

JACQUES AUMONT
MICHEL MARIE

Tradução
ELOISA ARAÚJO RIBEIRO

Revisão técnica
ROLF DE LUNA FONSECA

DICIONÁRIO TEÓRICO E CRÍTICO
DE CINEMA



P A P I R U S E D I T O R A

© 2001, Editions Nathan/VUef, Paris
Título da edição original: *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*
Publicado por Editions Nathan/HER, Paris

Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro
Capa: Fernando Cornacchia
Editoração eletrônica: MZ Editoração
Copidesque: Simone Ligabo Gonçalves
Revisão técnica: Rolf de Luna Fonseca
Revisão: Isabel Petronilha Costa, Maria Lúcia A. Maier,
Solange F. Penteado e Tais Gasparetti

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Aumont, Jacques
Dicionário teórico e crítico de cinema / Jacques Aumont,
Michel Marie; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. – Campinas, SP:
Papyrus, 2003.

Título original: *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*.
Bibliografia.
ISBN 85-308-0703-0

1. Cinema – Dicionários I. Marie, Michel. II. Título.

03-0268 CDD-791.4303

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema: Dicionários 791.4303
2. Dicionários: Cinema 791.4303

2ª Edição
2006

Proibida a reprodução total ou parcial
da obra de acordo com a lei 9.610/98.
Editora afiliada à Associação Brasileira
dos Direitos Reprográficos (ABDR).

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:
© M.R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda. – Papyrus Editora
Fone/fax: (19) 3272-4500 – Campinas – São Paulo – Brasil
E-mail: editora@papyrus.com.br – www.papyrus.com.br

PREFÁCIO

Desde que se impôs como espetáculo de massa, o cinema suscitou o interesse de filósofos, sociólogos, psicólogos e também de alguns críticos de arte ou jornalistas um pouco mais clarividentes que outros. Pouco mais tarde, cineastas, por sua vez, continuaram tais reflexões, de seu próprio ponto de vista, no mais das vezes, porém, com tanta ou mais força teórica. Ao longo das décadas, todos utilizaram e impuseram um vocabulário especializado, propondo, às vezes, palavras novas ou utilizando conceitos antigos em um sentido inédito. É desse novo léxico que quisemos dar conta, desde as origens até o período atual.

Este livro é um dicionário e não uma enciclopédia. Reunimos quase 400 palavras ou nomes próprios e consignamos os sentidos que lhes foram dados em diferentes autores e segundo diversas abordagens disciplinares. Tais entradas são relativamente breves (algumas não passam de poucas linhas), e é evidente que não tivemos ambição alguma à exaustão. O leitor desejoso de continuar e de aprofundar seus conhecimentos poderá se orientar pelas indicações bibliográficas que constam após cada artigo e obter os dados completos das publicações na Bibliografia ao final da obra.

Além disso, este dicionário se limita às abordagens teóricas e críticas do cinema; não é um dicionário geral de cinema, como já existem vários de excelente qualidade. Mencionamos apenas as personalidades (diretores, críticos, teóricos) ou os fatos históricos (gêneros, notadamente) que produziram ou suscitaram uma reflexão crítica ou teórica mais ou menos aprofundada e continuada. Quanto às noções preservadas, elas pertencem a todos

os campos disciplinares: estética, semiologia, psicologia, história da arte e das representações etc. Um índice temático, no início do livro, agrupa os artigos por campos disciplinares (história do cinema, estética, narratologia etc.). Ele permite uma leitura mais especializada.

Preocupamo-nos, especialmente, em não privilegiar uma teoria particular, mas em testemunhar, na medida de nosso conhecimento, a diversidade das abordagens teóricas que foram propostas em um século de cinema. Algumas, evidentemente, foram mais desenvolvidas e sistematizadas, e nutriram mais nossa lista; algumas são mais familiares em nosso país e em nossa cultura teórica e crítica; esforçamo-nos em compensar, tanto quanto possível, essa decisão inicial. Tentamos ser exaustivos limitando-nos a um volume razoável.

Assim, em cada artigo, quisemos conferir a mesma importância *a priori* a cada um dos sentidos ou dos empregos atestados, mesmo se alguns “pensam” mais que outros (a bibliografia será testemunha, então, de nosso sentimento quanto à importância respectiva dos diversos autores ou escolas). Cada artigo é seguido de sugestões de correlações intelectuais (ρ) e de uma bibliografia (\square) na forma bem sintética: nomes e datas de livros, todos recenseados alfabeticamente na bibliografia final, que desejamos que fosse a mais copiosa possível, levando em conta o tamanho do livro.

Este dicionário busca registrar o estado atual dos estudos cinematográficos, sua riqueza, mas também sua história já secular. Busca também registrar seu caráter internacional, pois, desde a década de 1910, autores alemães, italianos, ingleses e norte-americanos expressaram opiniões que a irradiação da cinefilia francesa (e a raridade das traduções) eclipsou um pouco. Este livro se dirige, portanto, prioritariamente, aos estudantes de cinema e, de modo mais amplo, a todos os cinéfilos que desejam refletir em torno de seu objeto de eleição.

J. A. & M. M.

ÍNDICE TEMÁTICO

As entradas do dicionário foram agrupadas por campo nocional e disciplinar, algumas figuram em várias rubricas.

Crítica

Cahiers du Cinéma, *Cinéthique*, Crítica, Macmahonismo, Revistas de cinema, *Star system*.

Estética

Abstrato, Ação, Acusmático, Analogia, Arte, Ator, Atração, Autor, Campo, Cena, Cenografia, Cinema de poesia, Cinema sonoro, Cinema total, Cinematismo, Cinematográfico, Cinematurgia, Composição, Construção do quadro, Construção do gesto, Construção da interpretação, Contínuo (e Descontínuo), Contraponto orquestral, Contracampo, Cor, Corpo, Correspondência das artes, Corte móvel, Desconstrução, Desenquadramento, Distanciamento, Direção, Drama, Duração, Efeito, Efeito de realidade, Efeito de real, Efeito-tela, Emoção, Enquadramento, Espaço, Estética, Estilo, Êxtase, Fatores de diferenciação, Fascinação, Figura, Figuração, Figural, Figurativo, Fora-de-quadro, Fora-de-campo, Forma, Formalismo, Fotogenia, Fragmento, *Gag*, Iconografia, Iconologia, Ilusão, Imagem, Imagem mental, Imaginário, Impressão de realidade, Interpretação, Intervalo, Lugar, Material, Matéria, Métrica, Migração, Modo de representação, Montagem cubista, Montagem de

atrações, Montagem harmônica, Montagem intelectual, Montagem “proibida”, Mudo, Música, Não encenado, *Obraznost*, Olhar, Orgânico, Pantomima, Patético, Perspectiva, Perspectiva temporal, Pintura, Plano-sequência, Poética, Política dos autores, Presença, Quadro, Representação, Reprodução, Ritmo, Sublime, Teatro, Teatro filmado, Tema, Transparência, Visível, Visual.

Filmologia

Afílmico, Criatorial, Diegese, Efeito-tela, Efeito phi, Espectatorial, Filme, Fílmico, Filmografia, Filmologia, Filmofônico, Impressão de realidade, Mostrador de imagens, Movimento aparente, Percepção, Profílmico.

Gêneros, escolas

Aventura, Barroco, Burlesco, Caligrafismo, Caligrafismo, Cinema clássico, Cinema de poesia, Cinema estrutural, Cinema moderno, Cinema puro, Cinematógrafo, Cinema-verdade, Comédia, Criminal (Filme), Direto, Divismo, Documentário, Drama, Épico, Epopéia, Escola, Experimental, Expressionismo, Fantástico, Faroeste, Formalismo, Futurismo, Gênero, *Gore*, Impressionismo, Letrismo, Maneirismo.

Melodrama, Naturalismo, Neoformalismo, Neorealismo, *Noir* (filme), Paródia, Política dos autores, Pós-moderno, Pré-cinema, Primitivo, Realismo, Teatro filmado, Terror, *Underground*.

História do cinema

Animação, Autor, *Caméra-stylo* (Câmera-caneta), Cinema clássico, Cinema no cinema, Cinéfilo, Efeito Kulechov, História do cinema, Nacional (Cinema), Vanguarda.

Instituição

Arte e ensaio, Autor, Caverna (Alegoria da), Nacional (Cinema), Dispositivo, Documentário, Ideologia, Instituição, Política e cinema, *Star system*.

Narratologia

Actante, Adaptação, Alternância, Ancoragem, Autor, Cinema no cinema, Citação, Construção em abismo, Descrição, Diegese, Disnarrativo, Duração, Efeito-ficção, Elipse, Enunciação, Escrita, Espaço, Espectador, Espectatorial, Especular, Especularidade, Estilo, Fábula, Fala, Ficção, *Flashback*, Focalização, História, *Implant*, Intertexto, Intriga, Leitura, *Mimesis*, Modalidade, Monólogo interior, Mostração, Narração (*Narration*), Narrativa (*Récit*), Narratologia, Ocularização, Papel, Paramétrico, Parâmetro, Personagem, Plano subjetivo, Poética, Ponto de vista, Reflexividade, *Remake*, Sinopse, Sujeito, Suspense, Tema, Verosimilhança, Voz.

Filosofia/ciências humanas

Analogia, Antropologia, Caverna (Alegoria da), Corpo, Corte móvel, Cristalino (Regime), Desconstrução, Dialética, Diferença, Dupla realidade (das imagens), Efeito phi, Emoção, Fenomenologia, Filosofia do cinema, *Gestalt*, Hermenêutica, Imagem-ação, Imagem-afecção, Imagem mental, Imagem-movimento, Imagem-percepção, Imagem-pulsão, Imagem-tempo, Interpretação, Marxismo, Ontologia, Pensamento, Percepção, Psicologia, Real, Realidade, Sociologia, Tempo, Teorias do cinema, Vestígio.

Psicanálise

Bloqueio simbólico, Cinéfilo, Corpo, Especular, Especularidade, Fantasia, Feminismo, Fetiche, Fetichismo, Hipnose, Identificação,

Ilusão, Olhar, Outro campo, Psicanálise, Pulsão escópica, Real, Realidade, Simbólico, Sonho, Sutura.

Diretores

Brakhage, Bresson, Dulac, Eisenstein, Epstein, Frampton, Godard, Hitchcock, Kulechov, Pasolini, Pudovkin, Rocha, Rohmer, Rossellini, Ruiz, Tarkovski, Vertov.

Semiologia/lingüística

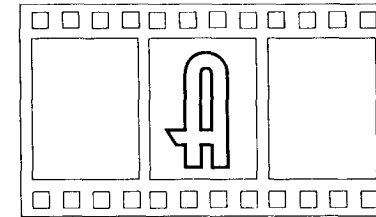
Análise textual, Analogia, Banda imagem, Banda som, Cinematográfico, Código, Conotação, Conteúdo, Dêitico, Demarcação, Denotação, Discursivo, Discurso, Enunciação, Escrita, Especificidade, Estilo, Estruturalismo, Expressão, Forma, Gramática, Grande sintagmática, Ícone, Identificação, Índice, Indireto livre, Linguagem cinematográfica, Lingüística gerativa, Material, Matérias da expressão, Metáfora, Metonímia, Modalidade, Mostração, Outro campo, Paradigma, Pertinência, Polissemia, Pontuação, Pragmática, Referente, Reflexividade, Rema, Retórica, Segmentação, Semântica, Semiologia, Semiótica, Significação, Significante/significado, Signo, Símbolo, Sintagma, Sistema, Texto.

Técnica

Acusmático, Banda imagem, Banda som, Câmera, Cinema sonoro, Contracampo, Corte seco, Decupagem, *Défilement*, Efeitos especiais, Escala de planos, *Establishing shot*, Fala, Falso-raccord, Filme, *Flashback*, Fora-de-campo, Fora-de-quadro, Fotografia, Fusão, Genérico, Geografia criadora, Inserção, *Jump cut*, Montagem, Montagem de atrações, Montagem harmônica, Montagem intelectual, Movimento de câmera, Mudo, Observador exterior, Outro campo, Paralelo, Perspectiva, Plano, Plano de exposição, Plano-seqüência, Plano subjetivo, Primeiro plano, Profundidade de campo, Projeção, *Raccord*, Regra dos 180°, Ritmo, Salto, Seqüência, Sinopse, Sobre-enquadramento, Som, Superposição, Trucagem, Vertical.

Teóricos

Arnheim, Balázs, Barthes, Bazin, Bellour, Bordwell, Burch, Cavell, Chion, Colin, Deleuze, Faure, Grierson, Kracauer, Laffay, Lindsay, Lyotard, Metz, Mitry, Morin, Münsterberg, Schefer, Worth.



Abstrato

Resultante de uma abstração, ou seja, de uma operação mental que considera uma qualidade de uma coisa negligenciando as outras. Em literatura, um estilo abstrato expressa idéias evitando descrever objetos, personagens ou acontecimentos concretos.

Por analogia, falou-se de pintura abstrata – e, de modo bem mais raro, de cinema abstrato – para obras que evitam a representação de objetos, reais ou imaginários; a primeira pintura “abstrata” (Kandinsky, Malevitch) teve por ambição expressar diretamente idéias; as realizações do cinema “abstrato” visam, antes, expressar diretamente sensações.

↳ arte, experimental, poesia, vanguarda

🎬 Brakhage 1963; Ghali 1995; Lemaître 1952; Turim 1985

Ação

1. (antiq.) O andar dos acontecimentos em um drama. A ação de uma peça ou de um romance é

uma série de acontecimentos fictícios ligados por relações de causalidade, criando uma intriga que tem um começo, um desenvolvimento e um desenlace. É assim que se deve entender o termo na regra clássica da “unidade de ação”.

2. A maioria dos filmes consiste em representação de atos, geralmente realizados por seres humanos. A ação é, portanto, em certo sentido, o mais elementar dos componentes fílmicos. Além das abordagens narratológicas – para as quais a ação se define, principalmente, por seu conteúdo e seu resultado do ponto de vista do avanço da narrativa –, existem poucas reflexões gerais sobre a ação como *performance*, como movimento orientado e deliberado de um corpo. Duas grandes direções foram esboçadas tendo em vista uma teoria da ação (e do ator, ou seja, do corpo suporte da ação):

- Uma direção empírica, que procura métodos gerais para a enenação do ator no cinema. A via mais clara é a do analitismo, que decom-

põe cada ação ou seqüência de ações em gestos e afetos elementares, que o ator, supervisionado pelo diretor, tem por tarefa aliar de maneira expressiva. Nessa via, a herança teatral, notadamente a da escola russa de Stanislavski, deu lugar à instituição de verdadeiras tradições de encenação, sobretudo nos Estados Unidos, onde o Actors Studio de Lee Strasberg formou numerosos atores de primeiro plano; de maneira mais radical, os mesmos princípios foram ulteriormente reelaborados por Nicholas Ray. Mas a primeira tentativa, a um só tempo teórica e experimental, foi, na ex-URSS, a do ateliê de Kulechov, no início dos anos 1920.

