

# A Contribuição da Semiótica para a Leitura das Obras Cinematográficas

Marcos Roberto Castro<sup>1</sup>

## Linguagem e Cinema

Para entendermos esse processo de fusão entre cinema, linguagem cinematográfica, valores, signos e sentidos que damos aos objetos, cenas, imagens ao assistir filmes, novelas, programas de TV, etc. é preciso saber como e quando o homem sentiu a necessidade de comunicar-se.

Para tal intento, remetemo-nos ao tempo em que vivia em cavernas, usava peles, como roupa e fazia desenhos nas paredes, para planejar suas caças, as quais eram difíceis de capturar por falta de ferramentas auxiliares. Constata-se, que o homem ao longo dos séculos vem criando mecanismos para sanar seus desejos, suas fantasias e suas necessidades físicas.

Para compreender esse arsenal de linguagens que ele foi desenvolvendo ao longo dos tempos e na busca pela sua adaptação ao habitat, nos voltamos para duas ciências da linguagem, uma delas é a Linguística, ciência da linguagem verbal e a outra é a Semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem.

Cabe aqui fazer um sucinto esboço do que é a semiótica. Segundo a autora, Lúcia Santaella (1983, pág.1.), “*o nome semiótica vem da raiz grega – semeion– que quer dizer signo*”. Sendo então a semiótica a ciência dos signos e de todas as formas de linguagens desenvolvida pelo homem a fim de se comunicar.

A autora nos imprime que:

As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem. A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação a todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todos e quaisquer fenômenos de produção de significação e de sentido (1983, p. 2).

Assim sendo, o uso da língua que falamos, e fazemos uso para a comunicação escrita, não é a única linguagem que produzimos, que criamos, que

---

<sup>1</sup> marcosrobertocastro@gmail.com, Universidade Estadual de Maringá - Campus Regional do Vale do Ivaí-CRV

reproduzimos, que transformamos e que consumimos na condição de ser um animal racional. O mundo da comunicação é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, pois comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas volumes, massas, interações de forças, movimentos; somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores. Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, sons, luzes, etc.

Partindo dessa breve descrição “O que é Semiótica”, enfocaremos as linguagens cinematográfica e televisiva, donde abordaremos alguns autores, desta temática; Beividas (2006) apresenta em seu artigo – Semióticas sincréticas (o cinema), que a partir dos anos 60 do século XX, presenciam os trabalhos de Christian Metz (*Essais sur la signification au cinéma*); Umberto Eco (*La struttura assente*); dentre outros, que introduzem uma nova orientação de pesquisa no cinema.

Procura-se conceber os primeiros elementos para a construção de modelos (parciais), cujo objetivo seja o de dar conta das articulações dos códigos. Volta-se o olhar, em um primeiro momento, para os problemas à significação no cinema, não como pretexto para especulações filosóficas, comentários políticos, interpretações sociológicas ou ideológicas, mas, na tentativa de compreender o modo de construção da significação global, numa linguagem complexa, imbricada de múltiplos códigos de diferente natureza – o cinema e, em segundo, aos programas televisivos.

Querer emprestar algo da semiologia era quase como procurar no vazio. Aquela, que Saussure propusera chamar de “Ciência dos signos” (ainda em estado embrionário e nebuloso), quando muito conseguia repetir, se exagerarmos um pouco.

Ainda que possamos reconhecer alguns progressos obtidos com a estratégia semiológica, esta não procurou impor-se como conduta homogênea; não procurou desenvolver-se como corpo coeso de pesquisas; apesar de não conseguit ir além de um pequeno número de trabalhos – notáveis no brilho e esforço pessoais – mas carentes de resultados teóricos mais duradouros.

Há, pois, um dado, cuja justificativa é, na verdade, o desafio maior do presente estudo, que gostaríamos de enfatizar, e que dá sentido à reduzida digressão histórica sobre os estudos da linguagem usada na produção de filmes, que é a necessidade de um estudo da linguagem cinematográfica a partir dos

avanços da teoria semiótica, disciplina que atualmente, se não o detém, ao menos projeta obter um corpo metodológico coeso de análise.

Os conceitos por ela construídos, sobretudo, em interdefinição e erigidos para descrever a significação em instâncias anteriores à sua manifestação propriamente dita, numa linguagem qualquer, abrem amplas possibilidades de estudos sobre qualquer tipo de produção humana significativa, como no caso proposto - O cinema- (Belvidas, 2006).

