

## **Memórias de um espectador e aprendiz: experiências sensíveis através do cinema**

### **Memories of a spectator and apprentice: sensitive experiences through cinema**

**Luiz Guilherme dos Santos Junior**

Universidade Federal do Pará  
Breves-Marajó-Brasil

#### **Resumo**

O artigo tem como proposta fazer um percurso de vida em que exponho minhas primeiras experiências com o cinema, a partir do contato com o professor Joel Cardoso e com a professora Rosa Brasil. Nesse percurso, busco demarcar algumas dificuldades e desafios no tocante ao uso do cinema em sala de aula, especificamente no contexto universitário. Além disso, empreendo um caminho memorialista de minhas leituras teóricas ligadas ao cinema e como fui descobrindo possibilidades de ler o texto cinematográfico por meio de teóricos como Sergei Eisenstein (2002), Christian Metz (1977), aliados aos estudos da semiótica e da intersemiótica de Julio Plaza (2008). Nessa perspectiva teórica, exponho algumas opiniões concernentes às hibridizações artísticas provindas de minha experiência acadêmica na graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA), *Campus* de Breves-Marajó, entre os anos de 2009 e 2021.

**Palavras-chave:** Cinema; Experiências; Sensível; Aprendizado.

#### **Abstract**

The article proposes a journey through life in which I expose my first experiences with cinema, from my contact with Professor Joel Cardoso and Professor Rosa Brasil. Along this path, I seek to demarcate some difficulties and challenges regarding the use of cinema in the classroom, specifically in the university context. In addition, I undertake a memorialist path of my theoretical readings related to cinema, and how I discovered possibilities of reading the cinematographic text through theorists, such as Sergei Eisenstein (2002), Christian Metz (1977), allied to the studies of semiotics and intersemiotics by Julio Plaza (2008). In this theoretical perspective, I expose some opinions concerning artistic hybridizations arising from my academic experience in undergraduate studies at the Federal University of Pará (UFPA), Breves-Marajó Campus, between 2009 and 2021.

**Keywords:** Cinema; Experiences; Sensitive; Apprenticeship.

## Introdução

Mesmo diante das transformações tecnológicas e educacionais causadas pelos novos paradigmas da pós-modernidade, é possível afirmarmos que recursos audiovisuais, como o cinema, ainda estão muito distantes da realidade universitária, das escolas e, sobretudo, da formação de professores. Entendemos que ainda há uma resistência muito grande no tocante ao cinema em sala de aula, pelo receio de que talvez os “meios” possam substituir o papel do educador. Em contraponto a essa ideia, McLuhan (2007, p. 11), na década de 60 do século XX, já alertava que o surgimento das novas tecnologias na contemporaneidade seria vital para transpor um ensino escolar conservador que não consegue seduzir alunos inquietos que buscam um aprendizado mais dinâmico e contextualizado.

Mesmo diante de uma certa recusa acadêmica, os *Parâmetros Curriculares Nacionais* enfatizam a relevância do uso das novas tecnologias no contexto escolar, não apenas como produtos, mas, como “extensões” do próprio ser humano. Esse encontro entre sujeito e tecnologia é inevitável, pois, não estamos lidando com algo diferente de nós mesmos, ou seja, “estamos entrando na nova era da educação, que passa a ser programada no sentido da descoberta, mas do que no sentido da instrução” (MCLUHAN, 2007, p. 13).

Surge, nesse contexto, a preocupação de formar novos olhares para entender os agenciamentos da linguagem cinematográfica e de suas possibilidades “multiculturais”, “transdisciplinares”. De certa forma, a escola e a universidade não deveriam ter como incumbência apenas ensinar a ler e escrever, ou discutir textos teóricos, mas permitir que ocorra um processo de letramento que equivale ao educando pensar por meio das imagens, incorporar-se nesse novo texto que é a linguagem cinematográfica.

Entretanto, o cinema continua sendo uma arte vista com certa cautela, como se representasse apenas o entretenimento ou a adaptação de textos literários. Segundo esse discurso, o cinema seria uma arte “menor” diante das outras artes, por conta de sua “pouca idade” de existência, menos de dois séculos. Apesar dessa desconfiança, a sétima arte vem ganhando um espaço significativo em várias áreas do conhecimento, pois, já é bastante recorrente encontrar em livrarias estudos sobre a relação da história com o cinema e, sobretudo, ligações entre o texto literário e o texto fílmico. O que estaria envolvido nesse processo? De acordo com Sampaio (2000, p. 46), “o cinema entrega ao espectador à potência da imagem”. Nesse sentido, os filmes, nessa subjetividade, são capazes de envolver o imaginário dos espectadores, como se esses pudessem visualizar

seu próprio inconsciente, ou projetar em suas mentes partes da realidade em forma de arte, ou como anseios do eu e da imaginação.