• Uma direção reflexiva, visando antes descrever e compreender a figuração das ações nos filmes. A reflexão sobre esse terreno depende das abordagens analíticas adotadas; no trabalho de Kulechov, ela era, de certo modo, o inverso do método da encenação. Em terreno puramente teórico e crítico, ela pode levar ou à definição de estilos de encenação, eventualmente ligados a certos atores (Moulet), ou à proposta, mais fundamental, de funções elementares da encenação dos atores (Brenez).

λ actante, direção, ficção, história
▣ Brenez 1998; Cocteau 1958; Hitchcock 1966, 1995; Kessler 1998; Kracauer 1948; Kulechov 1920, 1923; Moulet 1993; Pudovkin 1926; Ray 1992

▣ Actante

Diferentemente de “ator” e “personagem”, “actante” designa a estrutura narrativa profunda de uma unidade no seio do sistema global das ações que constituem uma narrativa (Propp 1926; Greimas 1966).

Essa noção permite modificar profundamente a concepção dominante da personagem de romance e de filme, concepção que assimila a personagem de ficção a um ser psicológico, no mais das vezes dotado de certa autonomia, de um caráter próprio, ou ligado a uma entidade metafísica. O actante, em Vladimir Propp, como em Greimas e em toda a tradição narratológica ulterior (Hamon, Vernet, entre outros), é definido apenas pela esfera de ações a ele ligadas; ele só existe pelo texto e pelas informações textuais trazidas pelo romance ou pelo filme. Tal noção permite, portanto, dissociar a lógica das ações da lógica das personagens: uma função actancial pode ser preenchida por várias personagens; uma personagem, inversamente, pode reunir vários actantes.

Greimas, no rastro de Étienne Souriau, reduz os sete actantes de Propp a seis funções principais, as quais são reunidas aos pares em um “esquema actancial” segundo três eixos: o eixo destinador-destinatário, que é o dos valores e da ideologia da narrativa; o eixo sujeito-objeto, que é o da trajetória da narrativa, da busca

do herói, de seu querer (é também o eixo dominante); o eixo adjuvante-oponente, que facilita ou impede a realização do projeto que o sujeito traçou para si. Este último eixo agrupa as circunstâncias da ação e não é, necessariamente, representado por personagens.

O esquema actancial, em razão de seu alto grau de generalidade, teve um certo sucesso nas tentativas de interpretações narratológicas dos romances, das peças de teatro e dos filmes. Ele contribuiu bastante para minimizar a interpretação psicológica das personagens de filmes, sempre arriscadas.

λ espectador, narrativa, narratologia, personagem

▣ Lagny *et al.* 1979; Odin 1990; Vernet 1983

▣ Acusmático

Este adjetivo de origem grega, que designava, de início, as falas do filósofo dissimulado atrás de uma tela, foi retomado pelo criador da música concreta, Pierre Schaeffer (1966), para caracterizar todos os sons ouvidos cuja fonte não é vista, pois está mascarada.

O som filmico é por natureza acusmático, já que é apresentado ao espectador separadamente da imagem, por intermédio do alto-falante dissimulado atrás ou ao lado da tela (Chion 1982, 1990 e 1998). O sincronismo é o processo que consiste

então em “desacusmatizar” o som, em amarrá-lo a uma fonte visual, em encarnar a voz em um corpo. Todavia, o cinema sonoro desempenha tanto quanto pode virtualidades acusmáticas do som filmico (voz *off*, música não diegética, alucinações auditivas etc.).

λ ancoragem, campo, *off*, som, somoro

▣ Chion 1982, 1990, 1998

▣ Adaptação

A noção de adaptação está no centro das discussões teóricas desde as origens do cinema, pois está ligada às noções de especificidade e de fidelidade. A prática da adaptação é, do mesmo modo, tão antiga quanto os primeiros filmes. *L'arroseur arrosé* (Lumière 1895) adapta uma série cômica publicada anteriormente na imprensa escrita; o *film d'art*, em 1908, marca o início de uma longa série de adaptações cinematográficas de peças de teatro e de romances célebres.

A adaptação é, em certo sentido, uma noção vaga, pouco teórica, cujo principal objetivo é o de avaliar ou, no melhor dos casos, de descrever e de analisar o processo de transposição de um romance para roteiro e depois para filme: transposição das personagens, dos lugares, das estruturas temporais, da época onde se situa a ação, da seqüência de acontecimentos contados etc. Tal descrição, no mais das vezes avaliadora, permite

apreciar o grau de fidelidade da adaptação, ou seja, recensear o número de elementos da obra inicial conservados no filme.

Os primeiros críticos de cinema, ao longo da década de 1920, salientaram a especificidade da arte cinematográfica e condenaram as obras oriundas de adaptações diretas demais, notadamente de peças de teatro. Na escola dos *Cahiers du Cinéma*, depois da guerra, defendeu-se, ao contrário, a adaptação, como meio paradoxal de reforçar a especificidade cinematográfica (Bazin 1948); para tanto, a adaptação deve evitar procurar “equivalentes” filmicos das formas literárias e, ao contrário, ficar o mais perto possível da obra inicial (Truffaut 1954).

A crítica, desde então, admitiu a possibilidade da adaptação, e os filmes dividem-se entre literalidade mais ou menos absoluta e busca de “equivalentes” que transpõem a obra, seja transportando a ação para outros lugares ou épocas (*La lettre*, Oliveira 1999), seja transformando suas personagens (*Morte a Venizia [Morte em Veneza]*, Visconti 1970; *O desprezo*, Godard 1963), seja, enfim, buscando um meio filmico de reproduzir sua própria escritura (*O tempo redescoberto*, Ruiz 1999).

A noção de escritura filmica desempenhou um grande papel na modificação da problemática tradicional da adaptação, frisando os

processos significantes próprios a cada um dos meios de expressão em questão: as palavras para o romance, a representação verbal e gestual para o teatro, as imagens e os sons para o cinema. São a narratologia, e depois a lingüística generativa, que oferecem à adaptação um novo estatuto teórico: esta é então concebida como uma operação de transcodificação.

↳ clássico, diegese, especificidade, ficção, narração, tema

📖 Bazin 1948a, 1958-1962, vol. 2; Bluestone 1957; Chatman 1978; Colin 1985; Eisenstein 1933; Fuzellier 1964; Gardies 1980; Gaudreault 1988a; Guitry 1977; Herman 1952; Kracauer 1948; Ropars-Wuilleumier 1970; Serceau 1989; Truffaut 1954; Vanouye 1979

🎬 Afilmico

“Que existe no mundo usual, independentemente de qualquer relação com a arte filmica, ou sem qualquer destinação especial e original em relação com essa arte” (Souriau). Na perspectiva da escola de filmologia, é em particular o grande critério distintivo do documentário, que representa “seres ou coisas que existem positivamente na realidade afilmica”, diferentemente do cinema de ficção, que representa uma realidade profilmica.

↳ filmologia, profilmico

📖 Souriau 1953

🎬 Alternância

A alternância é, antes de tudo, um princípio geral. Em um filme, ela começa quando se apresenta, com uma certa regularidade, a repetição de um plano ou de um grupo de planos, conforme a estrutura de base ABABAB etc. Essa estrutura bem simples, classicamente utilizada para representar uma perseguição, pode ser complicada, fazendo variar, ao infinito, os dados espaço-temporais dos planos considerados. Assim, a perseguição supõe uma certa contigüidade espacial (o espaço do perseguido não deve ser muito afastado do espaço do perseguidor) e uma relação temporal de simultaneidade. É o esquema da alternância que deu lugar às primeiras figuras da montagem cinematográfica. David W. Griffith a desenvolveu sistematicamente a fim de produzir e de intensificar o “suspense” cinematográfico.

A montagem alternada deve ser distinguida da montagem paralela. A classificação proposta por Metz (1968), em seu quadro dos sintagmas filmicos, permite distinguir claramente três tipos de alternância com base em três critérios:

- as séries sem relação cronológica são chamadas de “sintagmas paralelos”;
- as séries cronológicas que expressam relações de simultaneidade são os sintagmas descritivos;

- as séries cronológicas que expressam relações de sucessão são os sintagmas alternados propriamente ditos.

Na poesia clássica, o termo designa o entrelaçamento regular das rimas masculinas e femininas. Em um longínquo eco a essa regra, Bellour propôs o termo “rima” para nomear o jogo sobre as alternâncias e as repetições de séries de imagens no cinema americano clássico.

↳ bloqueio simbólico, decupagem, grande sintagmática, montagem, paralelo

📖 Bellour 1969; Burch 1990; Metz 1968

🎬 Análise (Textual)

Analisa-se um filme quando se produz uma ou várias das seguintes formas de comentário crítico: a descrição, a estruturação, a interpretação, a atribuição. A intenção da análise é sempre a de chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, à compreensão de algumas de suas razões de ser. Por isso, ela é tanto o fato do crítico atento em firmar seu julgamento, quanto o do teórico preocupado em elaborar um momento empírico de seu trabalho conceitual; mas ela pode também constituir, por si mesma, uma atividade autônoma, paralela à crítica, não tendo, porém, o caráter de avaliação.

Cita-se, correntemente, como primeiro exemplo histórico, a aná-

lise, pelo próprio diretor, de um fragmento de 14 planos de *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein 1934), trabalho que, com efeito, apesar das limitações devidas à sua relativa brevidade e à sua intenção apologética, esboçava ao menos três direções de análises com um futuro promissor:

- a análise da montagem e dos efeitos seqüenciais, que seria, para a semiologia estrutural, o essencial (Bellour, Kuntzel, Chateau e Jost);

- a descrição plástica dos planos, e da composição, em um sentido quase musical das relações de plano a plano – uma preocupação que retornaria, transformada, nas décadas de 1980 e 1990;

- enfim, a preocupação dos diretores mais “teóricos” (ou, simplesmente, conscientes de sua arte) em ilustrar sua concepção do cinema com exemplos analíticos, de Hitchcock a Godard (que transformou suas auto-análises em verdadeiros ensaios filmados).

Com exceção desses poucos casos de cineastas, no final das contas bastante excepcionais, a análise foi quase sempre feita – em virtude, entre outros, do tempo que ela exige – por pesquisadores profissionais. Daí a razão pela qual ela foi com tanta freqüência considerada uma variação da atividade teórica. Isso explica também que o método analítico, e também a reflexão metodológica, tenham caminhado paralelamente à

evolução das idéias dominantes em teoria. A análise de Eisenstein estava profundamente impregnada das idéias dos formalistas russos sobre a obra de arte, embora a análise dele tenha se defendido dessas idéias. Em francês, as primeiras análises longas e precisas de Raymond Bellour (1969, 1975) acompanharam exatamente a elaboração de uma semiologia estrutural do cinema: o filme, decupado em lexias (no sentido dado a esse termo por Barthes 1970) era considerado uma atualização particular de códigos mais gerais (Kuntzel 1973); a análise visava constituir um sistema “textual” do filme, correlacionando os diferentes níveis de codificação (ver, por exemplo, a análise de um filme inteiro, *2001, uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick 1968, por Dumont e Monod, segundo essa perspectiva totalizadora, e com referência expressa a um dos iniciadores do estruturalismo, Claude Lévi-Strauss).

Esse ideal estruturalista (oriundo, remotamente e sem que isso tenha sido percebido na época, do precursor da explicação de texto no sentido moderno, Schleiermacher) perdeu desde então, em diversas formas às vezes mais ou menos negadas. Ele é encontrado também nas análises narratológicas (Vernet, Vanoye), na análise das variações do ponto de vista (Jost), e até mesmo nas vastas pesquisas descritivas dos “neoforalistas” (Bordwell-Stai-

ger-Thompson). Tanto em sua vertente autorista como em sua vertente sociologista, a análise de filmes consiste ainda, no mais das vezes, em procurar no próprio texto, em sua estruturação e em sua ligação com as condições de sua gênese, a explicação de sua forma e de sua relação com o espectador.

Paralelamente, outras correntes analíticas se desenvolveram. De início, oriunda da abordagem semiológica, uma preocupação interpretativa, que tomou forma de uma inspiração psicanalítica mais – ou menos – estritamente freudiana (tingida, no mais das vezes, de algum lacanismo) e levou as análises a se apresentarem de maneira mais claramente interpretativa (ver as análises dos filmes de Hitchcock por Bellour 1975, 1979), conservando, por vezes, a noção de sistema textual (ver o grande texto de S. Heath sobre *Touch of evil – A marca da maldade*, de Orson Welles). A interpretação chegou também ao primeiro plano em um número bem grande de trabalhos – às vezes mais preocupados com o estilo do que com a metodologia – de inspiração mais, ou menos, precisamente “destrucionista” (Ropars, Conley, Leutrat), nos quais já não se procura explicar o filme segundo suas próprias regras e sim segundo as regras de uma instância “escritural” que põe em jogo tanto o analista quanto o texto analisado.

Em data mais recente, e sob a influência, de início, de Jean Louis Schefer, e depois de pesquisadores inspirados por ele (notadamente Brenez, Didi-Huberman, Dubois), a análise preocupou-se em tratar das potências figurativas e não mais apenas narrativas ou representativas, nos filmes. Essa via bastante fecunda inspirou, entretanto, mais análises do que teorizações gerais.

Enfim, como a crítica e a análise das obras de arte em geral, a análise de filme foi também, durante todas essas épocas, e nos círculos onde se preocupa bem pouco com teoria, um exercício projetivo, em que o analista, que se dá, às vezes, ares de exegeta (ver Douchet 1967, sobre Hitchcock), torna-se um “hermeneuta”, no sentido bem particular que essa palavra ganhou em uma corrente filosófica oriunda do existencialismo (Ricoeur, Gadamer).

↳ código, estruturalismo, grande sintagmática, hermenêutica, interpretação, lexia, psicanálise, semiologia, sistema, texto

☞ Aumont 1966; Baiblé-Marie-Ropars 1974; Barthes 1970a, 1970c, 1973; Baudry 1971; Bellour 1978, 1985; Bordwell 1981; Bouvier-Leutrat 1981; Brenez 1998; Browne 1975; Burch 1970; Dubois 1993a; Dumont e Monod 1970; Eisenstein 1945a; Ferro 1975; Heath 1981; Kuntzel 1972,

1975a; Lagny 1979; Leutrat 1988, 1990a e b, Ropars-Wuilleumier 1981, 1990; Simon 1979; Thompson 1981, 1988

Analogia

Semelhança parcial entre duas coisas que não se parecem em seu aspecto geral.

1. Analogia e história das imagens

O valor analógico das imagens sempre lhes foi consubstancial, desde as primeiras gravuras ou desenhos murais paleolíticos: o homem sempre procurou, entre outras coisas, evocar em suas produções em imagem a semelhança com o que ele vê em torno de si. Todavia, em todas as produções “primitivas”, esse valor de semelhança é raramente o mais importante, e a imagem (o desenho, a escultura, a incisão) é geralmente utilizada para fins mágicos, religiosos ou, de modo mais amplo, como um meio de interpretar o mundo e a presença humana no mundo (Schefer 2000).