### **O Surgimento do Cinema e a Construção Social**

Cinema quem nunca viu ou ouviu falar? Tem pessoas que vão a uma sessão, quase, todos os dias não é mesmo? Cinema não é apenas um salão pequeno ou grande, com um telão, várias cadeiras e alguns tapetes vermelhos.

Para entender o cinema pode-se contar com a obra de Jean Claude Bernardet (1985), professor da Universidade de São Paulo, na qual, o mesmo procura abordar alguns momentos da história do cinema que foram relevantes, ou que marcaram época, por apresentarem mudanças na produção cinematográfica tais como: os avanços, as inovações de estilo, a edição, o enquadramento, etc. Contudo, é chegada ao final de sua obra e a pergunta: O que é cinema? Continua sem uma resposta; ele afirma não ser possível responder a tão “pretensiosa” pergunta. Assim, o que propõe é que façamos um passeio por esses anos de existência do cinema.

O autor relembra o episódio que, para a historiografia ficou conhecida como a primeira exibição da máquina criada pelos irmãos Lumière. O primeiro filme foi apresentado ao público em poucos minutos, sem som, sem narrativa ou mesmo sem uma história para ser apresentada; mostrava a chegada de um trem na estação, gravado em um ângulo capaz de pegá-lo ainda ao longe, e vindo aproximando-se em direção à câmera. Essa cena, bastante conhecida por quem trabalha com a história do cinema, ficou famosa pela reação da platéia, que receosa com o trem vindo em sua direção, se apavorou, se assustou, ou saiu correndo do local. Para o autor, tal episódio trazia o que seria característica presente nos filmes - a ilusão -, a impressão da realidade foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema, fazer algo real virar fantasias ou vice-versa.

Em seguida, o autor busca compreender melhor como o cinema, que inicialmente não foi visto como um divertimento, considerando que o mesmo foi criado no intuito de ajudar à ciência, vai se constituir enquanto empresa e lucrar com a produção e a distribuição de filmes.

Os EUA, a partir da Primeira Guerra Mundial, começam a investir tanto na sua produção de filmes quanto em leis que os permitam colocarem suas produções nas salas de exibição dos cinemas no exterior, dentre eles, a Europa era um dos maiores focos de distribuição. Logo após a segunda guerra, os EUA se tornaram a primeira potência econômica do planeta, e aumentaram seus investimentos nas empresas cinematográficas.

Outra questão que o autor considera em relação à mercantilização e circulação dos filmes, é que no momento em que um número  $x$  de poltronas para uma determinada sessão não foram preenchidas, ali se resulta em perda de dinheiro, o qual não mais poderá ser recuperado. A venda do bilhete é uma venda ao direito de ver o filme, então compramos um direito de permanecer ali por um determinado tempo e não a mercadoria – o salão ou o filme.

No capítulo: A luta pela linguagem, o autor traz a chegada da narratividade, o contar histórias como algo que era o projeto do cinema nos idos de 1915. Assim, afirma:

A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar histórias; outras opções teriam sido possíveis, de forma que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou. Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço (Bernardet, 1985, p. 33).

Neste contexto, o autor aborda alguns importantes conceitos de cinema – que veremos no próximo parágrafo – tanto para o entendimento de um filme quando se quer analisá-lo, quanto para o acompanhamento de seu desenrolar.

Em relação às técnicas que facilitaram aos cineastas nessa empreitada de contar histórias, considera-se como a primeira delas, a movimentação da câmera, permitida por conta dos *travelings*, ou carrinhos e pelos planos panorâmicos. A partir daí o espaço – outro ponto observado – pode ser mais explorado. Com essa técnica, podia-se filmar um pedaço do corpo de uma pessoa a um horizonte em diversos ângulos, com câmera alta ou baixa, cada uma com um significado específico. Nessa análise, alguns termos técnicos são dignos de menção aqui, como: plano, uma cena

entre os cortes realizados pela montagem; ângulo, a posição em que a câmera é posta para a tomada e; dentre os planos, podemos ter o plano geral, o plano de conjunto, o plano médio, o plano americano, o primeiro plano e o primeiríssimo plano; sendo todos eles um modelo de tabela tipicamente europeu.