Por outro lado, a arte cinematográfica, equivocadamente, é entendida como um campo de estudos para especialistas, cineastas e diretores, reforçando a concepção de que o espectador seria apenas o receptor dessas imagens. Contudo, com o advento de plataformas como *Netflix*, *Amazon Prime*, *HBO Max*, dentre outras, é possível pensar o cinema fora dos espaços instituídos pelos especialistas – hoje é possível opinar sobre os filmes pelo *Instagram*, *Facebook*, *Whatsapp*, *Twitter* etc. –, para colocá-lo no cotidiano das escolas e da universidade, pois, como afirma Morin (1970, p. 243), “os inventores do cinema trouxeram empírica e inconscientemente para o ar livre as estruturas do imaginário, a prodigiosa mobilidade da assimilação psicológica, os processos da inteligência”. Desse modo, é fundamental entendermos a linguagem do cinema em sua dimensão teórica e prática, relacionando-a com temas da atualidade, sem abdicar da autonomia estética dessa arte conquistada em décadas de amadurecimento.

O compromisso do cinema não é apenas com a arte em si, a conhecida expressão, “arte pela arte”, mas com o aprendizado em múltiplas dimensões do olhar e do imaginário. Segundo Almeida (1999, p. 10), “o conhecimento visual cotidiano de inúmeras representações em imagens participa da educação cultural, estética e política e da educação da memória”. Walter Benjamin (1983), pensador da escola de Frankfurt, via no cinema uma via de “diversão” capaz de ampliar os sentidos humanos, para modificá-los diante das percepções e representações do mundo sensório, o que pode ser entendido como um “consumo crítico”.

A dimensão do cinema tem essa potência de inter-relacionar os diversos saberes e, por outro lado, tem uma força imagética que engloba o cognitivo, o estético e o real. De acordo com Aumont (1993, p. 77), “a visão efetiva das imagens realiza-se em um contexto multiplamente determinado: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto ideológico”. Esse ponto de vista demonstra que é possível desenvolver uma educação ou “letramento” do olhar, em que a linguagem cinematográfica possa contribuir com a “interpretação” do mundo. Nesse prisma, a sétima arte é fundamental para ler o mundo através da película e, como consequência, transformar a educação e o olhar dos espectadores.

Por essa ótica, a narrativa cinematográfica é um texto para ser lido não como se lê um texto em forma verbal, embora tenha alguma semelhança se falarmos na estrutura de um roteiro, pois a trama que compõe esse gênero de texto se desdobra em agenciamentos mais complexos, semioticamente. Macluhan (2007, p. 320-321) vê no cinema um “irmão” próximo da tipografia “no que refere ao poder de ambos em gerar fantasias no espectador

e no leitor”. O ponto de vista do estudioso reforça a ideia do cinema como um processo intersemiótico. Isso não quer dizer que ao assistir a um filme, o espectador não tenha sua própria leitura e entendimento, mas é preciso que se entenda a possibilidade de ler a linguagem do cinema a partir de outros parâmetros.

Cineastas como Sergei Eisenstein, Luis Buñuel e Jean-Luc Godard viram nessa arte uma possibilidade de conscientizar as massas, ao colocar em cena filmes que discutem as relações de classe, o advento do capitalismo e o mundo mecanizado. Longe da concepção de que o cinema é somente uma forma de entretenimento, eles pensavam numa aliança entre arte e ideologia, pois acreditavam no poder da imagem como uma perspectiva de transformação do olhar. Em diversas épocas do cinema, esse embate foi algo constante: de um lado os que defendiam a ideia de que o cinema é somente uma “máquina de sonhos” alienante das massas, fruto de uma “indústria cultural” ligada ao desenvolvimento do capitalismo. Em contrapartida, outros artistas consideram a sétima arte uma forma de resistência, em que o cineasta pode se expressar ideologicamente para seus espectadores, problematizando o que, muitas vezes, a história oficial camufla.