Atribuir às artes representativas a função de reproduzir alguma coisa da experiência visual não significa, portanto, renunciar a outros valores; mas a representação, na Europa ocidental, elaborou, desde o Renascimento, e mais ainda desde o século XIX, um cânon de “fidelidade” às aparências visíveis. As etapas mais conhecidas e mais marcantes dessa história são a invenção da perspectiva linear no início do século XV (Alberti), as

diversas experiências sobre a representação dos efeitos luminosos nos séculos XVI e XVII, e as tentativas do século XIX de fixar o instante que passa (o instantâneo fotográfico, o impressionismo).

O cinema foi inventado às vésperas do momento histórico em que a pintura abandonava a analogia como valor supremo, e ele recolheu, em boa parte, a herança dessa tradição. Apoiando-se na constatação empírica da forte impressão de realidade produzida pelo filme, vários teóricos viram nele o último termo de uma história das artes representativas concebidas como aspiração para sempre mais analogia (Bazin 1946). Baseados na mesma constatação, mas com pressupostos inversos, outros criticaram a tendência do cinema em caminhar no sentido da analogia e de um realismo limitado à reprodução fiel das aparências – seja em nome de uma concepção “materialista” (Eisenstein, Vertov, Comolli, Bonitzer), seja em nome de uma concepção formalista, ela própria podendo se apoiar em uma concepção do cinema como discurso (Eisenstein), como agenciamento de estruturas (Burch), como estilização da realidade (Arnheim), como arte abstrata e plástica (Brakhage).

2. Analogia e convencionalidade

Assim, a analogia não é um fenômeno natural: toda representação é um artefato, que repousa sobre con-

venções, até mesmo no caso de representações que parecem reproduzir automaticamente a realidade, como é o caso das imagens fotográficas, cinematográficas ou videográficas. Pode-se sempre atuar em uma representação, modificando alguns de seus parâmetros (em foto, o diafragma ou o tempo de exposição, mas também o enquadramento, a distância etc.). Entretanto, todas essas convenções não estão no mesmo patamar, algumas parecem mais “naturais” do que outras (Gombrich); a perspectiva linear pode assim parecer mais natural (pelo fato de ser mais próxima do “mecanismo” da visão) do que a organização simbólica do espaço nos ícones bizantinos.

Sendo artificial e convencional, a analogia não é nem perfeita nem total. Existe o que se pode chamar de *indícios* de analogia, alguns mais universais do que outros. Tais indícios são ou de ordem perceptiva (estão, pois, mais próximos do absoluto: é o caso da perspectiva, mas também do movimento aparente no cinema), ou de ordem cultural (são mais relativos: citemos o exemplo maciço da reprodução das cores).

A analogia, assim, nunca é produzida “por tudo ou nada”, mas por graus, dependendo do número de indícios de analogia colocado em jogo e de sua qualidade (essa idéia foi expressa, no vocabulário semiológico, em termos de combinações

de códigos da analogia, cf. Metz, Bergala, Gauthier). Por exemplo, o daguerreótipo, que foi recebido, no momento de sua invenção (por volta de 1840), como bem mais perfeitamente analógico do que a pintura, só o é do ponto de vista de certos indícios (a perspectiva, a precisão dos matizes de luz, por exemplo); ele o é, em compensação, bem menos se se considera a reprodução das cores, e essa imagem cinza só é aceitável como analógica: 1) graças ao poder dos outros indícios; 2) graças à existência de uma tradição cultural da imagem em preto e branco (gravura, desenho).

Do mesmo modo, o cinema produz indícios de analogia poderosos (pois diretamente de ordem perceptiva), que por vezes fizeram esquecer que muitos outros de seus indícios de analogia são totalmente convencionais (cor, montagem).

↳ ideologia, ilusão, impressão de realidade, perspectiva, real, realismo, representação, reprodução

📖 Arnheim 1932; Bazin 1958-1962; Bergala 1978; Bonitzer 1971; Comolli 1971-1972; Gauthier 1989; Kracauer 1960; Metz 1968; Schefer 2000; Vertov 1972

Ancoragem

Ancorar significa firmar, fixar solidamente. Barthes (1964) propôs

o termo ancoragem para designar uma das funções da mensagem lingüística em relação à mensagem icônica. Toda imagem, sendo polissêmica, implica uma “cadeia fluante de significados”, e o leitor pode escolher alguns e ignorar outros. No cinema, as imagens que ele qualifica de “traumáticas” estão ligadas a uma incerteza, ou a uma inquietude sobre o sentido dos objetos ou das atitudes. A mensagem lingüística tem, portanto, por principal função *fixar* a cadeia fluante dos significados.

A função denominativa corresponde a uma ancoragem dos sentidos possíveis do objeto, pelo recurso a uma nomenclatura. Diante de uma imagem de publicidade, por exemplo, a legenda ajuda a escolher o nível certo de percepção. Em um nível mais simbólico, a mensagem lingüística guia não mais a identificação mas a interpretação. O texto dirige o leitor entre os significados da imagem, faz com que ele evite alguns deles e receba outros. A ancoragem é, portanto, uma espécie de controle, ela detém uma responsabilidade, diante da potência projetiva das figuras, sobre o uso da mensagem.

Essa função de ancoragem é freqüente na fotografia da imprensa e em publicidade; ela se distingue da *função revezamento*, em que a fala e a imagem estão em uma relação de complementaridade. Essa fala-revezamento se torna muito impor-

tante no cinema, onde o diálogo não tem uma função simples de elucidação, mas faz avançar a ação dispondo, na seqüência das imagens, sentidos que não se encontram na imagem. Do mesmo modo, no cinema mudo, os letreiros e todas as menções gráficas contribuem para ancorar as significações visuais na diegese e às vezes até mesmo no nível alegórico da mensagem visual, como, por exemplo, em Griffith ou Gance.

♪ banda imagem, banda som, Barthes, significação

📖 Barthes 1964; Joly 1994; Metz 1977a

🎬 Animação

Utiliza-se esse termo para designar formas de cinema nas quais o movimento aparente é produzido de maneira diferente da simples tomada de cena analógica. A técnica mais freqüente consiste em fotografar, um por um, desenhos cujo encadeamento produzirá automaticamente a impressão de movimento, em virtude do “efeito phi”. O grande problema da indústria do “desenho animado” foi tornar esses encadeamentos tão maleáveis quanto os do cinema “fotográfico”, em uma perspectiva fundamentalmente realista. Para isso, diversas técnicas foram imaginadas, e a mais importante é a do desenho sobre folhas de celulóide superpostas (“*cel technique*”), que permite conservar certos elementos de um fotogra-

ma no seguinte e modificar apenas as partes móveis. Essa técnica foi geralmente rejeitada por artistas que realizam filmes de animação, pois é marcada demais no sentido do realismo; eles preferiram a ela técnicas que salientam mais a passagem de uma imagem à seguinte (cf. Robert Breer), ou que pedem um trabalho da mão mais essencial (como a “tela de alfinetes”, de Alexandre Alexeiev).

O filme de animação foi com freqüência considerado pelos teóricos, por um lado, uma espécie de laboratório figurativo, levando ao máximo as possibilidades da imagem em movimento; por outro lado, um revelador ideológico do cinema em geral (um vez que em particular o gênero “desenho animado” é reputado destinar-se às crianças).

♪ analogia, efeito phi, movimento aparente

📖 Eisenstein 1941-1946; Joubert-Laurencin 1999; Thomas e Johnston 1984; Thompson 1980

🎬 Antropologia

O recurso à antropologia deu lugar, na França, ao menos, a duas abordagens do cinema muito diferentes: uma ligada a um procedimento geral, de caráter antes epistemológico (socioantropologia de Edgar Morin), a outra muito mais pragmática, centrada nos empregos do filme como meio de investigação

etnológica (escola de Jean Rouch, Claudine de France).

1. Morin (1956) tentou um “ensaio de antropologia sociológica”. Sua tese central é que não se deve separar, para estudar o cinema, o aspecto arte do aspecto indústria. O cinema é, com efeito, uma máquina industrial bem particular, já que é uma máquina de produzir imaginário. Ele coloca para a antropologia, como modo de produção de sentido e de emoções, problemas específicos, pois é com freqüência vivido no modo da intensidade alucinatória. Morin se interessa, em primeiro lugar, pelo caráter mágico do cinema, caráter que os estudos sociológicos clássicos, feitos com base em pesquisas, de estudos dos públicos, dos conteúdos temáticos etc., não consideram. Para ele, o universo cinematográfico moderno ressuscita o universo arcaico dos duplos, graças à técnica fotográfica da reprodução do movimento. É nesse sentido que o cinema ressuscita o homem imaginário, pois ele mostra, precisamente, sua realidade de imagem. Ele é, portanto, o lugar ideal de confusão e de apreensão do real e do imaginário, de relação entre a modernidade e o arcaísmo: “Lá, em, para, pelo cinema, é o maravilhamento do universo arcaico de duplos, fantasmas, sobre telas, possuindo-nos, enfeitando-nos, vivendo em nós, para nós, nossa vida não vivida, nutrindo nossa vida

vivida de sonhos, desejos, aspirações, normas; e todo esse arcaísmo ressuscitando na ação totalmente moderna da técnica maquinista, da indústria cinematográfica, e em uma situação estética moderna”.

2. A perspectiva antropológica da École du Musée de l'Homme é bem diferente. Sob a influência dos autores anglo-saxões, ela promove uma antropologia cultural que tem por objeto o estudo comparativo das diferentes culturas humanas. O ponto de partida da antropologia visual poderia ser caracterizado por uma declaração de Pasolini, citada por Marc Henri Piault: “A vida inteira, no conjunto de suas ações, é um cinema natural e vivo: nisso ela é lingüisticamente o equivalente da língua oral em seu momento natural ou biológico” (1976). O cinema antropológico, praticado desde o início do cinematógrafo, é um empreendimento projetado para apreender especificidades de comportamento e promover um estudo comparativo e sistemático das atitudes físicas e do movimento. Como indica Rouch: “No início desse século, a paixão era racionalista e positiva. O estudo das sociedades ‘primitivas’ permitia observar os comportamentos humanos nas diferentes etapas da história da humanidade: os ‘sobreviventes da idade da pedra’, na Austrália ou no deserto de Kalahari; as ‘civilizações das colheitas’, nos pigmeus da grande

floresta; os clãs ‘paleonegríticos’ dos caçadores somba ou lobi; os pastores e nômades peul e tuaregue; as feudalidades medievais mossi ou hauçá...” Reconhecem-se aí as propostas sobre os estágios da civilização feitas por Lewis Henry Morgan, depois retomadas e modernizadas de maneira estritamente evolucionista e hierarquizante por André Leroi-Gourhan. É esse o programa do cinema da antropologia visual, dos etnólogos brasileiros (filmes do Major Reis, como *Sertões do Mato Grosso*, 1913-1914, primeiro filme realizado com os parecis e os nambikwaras) aos australianos (filmes de Ian Dunlop, como *People of the Australian western desert*, 1966-1969) e aos americanos (filmes de Sol Worth sobre os navajos, ver artigo “Worth”).

↳ ideologia, Morin, sociologia, Worth

📖 Colleyn 1992; De France 1979; Dunlop 1967; Hockings 1975; Morin 1956; Piault 2000; Worth 1972, 1981

🎬 Arnheim (Rudolf)

Psicólogo, filósofo, historiador da arte, crítico de cinema e, de modo mais geral, da mídia, Rudolf Arnheim é o autor de vários artigos e de um livro (1932) que oferecia, na época do aparecimento do cinema falado, uma estética e uma psicologia do cinema.

Algumas passagens desse livro estão hoje ultrapassadas, notadamente aquelas consagradas ao “conteúdo” dos filmes. É preciso, em compensação, conservar a tese dos “fatores de diferenciação”: se o cinema pode ser uma arte, isso só é possível com a condição de sobrepujar a deficiência inicial que sua capacidade de reprodução fotográfica, ou seja, automática, do real, constitui; todo ilusionismo e todo naturalismo devem ser evitados, e os meios artísticos do cinema devem ser, ao contrário, procurados naquilo que o diferencia de uma simples reprodução do mundo visível. Ausência de cor, ausência de som, ausência de continuidade espaço-temporal, limitação física da imagem etc.: todas essas limitações são os próprios fatores que permitem ao cinema tornar-se uma arte, e até mesmo o obrigam a isso.

Logicamente, Arnheim se opôs, violentamente, ao cinema falado, que surgiu pouco tempo antes da publicação de seu livro e tinha contra ele a falha redibitória de levar o cinema para o sentido da analogia superficial. Emigrado para os Estados Unidos em 1938, ele seguiu uma carreira universitária de historiador da arte e psicólogo da arte, mas não escreveu mais sobre o cinema. Ele traduziu, em compensação, sua obra para o inglês, em uma versão revisada que edulcora consideravelmente suas teses e com isso perde muito de seu interesse (é

infelizmente essa versão tardia que foi traduzida para o francês).

Em seus trabalhos, Arnheim defende uma concepção gestaltista dos fenômenos perceptivos e psicológicos: se o filme pode produzir sensações análogas àquelas que afetam nossas vistas, ele o faz sem o corretivo dos processos mentais, pois ele tem a ver, em estado bruto, com o que é materialmente visível e não com a esfera propriamente humana do visual.

↳ Bazin, Cavell, correspondência das artes, fala, fatores de diferenciação, *gestalt*, Kracauer

📖 Arnheim 1932, 1934, 1938, 1974; Stephenson e Debrix 1965

🎬 Arte

Há várias maneiras de definir, em geral, a noção de arte, mas ao menos três podem ser pertinentes quando se trata do cinema:

- uma definição institucional, que faz reconhecer como artística uma obra aprovada por uma instituição qualificada para isso, ou por um consenso social amplo;

- uma definição intencional, que atribui a qualidade artística às obras elaboradas por um artista (algum que pretende fazer arte);

- uma definição estética, que relaciona o valor artístico com o fato de provocar sensações ou emoções de um tipo particular.

Ao reivindicar, às pressas, o *status* de arte, o cinema mostrava, novamente, se necessário fosse, o caráter arbitrário ou ao menos fortemente convencional dessas definições. Do cinema de feira europeu ao *nickelodeon* americano, o cinema foi, a princípio, uma diversão popular, em uma época em que os próprios artistas de vanguarda não imaginavam que pudessem se dirigir ao povo. As instituições encarregadas de definir a arte, e notadamente a crítica (literária, teatral), tiveram, portanto, de início, reflexos muito negativos para com o cinema. Em resposta, este procurou sua legitimidade na importação de formas de arte aceitas: o *film d'art* francês ou a Série de Ouro russa, por volta de 1910, não passam de uma aclimação de obras-primas reconhecidas na esperança de transportar também um pouco de sua aura; do mesmo modo, o Expressionismo no cinema alemão de 1920 busca um pouco do prestígio da pintura de vanguarda.

