

## CINEMA COMO MEDIAÇÃO ENTRE LINGUAGEM E ARTE – ALGUMAS REFLEXÕES

*Dallmo de Oliveira Souza e Silva*

*O cinema é infinito  
– Não se mede.  
Não tem passado nem futuro.  
Cada imagem  
Só existe interligada  
A que a antecedeu e a que a sucede.*

VINÍCIUS DE MORAES

### Introdução

Partindo do pressuposto de que o cinema é algo relativamente novo, em que medida ele pode vir a ser considerado uma linguagem pela qual a ‘imagem em movimento’ possa estruturar-se dentro de correntes estético/teóricas que contribuam para justificar a arte como espelho das atividades e percursos do ser humano?

Há muito que o homem deseja reproduzir o movimento da vida, o que pode ser observado nas imagens deixadas no interior das cavernas, nas quais desenhos de animais e pessoas procuravam sugerir um movimento, dando idéia de um realismo contínuo. A linguagem desenvolvida pela ilusão de movimento do cinema provoca no homem sensações e emoções que se desencadeiam a partir da estética do olhar e vem ocorrendo desde as primeiras projeções de Athanasius Kircher, realizadas no século XVII, no uso do mecanismo das lanternas mágicas.

Antes das primeiras projeções públicas realizadas pelos irmãos Lumière, em 1895, o *fenakistoscópio*<sup>1</sup>, desenvolvido pelo físico Joseph Plateauera (1832), já maravilhava milhares de pessoas. Este invento só pôde ser desenvolvido porque o físico “percebeu que, para recuperar o movimento, é necessário decompô-lo em uma série de imagens fixas quase idênticas”. (CHALIER, 1995: 35)

Por volta de 1877, o desenhista francês Emile Reynaud construiu o *praxinoscópio* – composto de pequenas tiras de papel com silhuetas pintadas, instaladas dentro de um tambor que, quando girado, fazia com que os pequenos personagens

<sup>1</sup>Disco perfurado regularmente nas bordas, com figuras desenhadas, mostrando fases sucessivas de um determinado movimento.

se tornassem seres ‘animados’ ao se refletirem sobre os espelhos colocados em seu interior. Depois desse invento, o próprio Reynaud o aperfeiçoou, criando então o ‘Teatro Óptico’ e, já em 1892, estava pronto para projetar ao público suas ‘Pantomimas Luminosas’, as quais, durante dez anos, foram responsáveis pela criação do *Gabinete Fantástico do Museu Grévin*, consideradas as primeiras projeções públicas de um desenho animado sobre uma tela.

## O surgimento do cinema

Com os irmãos Louis e August Lumière, esta linguagem foi adquirindo maior consistência e criando um meio de expressão que viria a caracterizar a maior invenção já produzida com o nome de arte: um aparelho mecânico que capta ilusões e desejos e se aventura a trazer, por meio de planos, de lentes e de luz, um mundo em movimento que estabelece um diálogo possível entre a realidade e a fantasia.

Se com os Lumière esta ‘caixa mágica’ conseguiu mover o mundo, levando para a tela de projeção a vida – que passa a ter uma característica de espetáculo e a ser traduzida por meio de uma linguagem documental –, já com Méliès temos o cinema encantando o público com estórias de ficção criadas por meio de cenários, atores, iluminação artificial e efeitos de trucagem que forneciam ao cinema os primeiros passos para a criação de uma linguagem que seduz pela ilusão e pela ação dramática e narrativa.

Como qualquer nova arte, o cinema também se inspirou em experiências de outras artes, neste caso o teatro. Assim, a câmera permanecia imóvel diante da ação e os espectadores, para assistirem ao filme, sentavam-se à frente da tela e admiravam, embevecidos, as imagens que se sucediam, da mesma maneira que o faziam no teatro. Com o passar do tempo, percebeu-se que a câmera poderia integrar-se à ação, acompanhando os atores em movimento ou – ainda mais participativos – focalizando ação e personagens, de perto ou de longe, conforme a necessidade dramática. Normalizava-se, assim, uma gramática própria para a linguagem do cinema.

Com o surgimento da primeira grande indústria da sétima arte, fundada na França por Charles Pathè e seu sócio Ferdinand Zecca, foram produzidos, nos grandes estúdios construídos em Vincennes, os primeiros longa-metragens sobre temas realistas. As primeiras comédias produzidas na França eram apoiadas em

personagens atralhados, postos em situações de perigo. O mais popular personagem dessa época foi aquele criado por Max Linder, que, com humor refinado e leve melancolia, veio a inspirar o Carlitos de Charles Chaplin.