Diante do que foi exposto, abro um espaço neste artigo para relatar as vivências que tive a partir do descobrimento do cinema, não apenas como arte, mas como um recurso educativo para sua utilização em aulas de Literatura, Artes Visuais e Língua Portuguesa. Tal aliança, depois de um longo tempo de maturação, demonstrou-me que o cinema pode estar bem próximo do universo educacional, já que é uma arte que tem a capacidade de envolver o imaginário e adentrar na vivência individual de cada sujeito, como se eles pudessem ver na tela de projeção uma parte de sua história de vida.

### **Primeiras experiências: o cinema como produtor de sensibilidades**

O contato inicial que tive com o cinema aconteceu no ano de 2003 na Universidade Federal do Pará (UFPA), com um dos professores que marcariam minha formação acadêmica. Naquele ano, assistir filmes era uma prática comum em minha vida, contudo, a visão que tinha da sétima arte não passava de uma lista de filmes de aventura e ficção científica. Nesse ínterim, o uso de cinema em sala de aula parecia-me fora de cogitação, pois, durante toda a graduação no curso de Letras, raramente, ouvi referências sobre a utilização do texto cinematográfico como um recurso capaz de suscitar debates sobre a linguagem em suas diversas acepções.

Naquele período de maturação e descobrimentos pessoais, meu interesse acadêmico estava voltado somente para o domínio da literatura. Acreditava, além disso, que o domínio da linguagem verbal era superior às de outras artes. Via na literatura um “patrimônio” intocável e incorruptível, ao levar em conta de que era uma arte entre as

primeiras elaboradas pela cultura humana, se tomarmos como base a *Poética* de Aristóteles (1966). Um filme, em contraponto a essa perspectiva, representava uma “corrupção” do texto literário, ou seja, uma forma de “atrofiar” o sistema literário e sua “pureza” enquanto gênero. Na verdade, depois, pude entender que o cinema não tem qualquer pretensão de substituir a literatura, mas para transgredi-la, apropriar-se de suas técnicas sem, no entanto, ter uma obrigação tradutora com o texto de base.

No mestrado em Teoria Literária realizado no ano de 2004 até 2006, tive oportunidade de entrar em contato com o professor Joel Cardoso, que trouxe para o programa de Pós-graduação em Teoria Literária uma linha de pesquisa sobre as relações artísticas entre cinema e literatura. Diz Joel Cardoso numa de suas falas que “relativizando o seu lugar no panorama das artes, convém lembrar que a literatura é apenas uma entre outras artes. Estrutura na palavra o seu alicerce referencial e o seu poder basilar” (CARDOSO, 2011, p. 107). Essa afirmação nem sempre era bem recebida naquele contexto se levarmos em consideração o discurso de alguns estudiosos que veem nessa afirmação uma afronta à autonomia da literatura. Ainda segundo Cardoso (2011, p. 110):

Alguns estudiosos tradicionais, temendo sair do porto seguro propiciado pelos estudos da literatura canônica, com farto e reconhecido referencial teórico, insistem em não incluir na área de atuação da Literatura Comparada relações entre Literatura e outras Artes. Outros teóricos, no entanto, entre eles principalmente os americanos, fazem o oposto: afirmam que as relações entre Literatura e outras Artes se encontram no campo dos estudos semiológicos e semióticos, abrindo, nesse sentido, num espaço que se quer interdisciplinar e intertextual, novas perspectivas para a compreensão das Artes em suas múltiplas correspondências.

Essa provocação estava ligada, principalmente, ao fato de vivermos numa época em que não é mais possível ficarmos indiferentes à potência do cinema e às novas tecnologias da comunicação. A ideia de pós-modernidade aponta para uma ruptura quase que total dos parâmetros tradicionais da arte, isto é, a queda da “aura” que por muito tempo manteve as produções artísticas longe de hibridações estéticas ou criticadas por fazerem parte da chamada “indústria cultural”. Cardoso (2011), numa visão “transdisciplinar”, fala da abertura dos estudos comparados e de possíveis relações do cinema com a Teoria Literária:

Como podemos, pois, ler textos literários na contemporaneidade sem refletir sobre a preponderância e abrangência da cultura da imagem? Nas relações entre Cinema e Literatura, temos que, assoado ao desenvolvimento da própria Teoria da Literatura, levar em consideração o avanço dos meios de comunicação. Os estudos comparatistas, ao incorporar filosofias, técnicas, ferramentas e métodos da Teoria da Literatura, e, sobretudo da Semiótica, não mais se limitam às meras análises comparativas de adaptações do texto escrito para o texto que migra para a tela (CARDOSO, 2011, p. 115).