Uma segunda técnica mencionada por Bernardet (1985) é o surgimento do *star system*, que cria estrelas para os filmes, as quais são responsáveis, na maioria das vezes, pelo grande sucesso que um filme venha a alcançar. Citamos como exemplos: Marilyn Monroe, Marlon Brando, dentre outros, que se tornavam a marca divulgadora do filme e, o ator/personagem, misturava-se frequentemente, tornando-se o “querido (a)” da plateia que, em vários momentos, levava o público a ir ao cinema para ver o ator/atriz, mais do que ao filme. Seguindo tal discussão, afirma o autor:

\...\ um diretor que planeja um filme dificilmente pensará seu projeto sem uma vedete, mesmo que preferisse trabalhar com um ator anônimo. Isso leva não a adaptação da vedete à personagem, mas a submissão do personagem à vedete (Bernardet, 1985, p. 81).

A partir dos anos 50, o autor descreve várias modificações no campo do cinema, muitas delas talvez causadas pelo alcance da TV, além de outros fatores. Com diversos dados quantitativos ele observa a diminuição tanto das salas quanto das pessoas que frequentavam o cinema, enquanto se registrava significativos aumentos nas redes de TV.

Os anos de 1950 começam a registrar diversos movimentos nacionais de valorização de seu próprio cinema. Assim, ele elenca o neorealismo na Itália, a *Nouvelle Vague* na França, o Cinema Novo no Brasil, dentre outros, trazendo um pouco de suas características e cineastas que consagraram o movimento. Para finalizar, ele dedica um tópico ao caso do Brasil, à desvalorização do filme nacional pela elite e o momento de um pouco mais de valorização quando filmes do Cinema Novo passam a ganhar prêmios em concursos na Europa.

### **Cinema, Subjetividade e Realidade Social**

O cinema ou o homem imaginário é uma das obras de Edgar Morin, sociólogo e antropólogo, que contribui para a reflexão sobre a contribuição do cinema. As noções de espectador de cinema e imaginário estruturam o plano da

obra de Morin. O filme, sua narrativa, seu enredo, mistura-se à realidade imaginária do homem.

A identificação do espectador com o mundo imaginário se dá por meio da imagem do filme, embora essa imagem seja fictícia e/ou construída, o espectador a traz para o mundo real, dialoga com seus valores, e amplia sua compreensão sobre a(s) questão(ões) retratada(s).

Com a identificação, o espectador constitui um quadro objetivo de existência humana - é a concepção desta constituição de valores reais e/ou simbólicos, que implica na incorporação do espectador no filme - faz o espectador entrar na trama e viver no mundo imaginário, mas, sempre reconhecendo os símbolos, as cores, sentidos dos objetos e os valores, é o que propõe Edgar Morin, sobre o objetivo da comunicação entre cinema e espectador.

O autor considera a existência\presença do complexo: projeção, identificação e transferência, para o espectador. Este trata dos fenômenos psicológicos subjetivos que "deformam" a realidade objetiva das coisas, ou então se situam, deliberadamente, fora desta realidade, como devaneios.

No capítulo IV - Alma do cinema, Morin descreve no primeiro parágrafo o seguinte: *"A magia não tem essência: verdade estéril, se se tratar simplesmente de observar que a magia é a ilusão"* (1997, p.107).

No processo projeção-identificação, a projeção corresponde ao espaço onde tudo está programado: como somos o que desejamos quais nossas opiniões, nossas tendências, nossas aspirações, etc., influenciando não só em sonhos e imaginações, mas também sobre todas as coisas e todos os seres. As nossas percepções, por mais simples que sejam, são ao mesmo tempo confundidas e trabalhadas pelas nossas projeções. Na identificação, o sujeito, em lugar de se projetar no mundo, absorve-o. E as duas se encontram interligadas no seio de um complexo global. A transferência é inserida neste contexto, fazendo uma passagem entre um fenômeno e outro.

Nas palavras de Morin, veremos sobre o que ele nos imprime sobre a projeção:

A projecção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos observações, projectam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres (Morin, 1997, p.107).

A evolução, individual ou coletiva, tende a desmitificar o universo e a interiorizar a magia. O autor acredita que a magia tenha deixado de ser uma crença tomada ao pé da letra para se tornar sentimento, e que a consciência racional e objetiva a obrigou a retroceder. Deste modo, a vida "interior" e a vida afetiva se atrofiaram.

Seguindo atentamente a fala de Morin, citamos sobre o estado subjetivo e a mágica:

*/.../ o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projecção-identificação. Um é o momento nascente, fluido, vaporoso, "inefável". O outro é o momento em que a identificação é tomada à letra, substancializada; o momento em que a projecção alienada, desgarrada, fixada, fetichizada, se coisifica: em que se crê verdadeiramente nos duplos, nos espíritos, nos deuses, no feitiço, na posse, na metamorfose (Morin, 1997, p. 109).*

No cinema, esses processos de projeção-identificação operam de forma que elas se tornem projeções-identificações imaginárias. Pois à medida que identificamos às imagens na tela, depositamos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. Os fenômenos de cinema tendem a conferir as estruturas da subjetividade à imagem objetiva; os espectadores põem em causa suas participações afetivas.

