

Práxis da linguagem cinematográfica

Antonio Cícero Cassiano Sousa *

Bruno César Guimarães Curcino *

João Raphael Ramos dos Santos

Luiz Alberto dos Santos Gomes

Monalisa Gomes

Resumo

O tema deste artigo é a formação da linguagem cinematográfica em dois momentos essenciais: o surgimento no período que se segue a 1915 e a renovação dos anos 60, conhecida como cinemas novos ou cinema moderno. A hipótese central é que a câmera e o *mise-em-scène* desempenham papel central na definição dos principais elementos dessa linguagem. As conclusões mostram que essas importantes contribuições estão ligadas ao desenvolvimento técnico e que a relação arte e técnica constitui soluções marcadas pelo momento histórico.

Palavras-chave: linguagem cinematográfica, câmera e *mise-em-scène*;

Abstract

The theme of this article is the shape of cinematographic language in two essential moments: the rise in ten years after 1915 and the renovation of the 60s, known like new cinema or modern cinema. The central hypothesis is that the camera attend a important role with the *mise-en-scène*, the montage is seen like part of the *mise-en-scène*. The conclusions show the relation between art and technics is important: the great artist contribution of this period are inherently dependent on technic. The relation between art and technic is contradictory with solutions for each historical moment.

Key words: cinematographic language, camera and *mise-en-scène*.

A linguagem cinematográfica passou por dois momentos essenciais: os dez anos que se seguem a 1915 e o pós-Segunda Guerra com os desdobramentos que chegam até o início dos

* Doutor em História, professor na Escola Técnica Adolpho Bloch, na UFRJ e diretor do CEPPEP.

* Alunos da Escola Técnica Adolpho Bloch e integrantes do Projeto Jovens Talentos para a Ciência/CECIERJ/FAPERJ.

anos 60. O objetivo da pesquisa é compreender a linguagem que se forma e se renova nesses dois períodos. E a questão central é relacionar forma/conteúdo, técnica/estética à luz dos fundamentos da linguagem e

das escolas cinematográficas que disseminam essas inovações. O papel da câmera (e a conseqüente montagem que originalmente nasce de seus movimentos) e a direção são os dois elementos centrais da equação linguagem cinematográfica.

Na produção de filmes, intervêm um conjunto diversificado de elementos técnicos e equipamentos, em razão de sua importância destacamos aqui o papel da câmera, apontamos para os fatores econômicos e tecnológicos que condicionam a produção de filmes e câmeras, ao mesmo tempo, procuramos acompanhar sua evolução como meio criativo.

As câmeras do período anterior à invenção do som (1927) eram leves e permitiam o uso manual. A introdução do filme sonoro tornou os equipamentos mais pesados, dificultando seu deslocamento. Com o final da Segunda Guerra, filmadoras como a Cameflex, fabricada pela companhia francesa Éclair e usada pelos soldados americanos para filmar o desembarque, vêm facilitar as filmagens em locais pequenos em razão de seu pouco peso e tamanho.

A partir de 1915, quando a linguagem cinematográfica se consolida, duas vertentes ganham predominância: a narrativa griffithniana e as múltiplas experiências que poderíamos definir como cinema formativo, que deixa explícito suas preocupações com a forma. Até 1935, desenvolve-se a chamada tradição formativa de estudos sobre essa tendência.

A consolidação da linguagem cinematográfica, com o lançamento em 1915 de *O nascimento de uma nação*, de David Wark Griffith, onde os elementos centrais da linguagem, movimentos de câmera e montagem, são apresentados de forma surpreendente, inaugura uma fase nova.

As principais conquistas foram o estabelecimento da escala de planos[†], os movimentos e as posições de câmera e a montagem. O importante a destacar é que a câmera adquiriu mobilidade e desse fato derivam uma série de códigos que vão compondo sua linguagem.

[†] Plano é a unidade básica da linguagem audiovisual e equivaleria à frase da linguagem escrita. Do ponto de vista da filmagem, é a extensão de material gravado desde que a câmera é ligada até o corte. No entanto, um filme não resulta de uma soma de unidades, ele é antes um continuum de significado. Os planos se interligam e um filme só pode ser compreendido na sua inteireza. Há dois outros sentidos para a palavra plano: sinônimo de imagem, quando se refere a plano da jovem caminhando pelo campo, e ainda, plano como lugar do objeto na imagem, no caso, a jovem aparece em primeiro plano e ao fundo vê-se um pomar. Para o primeiro sentido, existe a palavra campo, significando espaço focalizado pela câmera.

A montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. Ela começa a ser importante desde a hora em que o roteiro é escrito. Depois dos planos filmados, na montagem ou edição, o filme definitivamente toma forma. A palavra decupagem sinaliza para a idéia de a função seletiva da montagem começar já na fase do roteiro, remetendo para o cortar, recortar, assim operando inclusões e exclusões (COSTA, 1989:215). Alguns diretores, como John Ford, faziam roteiros muito precisos para evitar cortes por parte dos produtores, não havendo quase montagem nas suas obras. Alain Resnais chamou a atenção para a montagem prévia que as histórias em quadrinhos fazem e considerava a sua leitura um bom aprendizado da técnica, já que seus autores têm que fazer uma montagem que antecede aos desenhos, estes não podem ser “desperdiçados”, como os planos do filme.

A câmera tem sido vista como prolongamento do olho humano. De fato, ela faz mais do que ver como o olho veria e instaura uma nova forma de percepção, distinta e capaz de resultados impossíveis para o olho humano.

Discutindo a objeção de que o cinema não seria arte porque produto de uma máquina, Umberto Barbaro afirmou que câmeras, gravadores, etc não são máquinas, mas instrumentos, assim estão “longe (...) de terem independência e automatismo, de subjugarem os homens que os manobram, estão sempre a serviço da vontade criadora desses mesmos homens” (BARBARO, 1965:77).

Os estudos sobre cinema têm enfatizado sobremaneira os elementos artísticos e técnicos (no sentido restrito), não atribuindo importância às relações do cinema com os desenvolvimentos tecnológicos. As grandes viradas na técnica são ondas que parecem se formar fora do âmbito da produção de filmes, como se observa na literatura mais consagrada.

Os cineastas faziam arte e a técnica deveria ser deixada exclusivamente sob a condução dos técnicos e da indústria.

É inegável que os desenvolvimentos técnicos repercutem na linguagem cinematográfica. A introdução do som em 1927 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. Da mesma forma que a técnica, condicionada por um modo de produção voltado para a extração da mais-valia, inibe experiências que poderiam ser inovadoras, como a tentativa de Godard construir uma câmera exemplifica.

Sem deter-se em aspectos técnicos, mas usando uma imagem extremamente oportuna – a leveza da caneta, o crítico francês Alexandre Astruc falava em 1948 de câmera-caneta para caracterizar o cinema como meio de expressão:

“Depois de ter sido sucessivamente uma atracção de feira, um divertimento semelhante ao teatro de boulevard ou um meio de conservação das imagens de época, torna-se, pouco a pouco, numa linguagem. A saber, uma forma, na qual e pela qual um artista pode exprimir o seu pensamento, por mais abstracto que ele seja, ou traduzir as suas obsessões, exactamente como se passa hoje com o ensaio e o romance. É por isso que chamo a esta nova época do cinema a Camera-stylo.” (ASTRUC, 1999:320).

O que presenciamos nas duas décadas seguintes foram experiências inovadoras que conhecidas como cinemas novos ou cinemas modernos promoveram uma significativa mudança no panorama da produção de filmes, mas ao fim do processo mais crítico, a indústria retomava o comando sem muitas rupturas. O trabalho de câmera em *Acrossado* é um exemplo do que falava Astruc, a câmera volta a ser utilizada para fazer do cinema um meio de expressão.

A relevância da câmera e o clichê “câmera na mão ...” produziu debates, inovações e também exageros e novos desafios. As tensões técnica/expressão criativa continuam num período não mais marcado pelas expectativas dos anos 60.