No que tange à abordagem sugerida pelo professor, estava a *Semiótica Norteamericana*, de Charles Sanders Peirce (1839-1914), a *Literatura Comparada*, de Tania Franco Carvalhal, além da base teórica francesa semiológica de André Bazin sobre a “impureza das artes”, dentre outros autores que estudaram profundamente a evolução estética do cinema no século XX. Nos poucos contatos iniciais que tivemos, travamos pequenos diálogos sobre cinema, em que pude notar que era necessário um estudo mais aprofundado sobre a sétima arte e que a urgência era mergulhar mais atentamente às produções clássicas do cinema europeu e nacional.

A partir dessa convivência, fui encontrando novos caminhos teóricos que passaram a nortear grande parte de minhas escolhas acadêmicas. Nesse sentido, foi importante realizar uma mudança no que diz respeito às escolhas fílmicas. Desse modo, comecei a buscar filmes que mudaram historicamente as bases da linguagem cinematográfica. Por outro lado, procurei referências para iniciar meus estudos cinematográficos, tendo como norte a disciplina *Tópicos Avançados: Literatura e Cinema*.<sup>14</sup>

A ementa da disciplina trazia teorias nunca antes estudadas por mim na Universidade, dentre elas, a intersemiótica, ou seja, o trânsito entre os signos artísticos. Passei a estudar as diferenças entre um roteiro e um texto literário; o ritmo da narrativa fílmica e sua concepção temporal em comparação à literatura, além de aprofundar estudos sobre movimentos de câmera, ângulos e planos, características essas da linguagem cinematográfica. Nesse período de estudos e descobertas, notei que a disciplina ministrada pelo referido professor em nenhum momento procurava criar qualquer tipo de hierarquia entre as artes, pois tinha como proposta central diferenciar as linguagens artísticas e entender o trânsito intersemiótico que acontece na passagem de uma arte para outra.<sup>15</sup>

Por outro lado, além de uma vasta bibliografia que juntava estudos sobre cinema e literatura, o professor teve a preocupação de sugerir uma filmografia para os iniciantes da sétima arte. Entre os filmes estavam: *Sonata de outono*, de Ingmar Bergman (1978), *Interiores* (1978), de Wood Allen, *De salto alto* (1991), de Pedro Almodóvar, *Cidadão Kane* (1941), de Orson Wells, *Corra Lola, corra* (1998), de Tim Tykwer, entre outros. Sobre a filmografia brasileira, a disciplina trazia *Vidas Secas* (1962), de Nelson Pereira dos Santos, *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor, *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1998), de Marcelo Masagão, além de outros filmes com base no

---

<sup>14</sup> Disciplina ministrada pelo professor Joel Cardoso no ano de 2006 (Mestrado em Estudos Literários - UFPA).

<sup>15</sup> Nessa perspectiva intersemiótica, Plaza (2008, p.1) afirma “a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos”.

*Cinema Novo* brasileiro. Essa filmografia inicial teve um efeito diferenciador em minha consciência de espectador “desatento”, pois acabou demonstrando que não é possível assistir a determinados filmes com o mesmo olhar que temos quando assistimos a filmes de ação de um circuito de cinema mais industrial.

Em seguida, surgiu-me a consciência de que não é apenas a quantidade de filmes assistidos que faz desenvolver um olhar atento às nuances visuais, sonoras e verbais do cinema. Outro ponto não menos importante foi perceber que, apesar de algumas discordâncias, a “montagem” representa um dos pontos-chave para o entendimento de uma construção filmica, ideia que desenvolverei posteriormente com base nas teorias do cineasta russo Sergei Eisenstein e da análise semiológica de Christian Metz.