Todavia, logo após a Primeira Guerra Mundial, vários críticos europeus procuraram definir e promover uma arte cinematográfica específica, que não imitava as artes tradicionais; essa tentativa não pôde, entretanto, no início, se privar de uma referência a essas últimas, e, ao definir o cinema como sétima arte (depois das artes do espaço, pintura, escultura, arquitetura e as artes do tempo, poesia, músi-

ca, dança), Canudo (1927) retomava o sistema das belas artes legado pela estética clássica. Do mesmo modo, Eisenstein desenvolve a idéia de que o cinema é uma “síntese” das outras artes, realizando o ideal do *Gesamtkunstwerk* pós-romântico, ele ainda o refere à tradição.

Foi a partir de idéias radicalmente diferentes que uma especificidade foi realmente buscada. Para Arnheim, são suas “falhas” que definem o cinema como arte, e são elas que devem ser trabalhadas para desenvolvê-lo como arte original. Bem afastado do formalismo de Arnheim, Bazin encontra-se com ele sobre a questão da especificidade, e define o cinema como arte do real (cuja história é apenas a de seu ganho em realismo). Depois, procurou-se, na crítica europeia, definir o cinema como arte da direção. A reivindicação artística enfraqueceu-se em seguida no âmbito do cinema industrial, que, geralmente, se contentou em se passar, beneficiando-se da dúvida, por artístico, sem procurar dizer como nem por quê. Na crítica atual, já não há dúvida de que um cineasta é um artista – mas tal asserção, outrora polêmica, se tornou quase sem sentido pela atribuição, inversamente, do *status* de artista a todo mundo, até mesmo aos diretores mais desprovidos de invenção pessoal ou de talento particular para as imagens móveis. Assim o cinema encontrou, finalmente, a

história da arte de seu século – o destino da arte em geral sendo, com efeito, absolutamente paralelo: tudo se tornou arte.

↳ direção, especificidade, fatores de diferenciação, formalismo, realismo

📖 Arnheim 1932; Bazin 1958-1962, vols. 1 e 2; Brakhage 1964-1980; Canudo 1927; Chiarini 1965; Cocteau 1937a e b; Creton 1999; Dreyer 1959; Dulac 1924, 1925, 1926; Eisenstein 1980, 1986; Godard 1980, 1985, 1998; Leurat 1988, 1998; Perkins 1972; Rohmer 1955; Schefer 1997, 2000; Seldes 1924-1957; Tarkovski 1970-1986

🎬 Arte e ensaio

Noção jurídica que serve para definir o estatuto de certas salas de cinema francesas. Tais salas recebem uma ajuda do Estado e têm por encargo programar filmes escolhidos em uma lista estabelecida conforme cinco critérios:

– filmes que apresentam incontestáveis qualidades, mas que não têm público;

– filmes que têm um caráter de pesquisa e de novidade;

– filmes que fazem conhecer a vida de países com produção limitada;

– curtas-metragens que têm um caráter de pesquisa;

– mostras de filmes clássicos.

Esse estatuto jurídico das salas de Arte e Ensaio data de 1961, mas é consequência de um movimento cujas origens se situam nos anos 1920: “Cineclub”, de Louis Delluc, “Clube dos Amigos da 7ª Arte”, de Ricciotto Canudo, “Amigos de Spartacus”, de Léon Moussinac. A expressão “sala de *ensaio*” aparece no início dos anos 1950, ligada à expansão dos cineclubes depois da Liberação. Tais salas se beneficiam de vantagens concedidas pelo Estado: liberdade do preço da entrada, subvenção automática calculada por referência à taxa especial engendrada pelas receitas da sala.

Desde os anos 1980, o número de salas classificadas é superior a 850, sendo que, de cada seis salas, uma é francesa. Esse selo “Arte e Ensaio” é próprio à exploração francesa dos filmes. Trata-se de um conceito econômico e jurídico que deve ser distinguido radicalmente das noções de *films d'art*, de filmes sobre a arte e de filmes de artistas, como das noções de filmes-ensaios ou de filmes de pesquisa, propriamente falando.

↳ economia do cinema, ensaios, filme de arte, instituição, vanguarda

📖 CNC Infos (boletim trimestral); Léglise 1980

🎬 Ator

O termo designa, antes de tudo, a personagem de uma peça no início

do século XVII (do latim *actor*). O sentido moderno concerne ao artista cuja profissão é a de desempenhar um papel, na cena, depois na tela. Ele se distingue do comediante ou do intérprete, que insistem sobre o *savoir-faire*, a prática cênica do profissional.

Classicamente, opõem-se duas categorias de atores: o ator “sincero”, que sente e revive todas as emoções de sua personagem, e funciona pela empatia; de modo inverso, o ator capaz de controlar e de simular essas emoções, “marionete maravilhosa cujos fios o poeta puxa e ao qual ele indica a cada linha a verdadeira forma que ele deve tomar” (Diderot, *Paradoxo do comediante*, 1775). O cinema não fez mais que ampliar essa tipologia de origem teatral, opondo duas grandes famílias de atores: os monstros sagrados e os atores camaleões. Os primeiros vêm, no mais das vezes, da cena teatral, tais como Emil Jannings, Harry Baur, Louis Jovet ou Gérard Depardieu. Os segundos, de talento menos incômodo, podem se adaptar a universos de autores bem diferentes, tais como, por exemplo, Conrad Veidt, Spencer Tracy, Charles Vanel ou Alain Delon.

O cinema acrescenta a essa classificação um nível suplementar, com a possibilidade de recorrer a atores não profissionais. Estes são, portanto, brinquedos do diretor, que explora a natureza física do

intérprete (corpo, gestos e voz) no sentido em que desejar. Nesse caso, existem, igualmente, níveis bem diferentes uns dos outros: do amador interpretando um papel (os atores amadores de Jacques Rozier ou de Éric Rohmer) àquele que desempenha seu próprio papel (as “pessoas reais”, utilizadas por Godard, como Fritz Lang em *Le mépris* [O desprezo], ou Raymond Devos em *Pierrot le fou* [O demônio das onze horas] ou as personagens do cinema direto, como os pescadores do Saint-Laurent em *Pour la suite du monde*, de Pierre Perrault).

O estilo de encenação de ator pode assim permitir definir evoluções estilísticas na história do cinema. O cinema primitivo recorria a figurantes não-profissionais, utilizados por sua silhueta. O *film d'art* marca uma primeira entrada de atores de teatro na cena fílmica, depois a direção propõe intérpretes especificamente formados para o uso cinematográfico, opondo-se, por isso mesmo, a uma teatralidade julgada impura demais. Assim, Robert Bresson, a partir de *Un condamné à mort s'est échappé*, recusa-se a utilizar, para seu “Cinematógrafo”, atores de profissão e opta por “modelos” escolhidos por sua voz, seu corpo e sua docilidade.

Enfim, pode-se propor privilegiar o papel dos atores no êxito dramático e depois a leitura dos filmes, chegando a substituir a “política dos

atores” por uma “política dos atores” (Luc Moullet), em que o ator se sobrepunha ao diretor, simples valorização de sua interpretação.

↳ ação, Kulechov, *star system*

📖 Balázs 1924; Brenez 1998; Dyer 1979; Eisenstein 1933-1946, 1974; Gauteur e Vincendeau 1993; Kulechov 1920; Lindsay 1915-1922; McGilligan 1975; Morin 1956; Moullet 1993; Pavis 1980; Pudovkin 1926; Ray 1992

🎬 Atração

1. O termo, em seu sentido corrente, o do *music-hall* ou do circo, foi utilizado por Serguei M. Eisenstein em sua teoria da “montagem das atrações” – a princípio no teatro, depois no cinema. Aí ele defendia um cinema onde a montagem passasse, de modo deliberadamente violento, de uma atração a outra, ou seja, de um movimento forte e espetacular, relativamente autônomo, a outro, em vez de procurar a fluidez e a continuidade narrativa. Tratava-se, então, de colocar as premissas de um cinema discursivo e político, oposto ao cinema narrativo “burguês”.

2. Em outra perspectiva, mas com a mesma definição (momento forte e autônomo de espetáculo), o termo é retomado (Gaudreault e Gunning 1989) para designar um dos dois sistemas de representação, que se distinguiu no cinema dos

primeiros tempos, o sistema de “atrações mostrativas” (oposto ao sistema de “integração narrativa”, que no final devia substituí-lo no cinema clássico).

3. Em Gilles Deleuze (1983), a definição eisensteiniana (lida como “inserção de imagens especiais, sejam elas representações teatrais ou cenográficas, ou representações esculturais ou plásticas, que parecem interromper o curso da ação”) é retomada para fazer da montagem de atrações uma forma de passagem de uma das variedades de imagem-ação à outra (da “grande forma” à “pequena forma”), e de criação de figuras.

↳ figura, imagem-ação, montagem das atrações, narração, primitivo, representação

📖 Aumont 1979; Deleuze 1983; Eisenstein 1923; Gaudreault e Gunning 1989

🎬 Audiovisual

Adjetivo e, no mais das vezes, substantivo, que designa (de modo bem vago) as obras que mobilizam, a um só tempo, imagens e sons, seus meios de produção, e as indústrias ou artesanatos que as produzem. O cinema é, por natureza, “audiovisual”; ele procede de “indústrias do audiovisual”. Todavia, esse não é seu caráter mais singular, nem o mais interessante. Do ponto de vista teórico, esse termo serviu mais para confundir. E a teoria, a princípio, se

empenhou em contestá-lo e torná-lo claro.

♪ Arnheim, contraponto, fala, ins-tituição, som

📖 Chion 1990; Daney 1988, 1991; Eisenstein 1945a; Sorlin 1992; Worth 1981

Autor

A noção de autor no cinema é e sempre foi problemática. Nos outros campos artísticos, o autor é aquele que produz a obra, escreve um livro, compõe uma partitura, pinta um quadro. O cinema é uma arte coletiva, e nele a criação estritamente individual é rara (caso de alguns filmes experimentais nos quais o cineasta exerce todas as funções, do produtor ao projetor). Um filme de ficção realizado em estúdio supõe uma equipe, mas isso também acontece com o documentário de pequeno orçamento. A noção de autor de filme, portanto, demorou a aparecer historicamente e continua a ser flutuante conforme o país e os modos de produção.

Por analogia com a arte teatral, considerou-se, de início, que o autor do filme era o autor do roteiro, e o “diretor”, um mero executante técnico. No âmbito da produção anônima dos estúdios, na produtora Pathé anterior a 1914 ou em Hollywood (1920-1960), era o próprio estúdio, na qualidade de entidade coletiva e imagem de marca, que podia ser

considerado instância responsável pela criação da obra.

A noção de autor tem ligações estreitas com as fases da luta dos intelectuais e dos artistas pelo reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão do mundo própria a um criador: David W. Griffith, depois de seu período Biograph e o sucesso de *O nascimento de uma nação* (1915), a primeira vanguarda francesa (Delluc, L'Herbier, Gance), a *Nouvelle Vague*. Isso quer dizer que o *status* do autor no cinema está sempre ameaçado pela relação de forças entre o cineasta e as instâncias de produção e de difusão (ver o caso dos cortes publicitários e da “colorização” dos filmes na televisão).

Se nos ativermos à primeira definição do termo: “pessoa que é a causa primeira, que está na origem de um produto ou de uma obra, sobre os quais se tem um direito”, o autor identifica-se com o produtor, e, por isso, na maioria das legislações que regem a propriedade dos filmes, os direitos de autor cabem à produtora; os roteiristas e o diretor têm apenas direitos morais ou simbólicos. A liberdade de criação do cinema é sempre muito relativa, sendo portanto paradoxal afirmar sua paternidade da obra ou reconhecer sua assinatura pessoal no contexto de uma produção padronizada (é a originalidade da “política dos autores” preconizada

pela equipe dos *Cahiers du Cinéma* na década de 1950). Pode-se, por exemplo, considerar que David O. Selznick é, tanto quanto Alfred Hitchcock, que assinou a direção, o autor de *Rebecca* (1940), e apesar da personalidade marcada desse cineasta.

O *status* de autor é ainda problemático por outra razão. O filme é um meio de expressão heterogêneo que combina várias matérias: a imagem, os diálogos, a música, a montagem etc. Privilegiar apenas a direção é, portanto, uma decisão discutível. Em muitos casos, o diretor atém-se a uma simples execução e não tem responsabilidade nem iniciativa alguma na escolha do roteiro, dos diálogos, dos atores, da montagem, da música etc. Existem muitos filmes caracterizados pela parte criativa do roteirista ou do criador dos diálogos (por exemplo, *Marius*, dirigido por Alexandre Korda, em 1931, baseado na célebre peça de Marcel Pagnol), ou até mesmo do ator principal (os diretores de Greta Garbo ou de Brigitte Bardot muitas vezes não tinham importância alguma).

De um ponto de vista estritamente teórico, é impossível concentrar a figura do autor na pessoa do diretor. É uma instância abstrata, a um só tempo múltipla (a combinação das contribuições dos colaboradores de criação) e fragmentária (a parte criativa semilúcida e semi-intuitiva

de cada um desses colaboradores). O autor de um filme é, portanto, em termos semióticos, um “foco virtual”, um “mostrador de imagens” (Laffay), um “enunciador”, o sujeito do discurso fílmico. De um ponto de vista estético, pode-se considerar que o autor é uma instância que ultrapassa a obra unitária e obriga a adotar sobre ela um ponto de vista que a atravessa (Wollen). É preciso, além disso, insistir na parte inconsciente do processo de criação artística, já que o diretor de cinema trabalha no interior de um meio com muitas imposições e normas. Por todos esses motivos, as declarações colhidas em entrevistas com cineastas devem ser manejadas com precaução metodológica, como um testemunho de grande interesse, mas que não contém verdade alguma.

♪ crítica, política dos autores

📖 Bazin 1948-1957; Bergman 1990; Bordat 1998; Dmytryck 1984; Dreyer 1959; Edelman 1973; Guitry 1977; Hitchcock 1966, 1995; Laffay 1964; Leblanc e Devismes 1991; Mourlet 1965; Prédal 1999; Ray 1992; Rohmer 1984; Sarris 1962; Tarkovski 1970-1986; Truffaut 1954; Wollen 1968

Aventura

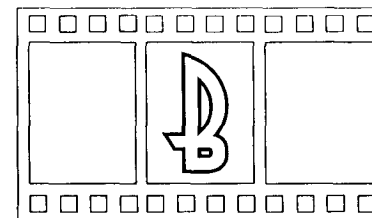
A aventura é o que advém, o que vai acontecer. O termo, antigo em francês (século XI), designa um

gênero, de início literário e desenvolvido no século XIX por autores como Jules Verne, Fenimore Cooper ou Jack London, depois cinematográfico. Todavia, diferentemente de gêneros como o faroeste, o *gore*, a ficção científica, cuja definição é relativamente simples, é difícil marcar os limites precisos do filme de aventuras, que não se define nem pelo

cenário preciso, nem por um tipo de personagem, nem por uma relação particular com a adaptação etc. Por isso, ele é, provavelmente, um dos gêneros menos teorizados – a não ser em uma versão um pouco particular, a do filme antropológico.