Para Morin, o fator de dominação relacionado a esta forma de cultura, age diretamente se integrando, e influenciando a vida pessoal e social dos indivíduos. A principal manifestação da cultura de massa, segundo o autor, é o espetáculo que está ligado à área de lazer. Para ele o espetáculo é uma maneira de apresentar os conteúdos que tenham de alguma forma uma relação entre o espectador e a trama, para que o espectador vivencie daquele universo.

O autor (1997) afirma que: é no espetáculo que o espectador encontra-se fora da ação, privado das participações práticas. Sua presença é apenas reconhecida através de aplausos ou vaias, mas sem mudar, realmente, o curso interno da representação. Esta ausência de participação prática ou ativa torna-se psíquica e afetiva; interiorizando-se. Desta forma, a passividade do espectador o coloca em uma situação regressiva, infantilizada, como se estivesse sob o efeito de uma neurose artificial.

Para ele, o Cinema é estético porque está destinado a um espectador que continua consciente da ausência de realidade prática do que está a ser

representado, convertendo a cristalização mágica para participações afetivas. O autor irá discorrer a ilusão e a capacidade da mente humana em relação ao imaginário, a capacidade de interpretar e codificar a imagem passada através do cinema – projeção.

O cinema é um reflexo da sociedade que o produziu, pois ao observarmos o ano de produção, a tecnologia utilizada, a história subjetiva, que levou o escritor a criar esse curto ou longa metragem, temos uma ideia do contexto dessa comunidade, tendo clareza de sua cultura, sua política, e economia. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época. A forma como o filme reflete a sociedade não é, em hipótese alguma, direta e não se apresenta de maneira organizada.

Toda produção cinematográfica é um produto da coletividade, não apenas por conter elementos comuns a uma coletividade, mas por ter sido, de fato, realizada por uma equipe (diretor, produtores, financiadores e tantos outros). No entanto, nem isso, nem os seus condicionamentos sociais eliminam a presença do caráter individual e artístico de cada obra. É também necessário destacar que a estética também se encontra condicionada socialmente. E não apenas a estética, como também a própria linguagem cinematográfica como um todo (os movimentos de câmara, os planos, os enquadramentos, a iluminação etc.).

Os aspectos abordados estão intrinsecamente ligados à ideologia de mundo, o que esse filme realmente quer passar aos espectadores, qual o público almeja alcançar e qual o impacto que deve provocar na vida concreta ou mágica do espectador.

Em sua obra, Lebel nos apresenta o papel do cinema na luta ideológica, vejamos:

Em relação ao papel específico que o cinema pode representar neste combate ideológico, pode-se, pois já dizer que, tendo em consideração as necessidades originadas pela singularidade e pela especificidade das “intenções ideológicas”, não há (nem podia haver) um modelo de filme revolucionário, materialista /.../ (Lebel, 1972, p. 315).

Podemos notar que para Lebel (1971), o papel do cinema não era o de cunhar a ideologia dominante, mas, considerando o exposto, a história, os estudos, e o desenvolver do cinema, nos revelam tudo que o homem produz ou reproduz, leva seu espírito, sua cultura, seus ideais.



## **Cognição, Cinema e Semiótica**

As imagens, os símbolos e os significados, segundo Santaella e Nöth (2012), são construídos pelo Homem desde quando vivia em cavernas – Idade da Pedra –, sofrendo transformações no decorrer dos milênios. Ao perceber que seus desprovidos desenhos lhes dariam o poder de transformar o clico de seu cotidiano, o homem foi se aprimorando a cada dia, chegando a um ponto que sua racionalidade teve o poder de arquitetar a dominância entre sua própria espécie, e o levou a nomear os objetos, as formas, as cores, os significado de cada gesto e ação realizado no seu “trabalho”, para suprir as necessidades da sobrevivência no mundo em que atua.