Foi durante a Primeira Guerra Mundial que se produziram os primeiros filmes em episódios, visando um público mais fiel e específico. Podemos citar, como exemplo, os seriados Fantomas, exibido em 1913-1914, e Judex, de 1917, ambos do cineasta Louis Feuillade. Com o intuito de conquistar um público mais *cult* e exigente, foram filmados espetáculos teatrais do grupo *Comédie Française*, na linha *film d'art*. O primeiro exemplo dessas apresentações foi *L'Assassinat du duc de Guise*, de 1908.

## O cinema silencioso

O cinema nasceu mudo, característica que tinha como principal vantagem a universalidade: um único filme era exportado para vários países, com o custo adicional apenas das traduções de alguns intertítulos. Segundo Doctorow (2001: 38):

Os primeiros cineastas aprenderam a transmitir significado sem o emprego da linguagem. Em sua maior parte, as fichas com letreiros dos filmes mudos só confiavam na inteligência não-verbal atribuída à platéia. O gênero do filme é indicado pelos portentosos letreiros de abertura. As tomadas iniciais situam o filme e identificam a época em que a ação transcorre. Uma certa cena é iluminada e a câmera toma posição para criar clima e informar à platéia como esta deve considerar o que está vendo, até que ponto a história é séria ou não, se devemos encarar os personagens objetivamente ou não, como estamos sendo solicitados a compartilhar de suas aventuras. Os componentes materiais do filme são sincronizados com seu tema. Os atores se vestem, têm cortes de cabelo ou penteados de modo a indicar a idade, classe econômica, status social, instrução e até o grau de virtude. Tais componentes são direcionados para demonstrar o estado de espírito dos personagens com atitudes ousadas, gestos, expressões faciais e movimentos dos olhos. Por causa de tudo isso, a cena tem um peso que se desenvolve sem palavras. O que se vê e se sente é um contexto demonstrativo no lugar de palavras proferidas.

A figura de David Griffith (1875-1948) representa o que há de mais significativo para o desenvolvimento e a consolidação de uma linguagem própria para o cinema. Como ex-ator de teatro, Griffith realizou seu primeiro filme em 1908, pela Companhia Biograph, e contribuiu com a seguinte observação (MARTIN, 1990: 44):

Quando entrei para a Biograph, nº 11 da Rua 14, em Nova York, a projeção de um filme não passava de uma representação teatral fotografada. Ao mesmo tempo, o principal atrativo dessa última forma de espetáculo, os diálogos, não existiam. A câmera, conforme o costume da época, parecia estar pregada no chão... A iluminação era fornecida ora pela luz natural, ora por lâmpadas de mercúrio dispostas parcimoniosamente no palco... Todas as cenas eram filmadas, do começo ao fim, de um único ângulo. Não existia nenhuma forma de transição para ligar as seqüências.

A idéia de Griffith foi reunir num discurso elementos que pudessem seduzir o olhar daqueles que admiravam as imagens tratadas na perspectiva da narrativa cinematográfica. A intenção do diretor era realizar, por meio de uma ordem estética, uma história com linguagem narrativa, que exigisse do público um certo esforço mental, sem o qual este não poderia apreciar a riqueza e a beleza de um espetáculo visual em que o tratamento dado à luz tinha uma importância fundamental para o movimento e a experimentação técnica.

## Luz e perspectiva

Segundo HAUSER (1995: 237), Leon Batista Albert foi o primeiro a expressar a idéia da relação entre arte e ciência, “uma vez que as teorias das proporções e das perspectivas são disciplinas matemáticas”. Para o autor, Albert, o grande pai do Tratado *De Pittura*, analisa os fundamentos teóricos da grande revolução artística que foi a descoberta da perspectiva, ou seja, uma nova forma de ver o mundo, uma experiência vinculada ao sistema de medidas e proporções geométricas, nas quais se instauram as leis da observação e da imitação.

Essas concepções clássicas de representação reforçam os tratados como os de Piero della Francesca e de Leonardo da Vinci, este último um dos criadores da câmara obscura. É o surgimento da perspectiva científica buscando, no horizonte, os labirintos da representação. O ato de captar imagens, que define as características formais da representação – passando pela imitação, pelo irreal, num mundo ilusionista de linhas e cores –, é a reflexão, previamente anunciada na filosofia platônica, sobre as ‘sombras’ que, no deslocamento entre escuridão e luz, penetram nas entranhas da caverna.