↳ ação, gênero

📖 Brownlow 1979; Cawelti 1976



🎬 **Balázs (Béla)** (1884-1949)

Crítico, poeta, dramaturgo húngaro (entre outras coisas, libretista de *O castelo de Barba Azul*, de Béla Bartók), Balázs é, por excelência, o teórico clássico do cinema, a meio caminho das concepções dos alemães Kracauer e Arnheim. Para ele, o material do cinema, o “tema fílmico”, não se encontra na realidade, mas já é uma leitura dela, uma transformação, no sentido das possibilidades intrínsecas da linguagem cinematográfica. O cinema é incapaz de reproduzir a “simples realidade”; ele só pode lê-la, interpretá-la; simetricamente, em suas relações com a literatura, o cinema só poderá se apropriar, de modo válido, daquilo que, nela, já é cinematográfico (e que pode ser encontrado com mais facilidade em obras literárias menores).

O cinema é, portanto, em todas as suas etapas, a produção de um sentido: a câmera, para Balázs, é “produtiva”, as tesouras são “inventivas”, o olho “fareja” etc. Essa idéia culmina,

desde seu primeiro livro (1924), com a noção de uma fisionomia dada pelo cinema ao que ele filma – animado ou inanimado. Exilado em Moscou no fim dos anos 1930, Balázs não renovou suas teses nem seus temas, e seus dois livros posteriores (1930, 1946) contentam-se, no essencial, em adaptá-los e em renovar os exemplos.

↳ fisionomia, interpretação, realismo

📖 ver Bibliografia em Balázs

🎬 **Banda imagem, banda som**

Tecnicamente, a banda imagem é o suporte pelicular apenas da imagem, não combinada, mas sincronizada com um som separado (*image track*, em inglês). A banda som é o suporte pelicular unicamente da pista sonora, óptica ou magnética, separada da imagem (*sound track*). A banda som ou banda sonora pode se apresentar na forma de uma faixa perfurada (como o suporte imagem) ou de uma faixa lisa não perfurada. No sistema dito “de faixa dupla”, a banda som e a banda imagem destilam em sincronismo, cada compri-

mento de imagem corresponde ao mesmo comprimento de som.

No plano teórico, Christian Metz (1971) retomou a noção de banda imagens (que ele escreve no plural) para definir a especificidade do filme. Ele a define como um texto parcial, composto de imagens (sem os sons), que agrupa um certo número de codificações: os traços de iconicidade visual, os códigos que dizem respeito à plástica, os códigos da analogia. Mas a iconicidade não basta para definir a imagem cinematográfica. A ela deve-se acrescentar o que procede da duplicação mecânica, que encontramos no conjunto das imagens figurativas obtidas por via mecânica (como a fotografia). De quebra, a imagem cinematográfica é múltipla, ela é colocada em seqüência consigo mesma. Enfim, ela é móvel, e o é duplamente, pelo movimento da imagem (movimentos de câmera) e pelo movimento na imagem. A banda imagens é igualmente uma realidade composta, já que não comporta apenas imagens no sentido estrito. Ela pode integrar menções escritas e fenômenos visuais que não são imagens, como os efeitos ópticos, ou, de modo mais radical, a tela preta que é sua negação.

A banda sonora, por sua vez, diz respeito aos códigos da analogia auditiva; códigos de composição sonora (agenciamento sintagmático dos elementos auditivos entre si, mú-

sica, ruídos, falas). Tais códigos são comuns à banda sonora do filme e à peça radiofônica.

Michel Chion (1982) refutou a hipótese de uma autonomia da banda som. Ele estima que os sons do filme só formam uma banda som (autônoma) em casos bem particulares e bem restritos, tais como os filmes de Alain Robbe-Grillet e de Marguerite Duras. No caso dominante do cinema narrativo-representativo, o espectador não recebe uma banda som isolada, mas uma simultaneidade de mensagens sonoras sobrepostas que sua percepção e sua memória analisam em relação à imagem e à ação, e que ele vai, em seguida, em consequência dessa análise, repartir, distribuir em várias direções, vários espaços (sendo eles o *in*, o *fora-de-campo* e o *off*), várias zonas de atenção.

∫ imagem, montagem, som

📖 Chion 1982; Marie 1974; Metz 1971

🎬 Barroco

Termo que conota o bizarro, a complicação ou a estranheza, é utilizado para designar uma arte muito ornamentada, extravagante, sofisticada, com preciosismos. Sua aplicação nas artes tradicionais não é simples, e sua periodização é controversa. Apesar disso, sua força expressiva fez com que fosse por vezes aplicado ao cinema, segundo definições variáveis,

que só têm em comum as conotações acima referidas.

∫ estilo, maneirismo

📖 Audiberti 1960; Careri 1990; Decaux 1977; Ruiz 1995

🎬 Barthes (Roland) (1915-1980)

Crítico e teórico da literatura e da ideologia. Encabeçou a semiologia estrutural aplicada ao texto escrito e, depois da “semanálise”, das obras literárias e artísticas (1970-1980).

Roland Barthes interessou-se relativamente pelo cinema, ao qual ele sempre preferiu as artes tradicionais (pintura, música) e a fotografia. Todavia, ele consagrou ao cinema artigos tanto em seu primeiro período, estruturalista (1960-1970), como no fim de sua vida (1970-1980). Seu texto mais notável sobre o cinema é uma análise de fotogramas de certos filmes de Eisenstein (1970b), onde ele distingue três níveis de significação:

- o nível informativo, em que se reúne todo o conhecimento contido no cenário, no figurino, nas personagens, em suas relações, em sua inserção em uma anedota;

- o nível simbólico (simbolismo referencial, diegético, mas também simbolismo próprio ao universo do autor, simbolismo histórico igualmente);

- enfim, o terceiro sentido, mais difícil de se enquadrar e de definir, no

entanto “evidente, errático e obstinado”. Pode-se apreendê-lo em certos detalhes e na maneira de se apresentar. Por isso, ao contrário do sentido simbólico, que se poderia qualificar de evidente, pode-se chamar esse terceiro sentido de obtuso, seja por ser mais amplo que os outros ou por estar além do sensato e do mensurável: algo excessivo ou excedente.

Tal idéia de um sentido que, na imagem, excede ou contorna a significação, foi retomado por Barthes, de maneira um pouco diferente, a propósito da fotografia (1980). Com o nome em latim *punctum* – que ele opõe a *stadium*, ou seja, no sentido intencional desejado pelo fotógrafo, Barthes designa zonas de uma foto que, insignificantes ao olhar da representação, adquirem uma importância para ele como local de significância, precisamente por causa de seu caráter de “resíduo” do processo representativo. Como o sentido obtuso, o *punctum* só pode ser determinado em virtude de um procedimento semiótico objetivo; ele é definido pelo analista de modo aproximativo, em virtude do efeito – visual, emocional – que ele exerce sobre seu olho.

A influência de Barthes sobre a teoria e a crítica do filme excedeu de longe seus trabalhos diretamente consagrados à imagem. Sua definição do “mito hoje” (1957) influenciou muitos críticos de cinema em suas análises ideológicas. Seus trabalhos

de semiologia do texto literário foram prolongados e adaptados – combinados com outros, notadamente os de Genette e Greimas – pela maioria dos teóricos da narrativa cinematográfica dos anos 1970 e 1980. Enfim, sua análise detalhada de um conto de Balzac (1970a) inspirou, direta ou indiretamente, a maioria dos trabalhos de “análise textual”, notadamente por meio das noções de código e de lexia (cf. Kuntzel 1972; *Cahiers du Cinéma*, 1970).

⌋ análise textual

📖 ver Bibliografia, em Barthes

🎬 Bazin (André) (1918-1958)

Crítico francês, André Bazin colaborou para jornais (*Le parisien libéré*), revistas semanais (*L'Écran français*, *France-Observateur*) e revistas mensais, dentre as quais os *Cahiers du Cinéma*, que ele contribuiu para fundar em 1951. Bazin não é autor de nenhum livro sistemático, mas de várias coletâneas de artigos, sendo que a mais representativa e mais interessante pelas idéias teóricas nela expostas é a antologia *Qu'est-ce que le cinéma?*

Influenciado pelo Sartre de *O imaginário*, Bazin considera a arte um momento crucial no esforço psicológico do homem para ultrapassar suas condições reais de existência. Ligando ontologia e história das artes figurativas, ele lê na fotografia um

momento essencial dessa história, liberando “as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança” ao assegurar, automaticamente, esta, e com isso responder a uma profunda necessidade psicológica de “embalsamar o tempo”. Impressão literal do real, a imagem fotográfica “arrebata-nos a credulidade”; tomando seu lugar, o cinema realiza cada vez melhor, ao longo de sua evolução, o ideal do “cinema total”, impressão não apenas do espaço, mas da duração. A fotografia e o cinema “prestam homenagem ao mundo tal como ele aparece” e põem-nos em presença da própria coisa.

Por isso, Bazin condena, como contrária à natureza do cinema, qualquer intervenção excessiva, qualquer manipulação, qualquer “trapaça”, que atentaria contra a integridade do real representado; isso o leva, notadamente, a “proibir” a montagem em todos os casos em que sua utilização produzisse um sentido unívoco demais, imposto pela arbitrariedade do cineasta, em detrimento da ambigüidade imanente ao real. Correlativamente, o filme deve evitar impor ao espectador uma interpretação daquilo que lhe é mostrado; essa “liberdade psicológica” do espectador leva Bazin a privilegiar estilos fundados no plano-sequência e a profundidade de campo (ver seus comentários sobre os filmes de Orson Welles, na coletânea consagrada a este cineasta).

⌋ montagem, montagem proibida, ontologia, quadro imaginário

📖 ver Bibliografia em Andrew 1978a; Joubert-Laurencin 1995

🎬 Bellour (Raymond)

Crítico e teórico da literatura, do cinema e de outras artes visuais, (igualmente autor de um romance e de uma coletânea de poemas), Raymond Bellour consagrou praticamente toda sua atividade de pesquisa (apoiado institucionalmente pelo CNRS) à análise de filmes, por um lado, e, por outro, à avaliação da situação do cinema na esfera artística, estética e ideológica em geral.

Entre os anos 1960 e 1970 ele passa da cinefilia (ele foi o co-fundador, com Jean-Louis Leutrat, da revista *Artsept*) à análise textual, da qual ele foi o pioneiro mais distinto. Sua análise de um fragmento de *The birds* (*Os pássaros*), de Hitchcock (1969) e seu estudo de *North by northwest* (*Intriga internacional*) (1975), entre vários outros, tornaram-se clássicos. Bellour trabalhou com base nas hipóteses estruturalistas (Christian Metz, de quem era próximo, mas também, mais fundamentalmente, Claude Lévi-Strauss), e seus trabalhos são notáveis por sua preocupação metodológica excepcionalmente rigorosa.

Ele se interessou, em seguida, como muitos pesquisadores de sua geração, pela relação entre semiolo-

gia e psicanálise; essa preocupação o levou a ampliar consideravelmente os temas freudianos e lacanianos aplicados ao cinema, e notadamente a propor uma leitura historicamente informada da problemática da castração (*Mademoiselle Guillotine*, 1989). Há uns 15 anos, ele trabalha de modo mais sistemático em outra colocação em perspectiva histórica do cinema, a partir de sua relação com a literatura, a pintura, o vídeo, a fotografia – um campo que ele próprio batizou de o “entre-imagens”.

⌋ análise textual, bloqueio simbólico, história do cinema, pintura, psicanálise

📖 ver Bibliografia

🎬 Bloqueio simbólico

Expressão proposta por Raymond Bellour (1975) para designar uma característica da narrativa cinematográfica clássica – a partir de uma análise de *North by northwest* (*Intriga internacional*, de Alfred Hitchcock 1959).

Bellour põe em evidência, tanto na narrativa quanto na direção do filme, a presença de Édipo e da Lei do Pai. Ele mostra que o filme apresenta, sob diversos disfarces, a figura do Pai simbólico; que é sempre o Nome do Pai que desempenha o papel de significante da Lei. O momento crucial é o do encontro entre o herói e a moça, Eve. É para esclarecer essa relação entre a formação do casal e

o filme como itinerário que Bellour analisa uma cena-chave: o ataque do herói por um avião em um campo de milho. Os meios de locomoção (carros, ônibus etc.) desempenham aí um papel dramático e estrutural, o que leva o analista a deduzir que o avião, cujo papel é evidente no nível microestrutural, deve ser ligado, no nível macroestrutural, à sucessão dos símbolos da castração.

É esse efeito de correspondência entre micro e macroestrutura, característica do filme de ficção clássica, segundo ele, que ele denomina “bloqueio simbólico”.

↳ análise, psicanálise, simbólico

📖 Bellour 1975

🎬 Bordwell (David)

Professor universitário americano, fundador e promotor da escola “neoforalista” de crítica e de análise de filmes. Sua atividade pessoal confunde-se com a do neoforalismo, mas ele fez aplicações notáveis dessa abordagem do cinema:

- a cineastas, cujo estilo ele estudou detalhadamente, sempre se baseando em uma informação factual extremamente precisa (ver seus livros sobre Dreyer, Ozu e Eisenstein). Seu pressuposto “autoral”, que relaciona as obras com a intenção do artista, sua preocupação em descrever a forma com referência a um estado histórico da linguagem, sua perspectiva construtivista, que deseja chegar

a um verdadeiro “sistema” para cada obra, fazem dele um descendente da hermenêutica filológica de Schleiermacher;

- a questões teóricas gerais, notadamente a da narração (1985), que ele propõe estudar a partir de categorias estilísticas historicamente definidas, e a do estilo (1997). Suas posições sobre tais questões estão próximas daquelas de seus modelos formalistas dos anos 1920 a propósito da literatura – posições que ele prolongou com sistema, rigor e enciclopédismo.

↳ análise textual, autor, estilo, narração, neoforalismo

📖 ver Bibliografia

🎬 Brakhage (Stanley)

Cineasta americano, um dos mais célebres de sua geração, autor de várias centenas de filmes desde 1955. Sua obra é bem diversa, indo da autobiografia (ou da autoficção) ao documento (notadamente a trilogia *Pittsburgh documents*, de 1971) e ao cinema pintado (sobretudo na década de 1990).