Outro momento essencial desse aprendizado foi o contanto que tive com o Grupo de Trabalho em Imagem (GTI), coordenado pela professora Rosa Brasil, da Universidade Federal do Pará (UFPA), grupo este ligado ao Projeto *Linguagem e cinema: foco da câmera apoiada no tripé discurso, ideologia e arte* (2007-2008). Com base na teoria bakhtiniana do discurso e na semiótica peirceana, esse projeto foi de grande relevância para meus estudos sobre cinema, assim como meu aprendizado com os pesquisadores e colaboradores do Grupo. Atuando nos momentos de atividades do projeto, ministrei palestras relacionando cinema, literatura e psicanálise, além de ter realizado apresentações de outros temas envolvendo o caráter ideológico da sétima arte e sua relação com a *Arte Sequencial* (quadrinhos).<sup>16</sup>

Posteriormente, ainda dentro das atividades do GTI, tive a oportunidade de participar do *Simpósio Nacional Linguagem e Imagem*, em dezembro do ano de 2008, no qual pude dialogar com vários outros pesquisadores do cinema. No evento, palestrei sobre o conceito de “sociedade de controle” em filmes clássicos como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *Alphaville* (1965), de Godard e *O Processo* (1962), de Orson Wells.

Em seguida, ainda nesse aprendizado, adentrei nas relações entre cinema e psicanálise, a partir dos estudos de Miriam Chinaiderman em seu livro *Ensaio de Psicanálise e Semiótica* (1989). A partir do surgimento das Vanguardas artísticas nas décadas iniciais do século XX, alguns conceitos freudianos se incorporaram ao Surrealismo fundado por André Breton, dentre outras estéticas como, por exemplo, o Expressionismo alemão. No ano de 1926, Georg Wilhelm Pabst buscou a colaboração de Freud para realizar o filme *O Segredo de uma Alma* (1926), com assessoria de Karl Abraham e Hans Sachs, partindo da obra *A interpretação dos Sonhos* (1900). O mestre

---

<sup>16</sup> O resultado das atividades do Grupo está no livro *Linguagem e Imagem: entrelaçamentos indisciplinados* (2011), organizado por Rosa Brasil, José Sena Filho e Mara Tavares.

da psicanálise não concordou com o projeto, acreditando que o cinema não era capaz de representar seus conceitos oníricos.

Apesar disso, a psicanálise volta à cena com Alfred Hitchcock em *Quando Fala o coração* (1945), tendo Ingrid Bergman como psicanalista e Gregory Peck como seu paciente. Salvador Dalí, muito interessado pelo cinema, “desenhou” os sonhos para a análise e interpretação psicanalítica (TELLES, 2004, p. 17). O salto de Hitchcock veio, sem dúvida, com *Janela Indiscreta* (1954), que traz como tema o “voyerismo” e o filme *Psicose* (1960), em que Norman Bates sofre do *complexo de Édipo* e de dupla personalidade.

Apesar da importância de Hitchcock quanto à utilização de conceitos psicanalíticos em seus filmes, os princípios freudianos ganham uma representação cinematográfica de excelente envergadura com o filme *Um cão andaluz* (1929), de Buñuel, escrito e dirigido em parceria com o pintor surrealista Salvador Dalí; o filme que retrata o absurdo, mas com índices semióticos que evocam, de certo modo, o caos individual do sujeito do pós-guerra, ou como afirma Rivera (2008, p. 34), “Uma série de cenas mais ou menos bizarras ou claramente absurdas que compõem um clima mórbido e erótico, evocando explicitamente, bem ao gosto surrealista, temas psicanalíticos como repressões sexuais, o mundo da infância e a relação com o pai”.

A cena clássica do filme é quando o próprio Buñuel corta ao meio o olho de uma mulher, como o corte causado no olho de Tirésias, personagem da mitologia grega. Ressalta-se, nesse sentido, a ação castradora de cortar os olhos, um processo de “interdição” marcante nos anais da psicanálise. Além disso, a cena do filme também pode representar a desconstrução do olhar do espectador, capaz de retirá-lo do ponto de vista comum. Assim, para assistir *Um cão andaluz*, é necessário recriar o olhar diante do mundo, ver não com os olhos da razão, mas com “alma” interior, pois, como entende Rivera (2008, p.35), “a própria tela de cinema encarnaria um olhar, ela seria, para o cineasta, uma ‘branca pupila’ que, se pudesse refletir a luz que lhe é própria, poderia fazer ‘explodir o universo’”.