A história das artes sempre teve a luz como um elemento fundamental; sem ela não há representação. Tomando como referência os modelos renascentistas e

maneiristas (no que se refere ao tratamento da luz no campo visual – heranças de Masaccio e Giotto, e dos barrocos holandeses Rembrandt e Vermeer), temos que cinema e artes plásticas imbricam-se profundamente.

Nesse sentido, a contribuição da pintura para o cinema está presente, na medida em que alguns dos atributos da perspectiva servem de apoio à busca de respostas que tematizem a ilusão nas representações do mundo moderno. A imagem é, então, criada pela nova aquisição da materialidade da representação pictórica, definida aqui pelo ato de fotografar. Com o surgimento desta lógica de observação do mundo por meio de um plano estético, o uso da câmera escura – agora com o apoio da perspectiva e das teorias das proporções – entra em sintonia com os novos discursos plásticos. Panofsky (1979: 88) e Francastel (1986: 65) categorizaram a importância que o sistema de representação tem no espaço pictural, na história e no panorama da evolução das artes visuais no ocidente. Em Panofsky o sistema perspectivo não é apenas uma questão de leis geométricas, mas também de uma elaboração de formas simbólicas que procuram identificar um conteúdo intelectual como modo sensível de representação. A definição encontrada pelo autor para esse novo sistema de representação é a de uma superfície plana, onde todos os elementos representados são considerados visualmente estéticos a partir de uma referência técnica, com dimensões relativas às partes deduzidas matematicamente do cálculo das distâncias dos objetos que aparecem numa relação com o olho sempre imóvel do espectador. De acordo com os pressupostos do formalismo figurativo, os teóricos citados buscam Platão, que já afirmava ser a perspectiva uma construção falha que só pode levar ao engano, à ilusão e à mentira.

Segundo Neiva Jr. (1996: 59), o ideal não é apenas enganar o olhar, mas também colocar em ação uma cuidadosa estratégia de representação que, “simultaneamente iluda o olhar e a inteligência do espectador, lançando a visão contra o entendimento: prazer perverso e vertiginoso”. Para ele, essa possibilidade de adotar a perspectiva enquanto interpretação instigante de representação do espaço, levando o espírito científico aos princípios da ilusão, contraria a visão cartesiana com a lógica de que a imagem é regida por uma estrutura geométrica determinante. Nesse universo da linguagem da representação, Neiva (op. cit) considera dois tipos de imagem: “aquelas traduzidas por traços artesanais, verdadeiras assinaturas do pintor e as automáticas e mecânicas, que só foram possíveis a partir da invenção da fotografia”.

Nos diversos estudos sobre fotografia, Francastel (1986: 66) esclarece que ... a fotografia é a possibilidade de registrar mecanicamente uma imagem em condições mais ou menos análogas à visão – revelou não o caráter real da visão tradicional, mas, ao contrário, seu caráter de sistema. As fotografias são tiradas ainda hoje, em função da visão artística clássica.

Sua importância como forma de expressão artística, de informação e técnica é percebida na medida em que serve como meio de conhecimento e aproxima a história da cultura de um povo, testemunho iconográfico de uma sociedade movida pela civilização da imagem. Neste panorama, que tem a imagem como protagonista da ação, chegamos à sétima arte: o cinema, que é tão-somente a ilusão da imagem em movimento.

Entre os elementos visuais que compõem a linguagem cinematográfica tomemos a imagem estática (fotogramas), que nada mais é do que quadros e fotografias. Como citado por Bonitzer (1992: 45), a pintura é estática e fixa, e o cinema, movimento; no entanto, o cinema recorre do estático da pintura para poder desenvolver a sua perspectiva dinâmica do filme. A imagem congelada, isolada, representa um tema, uma figura num cenário, sistematicamente enquadrada, em determinada escala, num conjunto composto sob um ângulo determinado, devidamente iluminado e eventualmente colorido, com o uso da trucagem que dará um novo efeito dramático.

No momento de estabelecer uma relação entre a linguagem do cinema e a da pintura, FABRIS (1993: 113) se utiliza da obra de Pasolini como exemplo:

Cinema e artes plásticas são, na verdade, duas descobertas concomitantes para o jovem Pasolini, que se aproxima do primeiro através de René Clair, de Chaplin e de Renoir, diretores igualmente apreciados por seu professor de História da Arte da Universidade de Bolonha, Roberto Longhi... O cinema agia, mesmo enquanto mera projeção de fotografias. E agia no sentido de um enquadramento que representava uma mostra do mundo de Masolino – naquela continuidade que é típica ao cinema – se “opunha” dramaticamente a um enquadramento que representava, por sua vez, uma amostra do mundo de Masaccio...