Paralelamente a seus filmes, Stanley Brakhage publicou muitos textos, poucas vezes inteiramente teóricos – ensaios, poemas, cartas –, mas sempre preocupados com algumas questões centrais, que são, também, as de seu cinema. Em particular, ele foi, depois da guerra, um dos grandes defensores do cine-

ma como *visão* – no duplo sentido perceptivo e onírico. Seus escritos (e sua obra filmica) são uma exploração da relação paradoxal entre essas duas dimensões, sensorial e psíquica; em linha direta das vanguardas americanas, poéticas (Gertrude Stein, Ezra Pound) e cinematográficas (Marie Menken, Willard Maas), ele reivindica a prioridade da visão interior, sua aptidão e seu direito fundamental a informar a visão “exterior”.

↳ experimental, pintura, poesia, underground.

📖 cf. Bibliografia (Brakhage)

🎬 Bresson (Robert) (1901-1999)

Apesar de seu caráter lapidar e fragmentário, a teoria do cinema proposta por Robert Bresson (sob o nome de “cinematógrafo”) é das mais coerentes. Ela organiza suas teses seguindo ao menos quatro eixos:

1. O cinematógrafo como arte: a arte, a obra de arte só existem em virtude da intencionalidade manifestada por um cineasta, senhor, a um só tempo, de seus meios e de seu objetivo (e de seus efeitos: o público é cativo). No entanto, para Bresson não se trata de ter intenções particulares, mas uma intencionalidade geral (a intenção de criar uma obra); ele preconiza uma espécie de intenção da ausência de intenção. A intencionalidade ganha, então, uma forma particular, a da ignorância, do des-

conhecimento, da espera, e daquilo que Bresson chama de improvisação. Quanto ao artista, ele se caracteriza pela perspicácia e pela ciência das relações a serem estabelecidas entre os dados sensíveis.

2. A intenção do cinema: a verdade. Se o teatro e sobretudo o cinema são a arte do falso, o cinematógrafo define-se pelo valor oposto: seu poder de verdade. O cinematógrafo é instrumento de revelação (de alguma coisa) do mundo, instrumento de ver e de compreender. Entretanto, diferentemente de André Bazin ou de Roberto Rossellini, Bresson se concentra em um objeto de verdade, e um único: o sujeito humano. É, em particular, o sentido de sua teoria do “modelo”, que designa não a relação de um filme com um ator, que encarna uma personagem, mas o trabalho de uma certa verdade a ser dita sobre esse ator (esse corpo, esse sujeito), singularizando a forma pela qual essa verdade se produz.

3. O instrumento cinematográfico: o cinematógrafo procura uma expressão não imediata (mas mediata) e não definitiva (mas constantemente deslocada, relançada, contradita). O cinematógrafo lida com a escritura, ou seja, com a criação de relações entre imagem e som (e também entre imagens e sons). Ele é paradoxal – ou, se se prefere, dialético – já que é definido como, a um só tempo, íntimo e separado. Imagens visuais e

sonoras, ligadas e separadas, referidas ao real: o cinematógrafo (*graphein*) é a escritura desse material. Como escrever com imagens e com sons? Não é, certamente, intervindo sobre cada imagem para carregá-la de sentido escrito (pré-escrito), mas intervindo unicamente sobre o agregado das imagens. Não há imagem significativa demais, ao contrário, é preciso uma imagem a-significante (e também, que não atraia demais a atenção por suas qualidades).

4. O cinematógrafo define-se, portanto, pela combinação singular e paradoxal de vários traços acentuados: o imprevisto, o instintivo, o inesperado, a emocionalidade, a absorção do espectador; a intenção de verdade, a crença no real; enfim, um poder próprio a essa máquina que é, ao mesmo tempo, instrumento de escritura.

↳ modelo, real, sutura

📖 Arnaud 1996; Bresson 1975; cf. a bibliografia de Estève 1983, para os artigos breves e entrevistas

Burch (Noël)

Teórico e cineasta francês de origem americana.

Noël Burch foi primeiro assistente de Pierre Kast, depois diretor de filmes de curta-metragem. Seu primeiro livro (1969) retoma uma série de artigos publicados nos *Cahiers du Cinéma*, em 1967, eles próprios oriundos de cursos dados

no IFC (Institut de Formation Cinématographique). Burch se interessou, em seguida, pela matéria filmica, pelas figuras e suas articulações. Ele propõe um exame sistemático das escolhas do cinema, consideradas o mais próximo possível da prática técnica (daí o título *Práxis do cinema*), do corte, dos *raccords*, das entradas e saídas de campo. Tal exame produz uma taxinomia das figuras e apóia-se em filmes clássicos (Hitchcock, Mizoguchi, Renoir) e, mais ainda, no novo cinema dos anos de 1960 (Antonioni, Bresson, Hanoun).

Na década de 1970, Burch procura evidenciar a constituição progressiva do modo de representação dominante, que ele chama de “institucional”, aquele que rege a linguagem do cinema clássico. Com esse fim, ele estuda cinematografias fundadas em outros modelos representativos e ideológicos: o cinema japonês, anterior a 1960 (1979), o cinema primitivo (1990), a produção comercial francesa dos anos 1930 e 1940 (1996).

Burch liga, em seguida, cada vez mais, essas opções estilísticas a escolhas de natureza ideológica e temática, o que o leva a negar o “formalismo” de seu primeiro livro para interrogar, sob a influência dos trabalhos feministas norte-americanos, a respeito das “relações sociais de sexos” no cinema francês do período clássico (anos 1930 a 1950).

↳ feminismo, forma, formalismo, ideologia, marxismo, modo de representação

📖 ver Bibliografia, em Burch

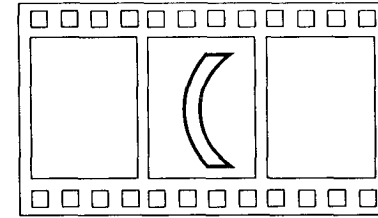
Burlesco

A “bourle”, em francês renascentista, é uma grande brincadeira (a *burla* italiana), e a palavra burlesco não mudou de sentido desde então. Trata-se sempre, e especialmente nas artes do espetáculo, de designar um gênero fundado na multiplicação e no encadeamento de piadas, de farsas, geralmente de mau gosto (difamantes, degradantes). No cinema, o burlesco foi um dos primeiros gêneros estabelecidos (desde antes da Primeira Guerra Mundial) e o gênero em que a pantomima cine-

matográfica fazia maravilhas. Graças ao enquadramento variável (primeiro plano sobre o rosto em que aterrissa a torta de creme), graças à montagem que permite atuações perfeitas e quase sem limite, a arte do cômico de *music-hall* foi levada à perfeição, e os atores burlescos estiveram entre os maiores dessa geração, de Fatty, Linder e Keaton a O Gordo e o Magro. O burlesco foi com frequência analisado como propício à invenção de figuras das pulsões, sobretudo pré-sexuais (oral, anal) – portanto, como a conjunção do figurativo e do excremental.

↳ ação, cômico, gênero

📖 Baudry 1972; Dubois 1993b; Kral 1984; Simon 1979



Cahiers du Cinéma


Revista mensal, fundada em abril de 1951, por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca. Ela acolheu várias correntes críticas, e algumas tiveram uma preocupação teórica marcada:

- de 1954 a 1958 mais ou menos, houve a “política dos autores” (Truffaut), e os debates que ela suscitou;
- de meados dos anos 1960 ao início dos anos 1970, a revista sofreu a influência da corrente estruturalista, que levou uma redação inteiramente renovada a se interessar, sucessivamente, pela crítica literária (Richard e Barthes), pela semiologia em seu início (Metz), pela psicanálise lacaniana, enfim, pelo estrutural-marxismo de Althusser e de seus discípulos; o engajamento político radical que veio a seguir afastou-a da pesquisa teórica;
- na década de 1980, a revista difundiu novas abordagens importantes (Schefer, Deleuze, Legendre,

Rancière), porém, sem produzir ela própria uma abordagem original.

Há uma década, a revista parece ter voltado de modo mais frontal à sua primeira vocação, a crítica de filmes.

^) autor, Bazin, ideologia, marxismo, Oudart, política dos autores, psicanálise, Rohmer, Schefer, sutura

 De Baecque 1991

Caligarismo

Realizado em 1919, logo após a Grande Guerra, *O gabinete do Doutor Caligari* teve uma imensa repercussão nos meios críticos europeus. Ele foi associado, de maneira simplificada, ao movimento expressionista alemão (movimento essencialmente de poetas e de pintores), mas alguns críticos preocupados com a exatidão preferiram designar seu efeito e sua influência pelo termo mais limitado de “caligarismo”, que recobre a imitação dos traços formais mais visíveis do filme de Erich Pommer e Robert Wiene: ênfase do grafismo, jogo

sobre o desequilíbrio da imagem, mímica exagerada dos atores etc. Não houve realmente uma corrente “caligrafista”, mas muitos filmes em preto-e-branco vêm dessa tendência, inclusive em Hollywood.

↳ escola, expressionismo

📖 Eisenschitz 1999; Epstein 1974; Praver 1980

🎬 Caligrafismo

A caligrafia é a arte de bem formar os caracteres, de traçar uma escritura dotada formalmente de propriedades estéticas. Foi a crítica italiana do início dos anos 1940 quem forjou o termo “caligrafismo” para designar uma corrente estética diferente do neo-realismo. O filme de referência na matéria é *Malombra* (1942), de Mario Soldati. Os filmes dessa corrente são caracterizados por uma pesquisa estética muito formalizada e pela recusa dos temas do cotidiano em prol de temas históricos situados no século XIX, ou então da *Belle Époque* – daí uma superabundância dos elementos decorativos; bordados, rendas, chapéus altos e espelhos. Essa inflação ornamental era acompanhada de uma pesquisa sobre a plástica da imagem. Alguns historiadores vêem na obra de Mauro Bolognini e no Visconti de *Senso*, *Sedução da carne*, ou até mesmo de *Il gattopardo* (*O leopardo*), um prolongamento e uma herança dessa estética.

Na década de 1920, “caligrafismo” havia designado uma corrente da literatura italiana representada, principalmente, pelo romancista Carlo Linati. Tal corrente se opunha aos defensores do conteúdo (“*contenutisti*”) e colocava em primeiro plano o elemento formal da escritura.

↳ conteúdo, escola, formalismo

📖 Bernardini e Gili 1986

🎬 Câmera

Do olho à visão

A comparação da câmera com um olho deriva de idéias antigas, já ditas a propósito da fotografia, o olho e o aparelho de tomada de cenas considerados intermutáveis porquanto ocupam o mesmo ponto de vista. Todavia, na base dessa equivalência metafórica, foram propostas teorias opostas do cinema:

1. Para os “realistas” (Bazin, Kracauer, Pudovkin, Lindgren), a câmera é um olho pelo fato de, de maneira “objetiva”, registrar o mundo pró-filmico sem transformá-lo; há, porém, importantes diferenças nas concepções da relação entre esse olho e o olho do espectador: para Bazin, o olho-câmera deve ser o menos intervencionista possível, a fim de reservar ao espectador toda a liberdade de intervenção; para Pudovkin, Lindgren e muitos outros (Jost, por exemplo), o cinema é, antes, a arte de guiar o olho do espectador pelo olho da câmera.

2. Para os “formalistas”, a câmera é, de saída, identificada com o olhar, com um olho cheio de intenções. Para Burch, por exemplo (1960, 1979), a câmera é uma fonte de efeitos estilísticos e formais; Bordwell (1981), em suas análises de filmes de Dreyer, faz da câmera um dos focos da construção de um estilo.

3. Um ponto mais adiante, a câmera-olhar torna-se um instrumento privilegiado do “olhar sobre o mundo”, que é a direção em sua concepção mais radical (Mourlet, Bellour). Estamos bem próximos da metáfora da *caméra-stylo* (câmera-caneta).

Câmera, olhar, ideologia

Essas abordagens consideravam a câmera instrumento da visão fílmica ou “pós-fílmica” (Branigan 1984) em relação à maneira pela qual o filme representa a realidade. Outras abordagens teóricas consideraram a câmera representante quase alegórica da visão em geral, e de sua função em geral em nossa cultura.

É o alcance da reflexão sobre o dispositivo cinematográfico (Baudry), fundada sobre a instituição de um sujeito espectador “que tudo vê” (Metz), ou seja, a um só tempo onividente e que só vê, restrito à sua pulsão escópica. O olho genérico, nessa descrição do dispositivo, é encarnado pela câmera, mas também pelo projetor, visto como “olho atrás da cabeça” (Green).

Juntamente com isso, foi questionado o valor ideológico desse dispositivo, especialmente a função simbólica e ideológica da câmera. Em seu ponto mais acirrado, o debate se cristalizou entre duas teses opostas:

- a câmera é um instrumento puramente científico, que obedece de maneira ideologicamente neutra às leis da ótica (Lebel);

- a câmera é o instrumento de uma reprodução indefinida do sujeito centrado da ideologia burguesa, sendo que a maneira pela qual ela representa o mundo é o término da história da representação ocidental (“burguesa”): centralização perspectiva, ilusionismo etc. (Pleynet, Comolli).

Pode-se reter, geralmente, que a câmera tem um estatuto de símbolo: ela é “um nome para a maneira como olhamos e como conhecemos a um dado momento” (Branigan).

↳ dispositivo, enquadramento, ideologia, mostração, movimento de câmera, perspectiva, visível, visual

📖 Aumont 1989; Baudry 1978; Bazin 1945; Branigan 1984; Comolli 1971-1972; Frampton 1962-1984; Green 1970; Jost 1987; Kracauer 1960; Lebel 1971; Metz 1975; Pleynet 1970; Pudovkin 1926

Caméra-stylo (Câmera-caneta)

Desde os anos 1910, cineastas e críticos tiveram tendência a assimilar a direção à escritura literária, geralmente em prol desta última, julgada superior. A expressão *caméra-stylo* foi forjada, de uma perspectiva polêmica, pelo jovem Alexandre Astruc, ao intitular, em 1948, um artigo de *L'Écran français*: “Nascimento de uma nova vanguarda, a câmera-caneta”.

“Depois de ter sido, sucessivamente, uma atração de feira, uma diversão análoga ao teatro de revista, ou um meio de conservar as imagens da época, o cinema torna-se linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio ou no romance. Por isso, chamo essa nova era do cinema a da *câmera-caneta*.”

Tal manifesto está na origem das concepções do cineasta como artista e da obra cinematográfica como oriunda da expressão pessoal (“política dos autores”, manifesto do Grupo dos XXX etc.).

↳ crítica, direção, escritura, política dos autores

 Astruc 1992

Campo


A imagem de filme é percebida, a um só tempo, como uma superfície

plana (real) e como um fragmento de espaço em três dimensões (imaginário) (Arnheim 1932). O campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica.

A forte impressão de realidade produzida pela imagem de filme, seu caráter de ilusão parcial, são correlativos à crença na realidade do campo como espaço em profundidade, e também em largura: o campo não pára, portanto, nas bordas do quadro, mas prolonga-se indefinidamente para além de suas bordas, na forma do que é chamado de fora-de-campo.