As imagens têm o papel de representar os objetos ilusório e/ou reais. Com sua racionalidade, o homem tem a capacidade de criar símbolos que irão representar algo de sua imaginação e/ou de sua realidade – vale lembrar que todo significado foi arquitetado no mundo das ideias - exemplo, uma simples caneta pode ser um pedaço de plástico ou uma caneta com superpoderes mágicos, a magia está internalizada por meio do convívio em sociedade, e cada ser tem o livre arbítrio e a capacidade de imaginar, de viver, segundo sua cultura, pois sabemos que o individuo é 100% cultura e 100% orgânico.

Santaella e Nöth (2012) apresentam a capacidade de transmitir o idealizado por meio de uma forma primitiva que é a pintura. Ao longo dos séculos essa singela pintura foi ganhando criatividade, e estando presente no bojo da história da humanidade, pois para relembrar, conhecer, imaginar algum lugar distante basta observarmos uma imagem ou um breve filme.

Desde que o ser humano, ainda nas cavernas, tornou-se capaz de fixar, através do traço, uma imagem da natureza, o mundo começou a ser, cada vez mais crescentemente, povoado de duplos, réplicas do visível do imaginado e até mesmo do invisível (Santaella e Nöth, 2012, p.133).

## **Conclusão**

Conclui-se, por meio das revisões de literatura a relevância de estudar, de conhecer a formação da linguagem, suas transformações e suas criações. Foi por meio desse conhecimento adquirido que se tornou possível escrever e refletir que

a formação das linguagens se deu aos longos dos séculos, podendo sofrer alterações e invenções a cada necessidade de comunicação que se apresentar no meio social do Homem.

Exemplo disso é a Língua Brasileira de Sinais, utilizadas por quase todos os surdos, diante disso temos também o BRAILE, linguagem escrita utilizada pelos cegos. Isso nos traz a veracidade das inúmeras premências da sociedade, sendo que, no curto tempo em que atuamos no mundo, temos a capacidade de reproduzir e transformar o que está posto pelos nossos antepassados.

Nessas linhas finais, retorno à lógica do projeto de extensão: A Questão Social em tela, o qual nos proporciona o desvelar dos fatos, na medida em que buscamos entender as mensagens que cada filme, vídeo, e imagem querem passar.

Sabemos que por meio desse desvelar, se torna possível desenvolver um novo olhar, um olhar crítico, que vá além do que é proposto, vai além das aparências, possibilita um olhar que resgate as subjetividades.

Com essa explanação a respeito da contribuição da imagem cinematográfica na construção de um olhar crítico da realidade, na compreensão das alteridades existentes, espero ter aguçado o desejo de observar cada vez mais, a violência, a fome, a miséria, a falta de acessos à saúde, a educação, o trabalho escravo, o tráfico de pessoas, as guerras que estão sendo constantemente retratados na ficção, porém sem deixar de nos lembrar de que as inspiração dos cineastas se extraem do nosso cotidiano; como já descrevi em parágrafos acima: “o cinema é um reflexo da sociedade que o produziu”.

Ao terminar esse sucinto texto deixo a vocês uma reflexão que particularmente, gosto muito e, a qual foi escrita pela Professora Dr<sup>a</sup>. Elizete C. Silva, segue o ensejo:

A Vida é um jardim imperfeito, sujeito a todos os tipos de intempéries a qualquer momento. Pode-se optar por que modo viver, aceitar o mundo do caos, que não exige reflexão a respeito de seu sentido e com isso aceitar como natural a desumanização, a fome, a guerra, e tantas outras tragédias, ou se pode assumir e sair da acomodação, lutar para que a humanidade desabroche. Infelizmente a mediocridade existencial tem sido a opção mais fácil. (Silva, 2012 pág. 140).

## Referências

BEIVIDAS, Waldir. **Semiótica Sincrética (o cinema)**. ed. *Online* – ISBN: 85-905252-1-x, junho 2006 – ver em: [http://www.fclar.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/StrictoSensu/EstudosLiterarios/anais\\_seminario\\_2012.pdf](http://www.fclar.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/StrictoSensu/EstudosLiterarios/anais_seminario_2012.pdf)

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense 1985.

LEBEL, Jean-Patrick, **Cinema e ideologia**. Editions sociales, Paris. 1971 – editorial estampa, Lda., Lisboa. 1972 para língua portuguesa.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia** - Relógio d'Água, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem: cognição, semiótica, mídia/** Lúcia Santaella, Winfried Nöth – 1. Ed.,6. Reimpressão- São Paulo: Iluminuras,2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica** – coleção primeiros passos – editora basiliense.

SILVA, Elizete Conceição. **Subjetividade e cinema : vida/arte/vida** -- eduem. Maringá. 2012.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa** - ação. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1986.