Nesse percurso de letramento cinematográfico, foi essencial munir-me de várias outras leituras que esclareciam algumas dúvidas sobre o trabalho com a imagem. Alguns autores brasileiros forneceram ensinamentos consistentes sobre a complexidade da formação das imagens no processo de cognição humana. Dentro dessa linha, destacam-se: Lucia Santaella, com *Semiótica Aplicada*; Lucrecia Ferrara, *Leitura sem palavras*, em que a estudiosa recorre, como eixo de interpretação, ao livro clássico de Marshall McLuhan, *Os meios de comunicação como extensões do homem*; e Julio Plaza, com o



livro *Tradução intersemiótica*. Os autores citados traçam caminhos para o entendimento das hibridações da linguagem.

A partir dos textos acima, fui elaborando algumas conexões entre a “sintaxe” da linguagem cinematográfica e o estudo dos signos visuais. O desenvolvimento de um olhar mais crítico diante da sétima arte assegurou-me a perspectiva de orientar trabalhos de conclusão de curso, mas, sobretudo, elaborar as primeiras aulas em que o cinema não fosse apenas um suporte ou gênero, mas fosse entendido como arte, com suas especificidades e com uma linguagem artística própria. Por isso, comecei a explicar aos meus alunos que uma análise fílmica requer conhecimento teórico, sensibilidade e um olhar atento aos processos semióticos da montagem.

Durante esse percurso de vivências e estudos sobre a linguagem fílmica, vários trabalhos de conclusão de curso surgiram, pois, os alunos sentiam que o cinema era uma arte crucial no meio acadêmico, já que poderia dialogar não apenas com a Literatura, mas com a Filosofia, a História e outras artes. Contudo, eles demonstravam grandes dificuldades para interpretar a película e suas diversas expressões. Naquela época, não queria que os trabalhos acadêmicos usassem cenas de filmes apenas como “ilustração”, mas como possibilidades semióticas.

Nas exibições em sala de aula, sempre chamava a atenção dos alunos e alunas, por exemplo, para as cores da película e variações que ela poderia ter no decorrer do filme. A cor não é apenas um signo ilustrativo, mas tem a capacidade potencial em cada fotograma, criando variações de espaço, tempo e estados psicológicos. O importante é saber que cada filme tem suas especificidades semióticas e que, muitas vezes, é preciso mudanças de “estratégia” para entender cada agenciamento de significados propostos pelo cineasta. O cromatismo atua, nesse sentido, como parte integrante da montagem, tendo sua origem, como de acordo com Eisenstein, no poema *Voyelles*, de Arthur Rimbaud, em que o poeta francês dá para cada vogal uma cor, um significado, um som e uma imagem. Rimbaud, décadas antes, “profetiza” o surgimento da intersemiótica e do tecnicolor.

Nas aulas que ministrava na Universidade, o cinema estava e está sempre presente. Aulas e seminários eram acompanhados e avaliados para perceber o nível de abordagem que alunos e alunas faziam do texto cinematográfico. Porém, antes das apresentações dos filmes, sempre procurava mesclar a leitura de textos literários e textos teóricos das disciplinas. Além da sugestão de filmes para exercício semiótico e intersemiótico, tinha o cuidado de “decupar” – separar sequência de fotogramas ou frames – os filmes mostrando aos “aprendizes” diversas formas de ler o texto fílmico. Para isso, a cinematografia russa representou um salto para entender, com mais lucidez, como um filme é “gerado” pela mente de um cineasta.

Posso então afirmar que o cinema se constitui como uma arte “fragmentada” quando analisado em seus diversos aspectos e características. Na tela, o filme projeta uma unidade estética e visual que pode criar no espectador a ilusão de que somente os diálogos e imagens se intercalam na constituição do enredo. Compartimentado, o filme é regido por diversos mecanismos verbais e não verbais: o roteiro, a montagem, o cromatismo, ângulos e planos que, juntos, dão sentido à projeção fílmica, constituindo a “gramática do cinema”. A forma como o cineasta “corta” a realidade é uma maneira crítica de entender o mundo e as relações sociais, por isso, os domínios de significado não se encontram apenas na imagem como fim último, mas a partir do modo como o artista manipula as imagens.

Outra informação importante: para um aprofundamento analítico de um texto fílmico, é imprescindível, dependendo do filme, empreender voos interpretativos que possam adentrar nos agenciamentos criados pelo cineasta e sua equipe de filmagem; não com a pretensão de criar um método, mas com o objetivo de perceber a “estrutura” interior do jogo de fotogramas e dos sentidos no momento da reprodução fílmica.