O campo é um dos dados importantes do trabalho de direção dos filmes. Sua extensão em largura e em altura é determinada pela escolha de uma certa abertura de plano; quanto à sua “profundidade”, ela desempenhou um papel estético importante, sendo alguns estilos definidos, entre outros, pela maior ou menor definição do campo em profundidade.

↳ espaço, fora-de-campo, ilusão, imagem, plano, primeiro plano, profundidade de campo, quadro

 Bonitzer 1976, 1982; Burch 1969; Mitry 1963-1965

Canudo (Ricciotto) (1877-1923)


Poeta, filósofo, romancista, ensaísta, crítico e produtor cultural italiano, reside em Paris desde o

início do século, onde funda três revistas, dentre as quais *Montjoie!*, revista da modernidade em que se cruzam todos os grandes nomes das vanguardas dos anos 1910, e a *Gazette des Sept Arts* (1922). Canudo via o início do século XX fadado a uma síntese da arte e das artes; ele próprio propôs uma das várias fórmulas vanguardistas dessa síntese, com o nome “cerebrismo”. Ele é hoje conhecido sobretudo por sua tomada de partido extremamente precoce (desde 1908) em prol do cinema, antes mesmo que este pudesse realmente aparecer como uma arte. Canudo é o inventor e o promotor zeloso da fórmula do cinema como “sétima arte” (não sem alguma hesitação: em 1911, ele era a “sexta arte”), que ele define e defende sistematicamente depois da guerra, notadamente na célebre conferência de 1921, que impôs a fórmula. Nesse mesmo ano, ele funda o Clube dos Amigos da Sétima Arte (Casa), segundo cineclubes da França, depois do de Louis Delluc, fundado em 1920 e destinado a uma longa posteridade.

Canudo tentou estabelecer, em suas críticas e ensaios, as bases de uma estética do cinema e precisar a metáfora da “linguagem cinematográfica” como toda a vanguarda, da imagem e contra a adaptação literária, da cor e da música (mas com a condição de que elas se preocupassem em ser realmente expressivas). Esboçou também

categorias estilísticas, hoje ultrapassadas, mas que continuam a ser lógicas e indicativas.

↳ arte, arte e ensaio, vanguarda

 Canudo 1927; Epstein 1974; Faure 1964; Gauthier 1999

Cavell (Stanley)

Filósofo, crítico, salienta-se, com frequência, sua filiação puramente americana, e a influência de Emerson ou de Thoreau sobre seu pensamento. Sua obra divide-se entre reflexão filosófica (metafísica, ética), crítica literária (sobre Shakespeare, notadamente) e uma série de intervenções sobre a cultura, notadamente a popular.

Stanley Cavell dedicou duas obras especialmente ao cinema. A primeira, *The world viewed* (literalmente, *O mundo visto*, traduzido em francês com o título *La projection du monde*), que data de 1971, retoma, frontalmente, a interrogação metafísica e ontológica. O cinema demonstra um traço importante da arte moderna: as possibilidades estéticas de uma arte não são dadas *a priori*, e cada arte não pára de suscitar novas formas de mídia que a transformam (as obras não são, portanto, apenas exemplos das artes de onde procedem). O cinema foi, a princípio, uma mídia, a da Hollywood clássica, que Cavell descreve como fundada sobre os mitos baudelerianos da modernidade. Estes já não sendo ativos, o cinema recente constitui outra mí-

dia, nova, incomparável com a precedente. Por outro lado, as artes são infinitamente específicas: é portanto errado ler o cinema, mesmo em suas origens, como um avatar de uma ou várias artes tradicionais. A novidade radical do filme consiste no fato de ele produzir, automaticamente, as condições da visão do mundo (ou de um mundo), e, notadamente, a condição essencial do “ver sem ser visto”. A relação do filme com o mundo é complexa, já que, a um só tempo, o filme depende do mundo, que ele só pode mostrar, mas dispõe de meios (a cor, por exemplo) de criar um mundo particular.

A segunda obra, *Pursuits of happiness* (*Em busca da felicidade*), é menos teórica, porém mais profunda e mais original. Cavell examina aí um subgênero da *screwball comedy*, que ele batiza “comédia do recasamento”. Com essas histórias de casais, que começam se desfazendo, do interior, antes de se reformar *in fine*, ele estuda a sociedade americana, sua concepção do indivíduo, do casal, da felicidade (o título em inglês faz alusão a uma das primeiras frases da Constituição dos Estados Unidos). O cinema não é estudado como arte, mas como discurso produzido por uma sociedade, e que a exprime.

↗ artes, Bazin, cinema moderno, Kracauer, ontologia, realismo

📖 ver Bibliografia em Cavell; Cerisuelo 2000

🎬 Caverna (Alegoria da)

É no livro V de *A República* que Platão descreve, na forma de uma narrativa alegórica, a ignorância humana devida aos entraves que o corpo faz a alma sofrer. Antes de elevar-se à sabedoria filosófica, a situação dos humanos seria comparável àquela de prisioneiros que acreditam ser reais as sombras dos objetos que eles vêem desfilar sobre o muro de uma caverna no fundo da qual eles estão acorrentados. O objetivo desse mito é mostrar que as aparências são enganosas para o espírito e que todo conhecimento que se pretende elaborar a partir do mundo material, instável e fugidio demais só pode estar fadado ao fracasso.

Tal alegoria foi muitas vezes retomada pelos teóricos do cinema, desde os anos 1920. A caverna platônica é, às vezes, comparada com a *camera oscura*, descrita como uma peça cuja única abertura é um buraco minúsculo em uma de suas paredes. Sobre a parede oposta desenhava-se a reprodução exata, mas invertida, daquilo que se poderia ver do lado de fora (Morin 1956). A caverna de Platão foi também comparada com a própria sala de cinema, os espectadores sendo os prisioneiros acorrentados e as imagens na tela, as sombras projetadas, sobre os muros da gruta.

O mito da caverna, como aliás o da câmera escura, foi com frequência retomado pelos filósofos para

designar os processos de engodo, notadamente por Marx, quando ele analisa a ideologia. É nessa tradição que se inscrevem os autores que teorizam o “dispositivo” no início dos anos 1970.

↗ dispositivo, identificação, ideologia, psicanálise

📖 Baudry 1978; Bonitzer 1976; Comolli 1971-1972; Kuntzel 1975b; Lebel 1971; Oudart 1971

🎬 Cena

A cena como espaço dramático

A “cena” designa, originalmente, no teatro grego, uma construção em madeira, a *skêné*, no meio da área de encenação, depois, por extensões sucessivas de sentido, essa área de encenação inteira (o palco), depois o lugar imaginário onde se desenrola a ação. Por uma nova extensão de sentido, a palavra designou, em seguida, um fragmento de ação dramática que se desenrola sobre uma mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação. Daí um certo valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada, de duração.

A cena como unidade de ação

O cinema retomou mais ou menos a integralidade dessas significações, acentuando ora uma ora outra. Apesar da flutuação em sua definição, a noção de “*mise-en-scène*” guarda o vestígio do valor espacial da cena. Em compensação, no emprego

corrente da palavra, a cena de filme é um momento facilmente individualizável da história contada (como a seqüência). A “grande sintagmática” (Metz, 1968) definiu a cena como uma das formas possíveis de segmentos (= conjuntos de planos sucessivos) da faixa-imagem, aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte – enquanto a seqüência mostra uma ação seguida, mas com elipses. (Tal definição é difícil de ser aplicada, pois no mais das vezes é difícil apreciar se de um plano ao plano seguinte, a continuidade temporal é perfeita ou não.)

O “cinema da cena”

A estética realista do cinema valorizou frequentemente a cena como seu momento essencial, pois a continuidade dramática que ela supõe permite respeitar melhor a realidade (Bazin 1948b) e preservar as chances de uma “revelação” (Kracauer). Fala-se, às vezes, por exemplo, a propósito de Jean Renoir, de um cinema da cena, oposto ao cinema do plano (o qual não recobre apenas a estética do plano breve, mas toda estética que acentua mais o valor de cada plano do que sua sucessão, como é o caso em Bresson, Ozu, Straub, por exemplo).

O valor da cena como imagem da continuidade e de homogeneidade lhe valeu ser vivamente criticada, como noção perigosamente “idealista-

ta”, do mesmo modo que a perspectiva e a centralização que ela suscita (Vertov, *Cinématique*).

↳ direção, espaço, plano, segmentação

📖 Bordwell 1981; Heath 1981; Herman 1952; Metz 1968; Vertov 1972

🎬 Cenografia

Palavra de origem teatral: arte de pintar (em perspectiva) os cenários de uma cena à italiana, depois, de modo mais amplo, arte de instalar os cenários, enfim, maneira pela qual são representados os lugares (pode-se falar da “cenografia de um palácio, de um jardim” etc.).

Esse sentido técnico dificilmente pode ser transposto para o cinema, já que, em geral, um determinado lugar é representado de vários pontos de vista sucessivos. A palavra foi utilizada em dois sentidos diferentes:

– seja restringindo seu sentido à “arte de instalar cenários” (o cenógrafo coincide, praticamente, com o decorador);

– seja ampliando-o para fazer dela uma arte de definir as relações entre os personagens e a arquitetura dos lugares. Esse segundo sentido foi adotado implicitamente em vários estudos do cenário e do espaço no cinema (Alain Bergala, Pascal Bonitzer – retomando um emprego proposto por Jean Louis Schefer com *Scénographie d'un tableau*, 1969). Ele tem o

inconveniente de fazer da cenografia um quase-equivalente da noção de direção e tem, portanto, nesse sentido, um interesse terminológico discutível.

↳ cena, direção, lugar, ponto de vista

📖 Bonitzer 1986; Bordat 1998

🎬 Chion (Michel)

Michel Chion foi, a princípio, membro do grupo de pesquisas musicais da ORTF e compositor de música eletroacústica. Sua contribuição à teoria do cinema foi essencialmente a de ter chamado a atenção para o campo, até então bastante negligenciado, da fala e em geral da faixa sonora.

Seu primeiro ensaio, de inspiração psicanalítica, diz respeito à voz no cinema. Ele privilegia um certo tipo de voz por meio da qual o cinema manifesta uma força expressiva que lhe é própria: a que não está nem dentro, nem fora do espaço cênico e que é “deixada em errância na superfície da tela”.

Chion amplia, em seguida, seu campo de pesquisa, abordando, além da fala, os ruídos e a música. Uma de suas últimas obras (1998) é um livro de síntese consagrado ao som: percepção acústica, gravação e reprodução dos dados sonoros, antes da invenção do fonógrafo, pelos romancistas e pelos poetas, e depois

pelos músicos e pelos cineastas, todos “diretores de som”.

As pesquisas do autor misturam uma perspectiva psicoacústica e musical, e de modo mais amplo, estética e estilística. Deve-se a Chion um certo número de conceitos mais ou menos singulares, considerando que alguns (acusmática e seus derivados) foram retomados por outros pesquisadores, enquanto outros continuam lhe sendo próprios, notadamente:

- “índice sonoro materializante”: um aspecto do som, qualquer que seja ele, que faz sentir de modo mais ou menos preciso a natureza material de sua fonte e a história concreta de sua emissão, sua natureza sólida aérea ou líquida, sua consistência material;

- “sincresé”: concomitância de um evento sonoro pontual e de um evento visual pontual, desde o instante em que estes se produzem simultaneamente;

- “aculogia”: a aculogia (Schaeffer 1967) consagra-se ao estudo dos sons percebidos e das estruturas de percepção sonora; procura tanto distinguir no objeto sonoro os critérios que o constituem, como situar tais critérios em relação aos campos perceptivos do ouvido, como valores musicais potenciais.

↳ acusmática, banda som, som, voz

📖 ver Bibliografia, em Chion

🎬 Cinefilia

Etimologicamente, a cinefilia é o amor pelo cinema. O cinéfilo não é, no entanto, exatamente um amador erudito como o é, na maior parte do tempo, o amador de outras artes (teatro, pintura, música etc.).

Pode-se definir essa relação de duas maneiras opostas, uma negativa, outra positiva:

- para a primeira, a cinefilia procede da neurose do colecionador e do fetichista. Sua paixão é acumulativa, exclusiva, terrorista. Ela favorece o elitismo e o agrupamento em seitas intolerantes (o cinema propôs alguns retratos de cinéfilos dessa espécie);

- para a segunda, a cinefilia é uma cultura fundada na visão e na compreensão das obras. É uma experiência estética, oriunda do amor da arte cinematográfica, uma das versões do simples “amor da arte”.

De um ponto de vista psicanalítico, pode-se considerar que a cinefilia está fundada em duas pulsões complementares: a pulsão escópica (escopofilia) e a pulsão invocante. A relação com seu objeto vem da fascinação. Ela é raramente compatível com o desejo de saber e de análise que vem, por seu lado, da pulsão sádica.

↳ fascinação

📖 Aumont 1999; Bergala 1999; Canudo 1927, Daney 1993; Dhote 1987; Legrand 1979; Metz 1977; Païni 1992

Cinema de poesia

Ver Poesia (cinema de).

Cinema mudo

Falar de cinema “mudo” implica admitir que se sentiu como uma enfermidade sua ausência de falas; foi, portanto, somente depois da invenção do cinema falado que se utilizou tal epíteto. O cinema mudo é, antes de tudo, uma época do cinema, que acabou por volta de 1930; de um ponto de vista estético e crítico, é uma forma de arte diferente do cinema falado. Já que a ausência de falas audíveis caminhava junto com o desenvolvimento de procedimentos visuais que o cinema falado utiliza pouco ou nunca.

Tal especificidade estética do cinema mudo se reduz a alguns pontos:


- expressividade gestual e mímica dos atores;
- importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos;
- importância da montagem, em razão, primitivamente, da necessidade de explicitar o sentido das imagens – naturalmente ambíguas na ausência de fala –, mas tornando-se, pouco a pouco, um princípio significativo em si; correlativamente, busca de um “ritmo” visual (“o cinema, música da luz”, Gance);
- privilégio concedido a certos objetos (paisagem, rosto, objetos

em primeiro plano), a certos temas (sonho, fantástico, cósmico), a certos tons ou gêneros (lírico, melodramático, burlesco);

- recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (letreiros, primeiros planos, inserções muito breves, efeitos gráficos).

O cinema mudo foi uma arte da imagem, mas desde antes de 1930, o cinema clássico havia, igualmente, aperfeiçoado os elementos dramáticos que deviam ser reinvestidos, sem modificações, no cinema falado (ver, por exemplo, desde 1925, *L'Éventail de Lady Windermere*, de Ernst Lubitsch, onde os personagens são apenas tecnicamente privados de fala). Inversamente, houve, depois de 1930, cineastas que confiaram mais nas virtudes expressivas da imagem, da montagem e do gesto do que em uma narratividade sentida como teatral demais (foi, em muitos aspectos, o caso de um filme tão falante como *Cidadão Kane*). É, portanto, menos entre mudo e falado do que entre os cineastas “que acreditam na imagem” e aqueles “que acreditam na realidade” que passa a clivagem estética (Bazin, 1955).