Como se poderia colocar, em termos mais apropriados esta relação produção/máquina no cinema? Primeiro, não só os meios de comunicação são extensão do homem, como afirmou Abraham Moles, mas as máquinas e ferramentas, de um modo geral, ampliam a energia e a capacidade humana. As máquinas-ferramenta, o ponto de partida da revolução industrial, segundo Karl Marx, vão substituindo os gestos humanos pelo movimento mecânico, constituindo o grande autômato que impressiona aqueles que observavam a paisagem industrial do século XVIII:

“A produção mecanizada encontra sua forma mais desenvolvida no sistema orgânico de máquinas-ferramenta combinadas que recebem todos os seus movimentos de um autômato central e que lhes são transmitidos por meio do mecanismo de transmissão. Surge, então, em lugar da máquina isolada, um monstro mecânico que enche edifícios inteiros e cuja forma demoníaca se disfarça nos movimentos ritmados quase solenes de seus membros gigantescos e irrompe no turbilhão febril de seus inumeráveis órgãos de trabalho”. (MARX, 1989:435).

Esta imagem do monstro mecânico industrial não está longe do autômato humano imaginado pela literatura fantástica e de ficção científica desde a célebre criatura do doutor Frankenstein, no romance de Mary Shelley, publicado em 1816.

Em segundo lugar, considero importante o resultado da análise do cineasta e crítico italiano Umberto Bárbaro, quanto às condições de produção de filmes do pós-II Guerra:

“A técnica não é senão o progressivo elaborar-se da matéria até sua plenitude formal, não tendo, portanto existência própria, donde não poder ser aprendida ou estudada, mas é descoberta somente com o exame aprofundado de cada personalidade e de cada criação. Assim, a técnica cinematográfica, como a de qualquer outra arte, só existe nas obras, e o seu estudo desenvolve-se na estética, na crítica e na história do cinema”. (BARBARO, 1965:86).

Na década de 30, Walter Benjamin começara a analisar as mudanças trazidas pelo capitalismo para as artes em geral e o cinema em particular:

“Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente, interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente” (BENJAMIN, 1993:167).

Para Benjamin, a autenticidade escapa à reproduzibilidade técnica por duas razões: a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual e coloca a cópia da obra de arte em situações novas, aproximando o indivíduo da obra.[‡]

A liberação da câmera desempenhou um papel destacado na formação da linguagem. A movimentação da câmera inaugura a mudança de plano e abre a possibilidade dos movimentos de câmera, constituindo os elementos para a montagem, o aspecto central da linguagem cinematográfica.

Para Dziga Vertov, cineasta soviético alinhado à tradição formativa, a câmera desempenhou um papel crucial. “Captar a vida como ela é”, era o lema de Vertov e se tornou também emblema dos jovens realizadores franceses da *nouvelle vague*, que retomaram as preocupações com a expressão criativa da câmera:

[‡] *Ibid.*, pp. 167-168.

“Até hoje, nós violentamos a câmera forçando-a a copiar o trabalho do olho humano. Quanto melhor a cópia, mais se ficava contente com a tomada de cena. Doravante, a câmera estará liberta e nós a faremos funcionar na direção oposta, o mais possível distanciada da cópia” (VERTOV, 1983:254).

Como esses problemas em torno da técnica e da estética foram enfrentados pelos inventores da linguagem nos anos 10 (e os seus desenvolvimentos mais célebres em décadas posteriores) e os renovadores dos anos 60, é o que veremos a seguirem algumas obras fundamentais.

Os oito filmes analisados foram vistos pelo menos duas vezes, numa primeira sessão o filme é visto sem interrupção, e na segunda, segue-se a técnica de transcrição do filme em blocos de planos e seqüências mais pertinentes.

O primeiro filme analisado foi *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919), de Robert Wiene. Os aspectos mais destacados foram a não-linearidade da narrativa e a fotografia centrada no contraste entre claro e escuro. Os movimentos de câmera são raros e os cenários desempenham papel importante no clima de estranheza que o filme constrói. A profundidade de campo é explorada especialmente na criação de expectativas. Palavras e imagens se associam para acentuar o delírio de Caligari.

O autor da análise de *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, destacou o contraste entre primeiro plano e plano geral e o posicionamento da câmera em plongée, como nas reuniões dos marinheiros na proa do encouraçado ou a seqüência da multidão em direção ao porto. Os cortes rápidos na seqüência da escadaria são lembrados como recursos ainda utilizados nos dias de hoje. A montagem de atração é exemplificada na cena em que o médico do navio é arremessado ao mar e em seguida vê-se o plano da carne podre e o monóculo do médico pendurado. Os punhos cerrados como indicação do ódio e indignação do povo e as imagens dos policiais que descem atirando numa marcha cadenciada são elementos simbólicos de grande força.