A ideia inicial toma como base o pressuposto intersemiótico construído por Plaza em seu livro *Tradução intersemiótica* (2008). Extraí das percepções do estudioso alguns pontos que enumero a seguir: a) uma análise fílmica deve acionar todos os sentidos no momento da percepção cognitiva; b) no cinema, acontece uma hibridização de linguagens e matrizes numa combinação complexa como se fosse um “enigma”; c) na trama dos signos verbais e não verbais, um filme reelabora as imagens através de ícones, índices e símbolos, numa cadeia de variantes e formas combinativas. A forma de apreensão que realizamos nos dá a ilusão de que os sentidos agem de maneira “departamentalizada”, contudo, por meio de “exercícios” de percepção sensória, é naturalmente possível desenvolver uma educação dos sentidos. De acordo com Plaza (2008, p.52), “o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares”, ou seja, é possível desenvolver a forma de “olhar” os objetos e perceber as cores, “disciplinando” a maneira de captação das sequências visuais.

Outra possibilidade de leitura da película foi elaborada a partir da leitura do livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Na referida obra, os autores afirmam que, para analisar um filme, não basta apenas assisti-lo de forma ininterrupta, mas é preciso desmontar o filme para compreender a combinação e sequência dos fotogramas, no intuito de captar os impactos ou sequências realizadas pelo cineasta, numa perspectiva de totalidade. Em seguida, faz-se necessário criar os elos entre os fotogramas e reconstituir cada momento da construção cinematográfica. Seria como analisar o filme em blocos atentando para os impactos cromáticos e para a dimensão da

montagem, sem dissociar as partes do todo. Apesar disso, não se pode ignorar autonomia dos planos e o processo semiológico que envolve um determinado corte. Cabe-nos ressaltar ainda que a autonomia do espectador é imprescindível em todo esse procedimento analítico, contudo, é imperativo desenvolver um caminho de leitura próprio tendo como base um aprofundamento e domínio da linguagem do cinema, além de um exercício constante do olhar perante filmes diversos.

### **Créditos finais...**

Depois de certo tempo, algumas pessoas acham que tudo vai se descolorindo e perdendo a vida, como uma película que começa a envelhecer, tornando-se frágil diante dos espectadores num cinema qualquer ou outro meio digital. Diferente dessa visão, a cada dia que passa, o cinema continua me surpreendendo e mantendo sua magia como bem pensaram os primeiros mestres da sétima arte. Conviver com essa arte é desenvolver aprendizados em dimensões que nos apaixonam continuamente. O cinema continua vivo em minha “película” visual, mantém-se ainda com o frescor de uma arte que os Irmãos Lumière projetaram para o futuro, sem uma noção completa de como se desenvolveria. Os criadores do cinema ficariam surpresos se vissem como o cinema evoluiu em seus diversos aspectos materiais e estéticos. Viver de cinema ou viver com o cinema é aprender em cada exibição fílmica, descobrir novos potenciais e novas formas de projetá-lo para o futuro. Viver de cinema é conviver com personagens, cenários, roteiros, trilhas sonoras, assistir e rever o mesmo filme. É visualizar sua vida através de uma película cinematográfica.

### **REFERÊNCIAS**

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas Vol I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARDOSO, Joel. Cinema e Literatura: correspondências e intersemiotividade entre as artes. In: **Literatura e Interfaces**. ARAÚJO, Rodrigo da Costa; OLIVEIRA, Wilbett. Grande Vitória, Espírito Santo: Editora Opção, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa, Moraes, 1970.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imagem, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1994.

## **SOBRE O AUTOR**

**Luiz Guilherme dos Santos Junior** Pós-doutorando do Programa de Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional (PROFARTES-UFPA, atuando, também, como professor colaborador do Programa). Doutorado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestre em Teoria Literária (UFPA); especialista em Língua Portuguesa: uma abordagem textual (UFPA); licenciado pleno em Letras (UFPA). Integra o Núcleo de Pesquisa Cultura e Memórias Amazônicas (CUMA-UEPA). Tem experiência na área de Letras, com ênfase nos temas: Literatura brasileira, Semiótica, Intersemiótica, Teoria cinematográfica, Teoria Literária e literatura comparada. É professor Adjunto do Curso de Letras-Licenciatura da Universidade Federal do Pará (UFPA), Campus de Breves/Marajó. Atualmente é vice-diretor da FALE-Breves/Marajó. **E-mail:** [lguilherme1973@gmail.com](mailto:lguilherme1973@gmail.com)