Sobre esse ponto, a imagem cinematográfica obedece às mesmas regras da pintura e da fotografia. Dessa relação nasce uma cumplicidade com a arte figurativa, e a câmara escura que era usada na pintura é substituída pela câmara de filmar. Assim nasceu o

cinema, criando sonhos, transformando em realidade visível as mais alucinantes fantasias da mente humana. Se os irmãos Lumière tinham como proposta o registro da realidade, George Méliès percebeu que poderia ser capaz de trucar e de tornar reais a imaginação e o sonho, agora traduzidos em movimentos sincronizados.

Se na pintura a obra depende exclusivamente da mão e das intenções do pintor, no cinema isso também fica claro no desejo do cineasta que, observando a realidade por uma máquina, busca captá-la em imagens em movimento que se transformam em cenas, estabelecendo o diálogo com o espectador para que, pela ilusão do movimento e verossimilhança, comunguem numa linguagem narrativa.

PARÉS (1997: 69) complementa esta reflexão dizendo que o filme marca “um itinerário narrativo que direciona e estabelece limites à interpretação do espectador”. Ele cita ainda Umberto Eco:

Qualquer registro visual traz sempre implícito um certo grau de interpretação do fato representado, pois ele é um recorte subjetivo dessa realidade. Porém, do ponto de vista do espectador, uma imagem estática está aberta a múltiplas interpretações e não é capaz por ela mesma de gerar um sentido unívoco, sendo que precisa ser articulada com outras imagens ou com um texto para gerar uma narrativa reflexiva. A virtude da fotografia está na interrupção da duração temporal e na capacidade de análise que se deriva daí. Já a linguagem cinematográfica (ou videográfica), na sua linearidade temporal, teria uma discursividade similar à da palavra. A dimensão “processual” do filme cria sentido e expressa intenção. Através de “concatenações sintagmáticas imbuídas com capacidade argumentativa”. (op. cit.: 75)

Nessa discussão, os fundamentos do pensamento sobre a história da arte, disciplina humanística que reúne estudos das imagens enquanto representação da realidade, leva-nos a reforçar o pensamento de Cassirer (1997: 78) sobre a relação que há entre linguagem e arte:

A linguagem e a arte são agrupadas sob o mesmo título, a categoria da imitação, e sua principal função é mimética. A linguagem tem origem em uma imitação de sons, a arte é uma imitação de coisas externas, a imitação é um instinto fundamental, um fato irredutível da natureza humana.

Estabelecer um diálogo entre cinema, fotografia e pintura é algo abrangente e aparentemente fácil, mas estruturar essa relação em torno de uma dimensão representacional e comunicativa permite, além da simples decodificação da história das

culturas visuais, aprimorar estudos e suportes que busquem refletir conceitos sobre as múltiplas linguagens artísticas (do universo das significações e dos procedimentos técnicos e estéticos) nas práticas sociais e nas diversas possibilidades de interpretação desses meios, já que “qualquer registro visual traz sempre implícito um certo grau de interpretação do fato representado”. (PARÉS, 1997: 72)

Nesse sentido, essa discussão pode contribuir para o debate que caracteriza a linguagem cinematográfica como resultado de um acúmulo de inovações tecnológicas e artísticas, e que tem, na função mimética – vale dizer, na imitação – uma representação das práticas socioculturais do homem e de sua trajetória enquanto sujeito interpretativo de uma realidade mediada pela comunicação, que evoluiu permeada de constantes conflitos e transformações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1994.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BONITZER, P. *Peinture et cinema decadrages*. Paris: Edition d'Étoiles, 1992.
- CHALIER, Marion. *Il était une fois le cinéma*. Gaumont: Paris, 1995.
- CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FABRIS, Ana Teresa. O olhar de Pier Paolo: questões visuais. *Revista de Italianística*, São Paulo: USP, n. 1, 1993.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Trad. Mere Amazonas L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- DOCTOROW, E. L. *Billy Bategate*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MORAES, Vinícius de. *O cinema de meus olhos*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1991.
- NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1986.
- PARÉS, Luís Nicolau. *The Phenomenology of Spirit Possession in the Tambor de Mina: An Ethnographic and Audio-visual Study*. London: SOAS, 1997.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J.