A não-linearidade é uma marca forte em *Um Cão Andaluz* (1928), de Luis Buñuel. As passagens de tempo são irregulares e a inserção de planos fora da narrativa lembram a montagem de atrações de Eisenstein, como na seqüência em que a axila da mulher é contraposta ao plano do ouriço e a famosa seqüência da nuvem negra que é sucedida pelo olho de uma mulher sendo cortado. Há uma forte dose de provocação na seqüência em que burros podres em cima de um

piano são arrastados pelo homem, e no plano final em que o casal termina enterrado na areia quando chega a primavera.

A influência dos estudos de Sigmund Freud foi identificada, especialmente na seqüência em que o homem recebe a visita do seu superego, que tira-lhe as vestes femininas, o põe de castigo e entrega-lhe livros para reeducá-lo.

Em *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, chama a atenção os movimentos e o posicionamento da câmera e o uso da profundidade de campo. Os atores formavam uma companhia, o que assegura boa interação e equilíbrio.

A análise de *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sicca, permitiu comparar o neo-realismo italiano, o expressionismo alemão e o cinema clássico hollywoodiano, já que o neo-realismo tratava de assuntos simples, vida cotidiana, e libertava-se da exigência do final feliz, o expressionismo voltava-se para a temática do fantástico e Hollywood preferia grandes atrizes, mocinhos, e sempre um final feliz.

O autor da análise de *Os Incompreendidos* (1958) elogia o plano-sequência em que o personagem Antoine Doinel foge do centro de observação e até chegar à praia, a imagem é congelada e ele olha para a câmera. Enfatiza ainda a distinção entre o trabalho de François Truffaut e os típicos diretores hollywoodianos, incentivando a improvisação e a gravação em externas. Relaciona o trabalho do diretor francês com o lema do cinema novo brasileiro: “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”.

A característica marcante de *A velha a fiar* (1964), de Humberto Mauro, é o trabalho de montagem, assegurando o belo contraponto imagem e som. Esses elementos credenciam Humberto Mauro como inspirador do cinema novo brasileiro.

A montagem como recurso para compor a narrativa de cinco ações simultâneas volta a merecer atenção em *Couro de Gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade, um dos primeiros exemplos da inserção do Brasil na onda de renovação cinematográfica dos anos sessenta.

Considerações finais

Utilização da câmera, montagem e *mise-en-scène* são intrinsecamente ligados e desempenham papel determinante na formação da linguagem cinematográfica. A síntese de montagem e *mise-em-scène* torna a compreensão das diferentes contribuições das obras analisadas mais efetiva.

A relação arte e técnica acompanha os dois momentos de forma contraditória, com soluções próprias a cada momento histórico: Orson Welles não alcançará em outros projetos condições de trabalho como em *Cidadão Kane* e os cinemas novos desenvolveram condições que lhes asseguraram certa independência de financiamento logo abandonadas ou inviabilizadas.

Bibliografia

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Uma introdução. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a “camera stylo”. In OLIVEIRA, Luis Miguel. *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999, pp. 319-325.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 2ª ed. Trad. Estela dos S. Abreu e Cláudio Santoro. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- BAHIENSE, Sylvia. *Programa Luzes, Câmera* nº 31. São Paulo. TV Cultura, 8 de junho de 1976.
- BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Trad. Fátima de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* Trad. Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 6ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1989.
- EBERT, Roger. *Grandes filmes*. Trad. Laura Alves e Aurélio B. Rabello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- _____. *A magia do cinema*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Dialética do espectador*. Trad. Itoby Correa Jr. São Paulo: Summus, 1984.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Trad. Jorge Nascimento. Lisboa: Estampa, 1975.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARX, Karl. *O Capital*. 13ª ed. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Livro 1, vol. 1 Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. e posfácio de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RUSSO, Eduardo. *Dicionário del cine*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Trad. Sônia S. Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1963 (?), vol. I e II.

_____. *O cinema; sua arte, sua técnica, sua economia*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956 (?). .

_____. *Dicionário de filmes*. Trad. Marcos Santarrita e Alda Porto. Porto Alegre: L & PM Editores, 1993.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema*. Os diretores. Trad. Moacyr Gomes Jr. Porto Alegre: L &PM editores, 1996.

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

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

VERTOV, Dziga. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.