade do Algarve, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-sujeito-cinema.pdf>>. Acesso em: 13 de janeiro. 2012.

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

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1990.

DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DUDLEY, J. A. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Maria Rosário Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo, ática, 1991.

_____. *A Estrutura Ausente: uma introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva: 1997.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Jorge Zahar Editor, São Paulo, 2002.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1969.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: Uma introdução*. Tradução de Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

_____. *A Ideologia da Estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução e Notas de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRANCO, Renato. O cinema e a liquidação da arte. In: *A teoria crítica vai ao cinema*. EDUFES, 2010.

GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. Editora Perspectiva: 1999.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de José Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1973.

_____. *Linguística, Poética e Cinema*. São Paulo, Perspectiva, Coleção Debates, 1970.

_____. Língua, discurso e sociedade. Roman Jakobson [et al.]; *História e discurso: nota sobre dois voyeurismos*, Christian Metz. Tradução de Cidmar Teodor Pais, José Teixeira Coelho. São Paulo, Global Ed, 1983.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

_____. Reificação e Utopia na cultura de massa. Tradução de João R. Martins Filho e In: *As Marcas do Visível*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KANGUSSU, Imaculada. “Walter Benjamin e Kant I e II”. In: *Leituras de Walter Benjamin* (org). São Paulo: Annalume Editora, 1999.

KELLNER, D. *A cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.

KNIGHT, Arthur. *Uma histórica panorâmica do cinema: a mais viva das artes*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campos, 1988.

KOTHE, Flávio. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari To Hitler: a psychological history of the german film*. USA: Princeton University Press, 1966.

_____. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. USA: Princeton University Press, 1997.

LIVINGSTON, Paisley and Plantinga, Carl (edt). *Philosophy and Film. Routledge Companion to*. New York: Routledge, 2009.

LOUREIRO, Ari, Souza, de. et. al. Indústria Cultural: Revisando Adorno e Horkheimer. Belém: *Movendo Idéias*, v8, n.13, p.13-22, jun 2003.

LOUREIRO, Robson. Considerações sobre o Cinema na Teoria Crítica. Adorno e Kluge: um diálogo possível. *Impulso*, Piracicaba, 16(39): 123-134, 2005.

LUKÁCS, Georg. *Estética: la Peculiaridad de lo Estético*. Vol. 4. Questiones Liminares de lo Estético. Traduzido do original em alemão por Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1967.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002.

MCGEE, Patrick. *Cinema, Theory, and Political Responsibility in Contemporary Culture: Literature, Culture, Theory*. Cambridge University Press, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia I*. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

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

MASCARELLO, Fernando (org) – *História do cinema mundial*. Campinas, Papirus, 2006.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

METZ, C.; MORIN, V.; BERMOND, C. *Cinema, Estudos de Semiótica*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Ed. Vozes Ltda, 1973.

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.

_____. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes, 1980.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

PARENTE, André. A. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: 3ª ed. Paz e Terra, 1979.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema, volume I e volume II*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte e indústria*. Coleção Debates, dirigida por J.Guinsburg. Editora Perspectiva. São Paulo, 2002.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, Volume I.

_____. *História do Cinema Mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, Volume II.

_____. *História do Cinema Mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, Volume III.

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

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

SCHEUNEMANN, Dietrich (edt). *Expressionist film: New perspectives*. USA: Camden House, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. De Flusser a Benjamin do pós-aurático às imagens técnicas. In: *FLUSSER STUDIES*, v. 8, p. 1-17, 2009.

_____. (org). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annalume Editora, 1999.

SILVA, M.A. Adorno e o cinema: um início de conversa. In: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo: CEBRAP, p. 114-126, jul.1999.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Fernando Mascarello (Trad.). Campinas: Papyrus, 2003.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigeadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954*. Maringá: Eduem, 2010.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Scrita, 1993.

- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Geral: Embrafilme, 1983.
- _____. *D. W. Griffith: Cineasta Americano*. Editora Brasiliense, 1984.
- Xavier, Ismail (org). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1996.
- ŽIŽEK, Slavoj (Org). *Everything you always wanted to know about Lacan (But were afraid to ask Hitchcock)*. London & New York: Verso, 1992.
- ZIZEK, Slavoj (org). Theodor. W. Adorno. [et. al.]. *Um mapa da ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- _____. *Lacrima Rerum: Ensaio sobre Cinema Moderno*. Tradução de Isa Tavres e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009.
- WAYNE, Mike (ed). *Understanding Film: Marxist Perspectives*. London: Pluto Press, 2005.
- WIGGERSHAUS, R. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Tradução Alberto L. Bixio. Barcelona: Gerisa, 1990.