∧ imagem, montagem, plástico, primeiro plano, ritmo

 Bazin 1950-1955; Cherchi-Usai 1991; Clair 1922-1970; Epstein 1921; Kessler 1998; Lenk 1989; Marie 1976

Cinema no cinema


O tema do “cinema no cinema” é tão antigo quanto o próprio cinema, pois, desde os primeiros anos do século, os roteiristas tiveram como tema a filmagem do filme, a história de um ator ou a descrição do mundo do cinema. Pode-se distinguir esse tema geral, suscetível de múltiplas variantes, do processo da construção em abismo (*mise en abyme*), que supõe um efeito de espelho atuando sobre a própria estrutura do filme, e do qual *Otto e mezzo* (*Oito e meio*), de Federico Fellini (1962), representa o modelo ímpar.

Para propor uma tipologia minimal, podem-se distinguir os filmes consagrados à descrição de uma filmagem e aqueles que reconstituem um período ou a carreira de uma celebridade real (*Chaplin [o filme]*), de Richard Attenborough (1993), fictícia (*Quinze jours ailleurs. Two weeks in another town*, de Vincente Minnelli) ou mista (Yves Montand em *Trois places pour le 26*, de Jacques Demy 1988). O gênero pode também ser declinado por categorias profissionais. Se o ator leva a melhor parte, os roteiristas não são os últimos a se auto-representar (*Les ensorcelés. The bad and the beautiful*, Minnelli 1952), ou a acertar suas contas com os produtores tirânicos (*The big learguer*, Aldrich 1953; *Le mépris* [O desprezo], Godard 1963) e com diretores cheios de caprichos ou

com falta de inspiração (*Oito e meio*, Fellini 1963); *O estado das coisas*, Wenders 1982). Enfim, o universo do espectador pode comunicar com o do filme cuja história é contada ou cuja filmagem é representada, como em *Le rendez-vous de minuit* (Leinhardt 1961) ou *A rosa púrpura do Cairo* (Allen 1985).

Nas décadas de 1920 e de 1930, cada produtora hollywoodiana fez assim sua autopublicidade bem mal encoberta. A narrativa de base é uma variação de Cinderela. Uma moça (ou um rapaz) ingênuo e inexperiente, mas dotado de um talento oculto, chega à porta de um estúdio e tenta, por todos os meios, aparecer. É claro que a moça desconhecida se tornará uma grande vedete: é o tema de *Show People, Mirages* (Vidor 1928), de *Nasce uma estrela* (Wellman 1937; Cukor 1954), de *The legend of Lylah Clare*, *Le démon des femmes* (Aldrich 1968) e de muitos outros (Pagnol fez uma versão caricatural em *Le Schpountz*, 1938).

∧ instituição, reflexividade

 Bluher 1996; Cerisuelo 2000; Gaudreault 1988b; Gerstenkorn 1987; Metz 1968, 1991

Cinema novo

No rastro, notadamente, da “Nouvelle Vague” francesa de 1959-1962 e de seu sucesso internacional, designaram-se por essa expressão, na década seguinte, muitos movimentos

de renovação mais ou menos profunda de cinematografias nacionais, principalmente européias (“cinema novo” tcheco, polonês) e sul-americanas (Brasil, Chile). Esse termo vago nunca foi relacionado, sistematicamente, com uma história dos movimentos artísticos do cinema, que precisariam sua extensão e seus limites.

↳ cinema nacional, escola, história do cinema

📖 Battcock 1967; Chateau-Jost 1979; Marie 1997a, 1999; Murcia 1998; Rocha 1981

🎬 Cinema total

O cinema “total” é a utopia, proposta na década de 1940, de uma cinematografia capaz de reproduzir não apenas as imagens visuais e sonoras, mas todas as imagens sensoriais (olfativas, táteis, dinâmicas), e, além disso, capaz de veiculá-las em qualquer ponto, por uma espécie de universalização instantânea da representação. A versão do cinema total dada por René Barjavel (1944), rebuscando temas da literatura de antecipação (Jules Verne e *L’Eve future*, de Villiers de l’Isle-Adam), foi retomada por André Bazin (1946), que mostra seu lado histórico-ideológico: “o mito diretor da invenção do cinema é [...] o do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem”. Bazin conclui daí que a perspectiva científica não foi a primeira

na invenção e no desenvolvimento do cinema, e sim a busca da utopia de uma reprodução perfeita e “total” da realidade. Pode-se notar que várias das invenções evocadas como por vir se realizaram (a televisão, o relevo, o “*sensurround*”), sem que por isso o cinema tenha realmente dado a impressão de tornar-se mais próximo de uma reprodução perfeita...

↳ realismo, representação, reprodução

📖 Barjavel 1944; Barr 1963; Bazin 1964; Jaulmes 1963, 1981; Zazzo 1954

🎬 Cinema-verdade

A expressão foi proposta por Edgar Morin e por Jean Rouch no Manifesto publicado por ocasião da distribuição de seu filme *Chronique d’un été* (1960). Tratava-se de propor um novo tipo de cinema documentário utilizando, a exemplo dos cineastas americanos em torno de Robert Drew e dos cineastas canadenses da ONF, as novas técnicas leves. Não se tratava apenas de uma evolução, mas de uma nova atitude estética e moral: os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera, nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens. Correlativamente, a câmera é concebida como um instrumento de revelação da verdade

dos indivíduos e do mundo. É também, portanto, como pesquisa sobre o mundo real que o cinema-verdade pretende se opor ao cinema de ficção, definido *a contrario* como cinema da mistificação e da mentira.

A expressão “cinema-verdade” foi entendida por Morin e Rouch como uma referência em forma de homenagem ao *Kino-pravda*, de Dziga Vertov (então redescoberto por Georges Sadoul), e às teorias do grande documentarista soviético. Trata-se, todavia, de um mal-entendido, sendo os *Kino-Pravda*, na verdade, jornais cinematográficos filmados, por alusão ao jornal do partido comunista soviético, *Pravda* (palavra russa que, com efeito, significa “verdade”).

A etiqueta “cinema-verdade” foi rapidamente abandonada, em razão de suas ambigüidades filosóficas e ideológicas, e substituída por “cinema direto”.

↳ cinema direto, documentário, impressão de realidade, real, realismo, transparência

📖 Marsolais 1974; Odin 1984; Pault 2000; Rouch e Morin 1962

🎬 Cinematismo

Neologismo forjado por Eisenstein (não deve ser confundido com “cinetismo”), para designar o caráter “cinematográfico” de algumas obras de arte (por exemplo, em pintura, a tendência a procurar representar

o movimento). Se certas formas – plásticas, literárias, dramáticas, poéticas – procedem de uma cinematograficidade, é porque existem leis profundas que regem diversas produções significantes; a idéia de cinematismo, em Eisenstein, está, portanto, ligada à pesquisa dessas leis, sobretudo em torno da estrutura “extática” das obras.

↳ correspondência das artes, Eisenstein, êxtase

📖 Eisenstein 1980

🎬 Cinematográfico

Para Gilbert Cohen-Séat (1946), devem-se distinguir “fatos filmicos” e “fatos cinematográficos”: “o fato filmico consiste em exprimir a vida, vida do mundo ou do espírito, por um sistema determinado de combinações de imagens (visuais, sonoras e verbais); enquanto o próprio do fato cinematográfico seria colocar em circulação nos grupos humanos uma fonte de documentos, de sensações, de idéias, de sentimentos, materiais oferecidos pela vida e formatados pelo filme à sua maneira”.

Essa oposição entre “cinematográfico” e “filmico” é retomada por Christian Metz (1970). O “cinematográfico” designa, a princípio, tudo o que é exterior ao filme, retroativa e prospectivamente, sua fabricação técnica, seu sistema de produção, sua exploração e sua recepção pelo público. No entanto, o cinemato-

gráfico é também interno ao filme como discurso. Ele designa então, no âmago do filme, o que é próprio à linguagem do cinema, o que é específico às imagens fotográficas móveis e sonoras. O cinematográfico é o que permite aproximar a especificidade dessa linguagem particular.

℞ filme, filmico, filmografia, filmologia

📖 Cohen-Séat 1946; Metz 1970; Odin 1990

🎬 Cinematógrafo

1. (História das técnicas) Nome do aparelho inventado pelos irmãos Lumière.

2. (Bresson) Concepção do cinema, definida a partir de sua oposição com o teatro. Para Bresson, o cinema é apenas, em sua definição comercial corrente, um veículo para atores profissionais encenando a comédia segundo as normas teatrais em vigor; ao contrário, o cinematógrafo é o registro de um real não encenado, sem atores e sem recurso a códigos (de dicção, do gesto) oriundos do teatro.

℞ Bresson, não encenado, olhar, sutura, voz

📖 Bresson 1975; Cocteau 1973a e b; Dulac 1924; Epstein 1926

🎬 Cinematurgia

Neologismo proposto pelo cineasta Marcel Pagnol, em 1933, como título de seu manifesto ("Cinematurgia de Paris"), em prol do

cinema falado, publicado em três números sucessivos (e únicos) de uma revista criada por ele mesmo. "Este título, um pouco pretensioso, tenta fazer pensar na célebre *Dramaturgia de Hamburgo*."

Pagnol pretende denunciar os defensores do "cinema puro", que definiam o filme como uma "sinfonia de imagens" (os críticos Lucien Wahl, Émile Wuillermoz, René Bizet, o cineasta René Clair) e condenaram o filme falado considerando-o uma regressão estética. Ele propõe incluir o cinema em uma "arte dramática", que não se reduza unicamente ao teatro e seja "a arte de contar ações e de expressar sentimentos por meio de personagens que agem e que falam" – o que é, aliás, a definição da *mimesis* em Aristóteles. Para Pagnol, que se deixa levar por uma longa comparação entre cinema e escritura, somente as gravações fonográfica e cinematográfica podem restituir a autenticidade das vozes com seu timbre, seu ritmo, suas entonações, suas nuances, assim como os sons e os ruídos, todos elementos que a escritura só pôde evocar.

"Cinematurgia" significa, portanto, nova arte dramática própria ao cinema sonoro, e nova forma de escritura, como registro direto da fala dos atores.

℞ cinema-mudo, drama, escritura, fala, som, teatro e cinema

📖 Pagnol 1933-1934

🎬 Cinéthique

Revista de cinema (nº 1, janeiro de 1969, último número, nº 37, outubro de 1985) fundada pelo cineasta Marcel Hanoun e pelo crítico Gérard Leblanc, com o objetivo de promover um cinema de vanguarda que ligava preocupações ideológicas e políticas às questões estéticas e formais (filmes de Godard, Straub, Rivette e o próprio Hanoun na época de *L'été*).

Desde seu número 3, o encontro com dois colaboradores da revista literária *Tel Quel* foi decisivo para a evolução de *Cinéthique*. Marcelin Pleynet lança ali o debate sobre a perspectiva reproduzida pela câmera e sobre as relações entre técnica e ideologia, tese discutida por Jean-Louis Comolli com esse título nos *Cahiers du Cinéma* (1971-1972).

Dirigida por Gérard Leblanc e Jean Paul Fargier (este último até 1974), a revista publicou uma série de estudos de inspiração marxista (no início althusseriana) sobre as relações entre a estética, a ideologia, a função política do cinema, o papel das vanguardas. Foi também em *Cinéthique* que Jean-Louis Baudry publicou, em 1970, seu estudo sobre o "dispositivo" filmico, que teve uma grande influência na orientação das abordagens psicanalíticas do espectador de cinema e nas teorias da identificação.

A partir de 1975, *Cinéthique* radicalizou suas posições e preconizou um cinema de intervenção sobre um

certo número de temas (luta contra o aborto, filmes antiimperialistas etc.). A equipe realizou em 1975 um filme que ilustra tais preocupações, *Quand on aime la vie, on va au cinéma*.

℞ *Cahiers du Cinéma*, dispositivo, ideologia, política e cinema

📖 Baudry 1978; Lebel 1971

🎬 Citação

A citação é a reprodução textual de um enunciado preexistente. Ela se distingue, em princípio, do plágio pelo fato de ser atribuída a uma fonte anterior. Ela se distingue também da colagem, procedimento estético que implica a generalização da citação, e da alusão, em que a referência à obra anterior é elíptica.

No cinema, a citação pode ser de origem diversa, já que o filme pode citar palavras e frases, imagens e quadros, músicas ou temas, e outras obras de toda natureza: romances, peças de teatro, filmes. Jean-Luc Godard trabalhou, sistematicamente, com essa possibilidade em todos os seus filmes, culminando com as *Histoire(s) du cinéma* (1990-1998).

Podem-se distinguir citações pontuais, em que a referência é feita a uma obra anterior claramente designada (o início de *Os incompreendidos*, de François Truffaut, cita uma seqüência de *O anjo azul*, de Joseph von Sternberg) e citações mais globalmente intertextuais: *Intolerância*, de David W. Griffith, é concebido

como o produto intertextual de quatro grandes gêneros que ele cita: as “Paixões” dos primeiros anos do século, o *film d'art* para a noite de São Bartolomeu, o filme histórico italiano como *Cabiria*, de Piero Fosco, aliás, Giovanni Pastrone (1914), para o episódio babilônico, os próprios filmes anteriores do autor para o episódio moderno.

Podemos distinguir, além disso, a citação do *remake* (filme que utiliza o mesmo roteiro de um filme anterior), mesmo se alguns *remakes* puderam se apresentar como citações integrais do modelo anterior. Assim, *Psycho* (Van Sant 1998) refaz o filme de Alfred Hitchcock quase plano a plano e é um *remake* dele, enquanto Brian De Palma cita o roteiro e certas seqüências de *Rear window* (*Janela indiscreta*) e do próprio *Psycho* em *Blow Out* (*Um tiro na noite*) (1981).

Intertexto, remake

Aumont 1995b, 1999

Clássico (cinema)

Em seu sentido original (“de primeira linha”, “digno de ser estudado”, “que tem autoridade”), a palavra qualifica filmes, cineastas, escolas cujos historiadores consideram-se exemplos notáveis da arte do cinema. Foram arroladas, periodicamente, por instituições críticas, listas de “grandes clássicos”, mas tais listas só refletem, evidentemente, o estado do

gosto dominante e os valores de uma época.

A palavra é mais precisa em um sentido retomado da história das artes, para designar um período da história das formas filmicas. Esse segundo sentido é também variável, conforme as conotações que se concedem ao termo “clássico”. Para Rohmer (1953), a era clássica de uma arte é a que realiza melhor as possibilidades estéticas intrínsecas dessa arte; todas as artes entraram em seu período de decadência, tendo esgotado as possibilidades de seus classicismos respectivos, e apenas o cinema tem ainda essa era clássica diante de si (Rohmer mudou, em seguida, de opinião, ao constatar que esse período clássico não havia, de fato, existido realmente). No entanto, o sentido mais corrente, constituído a partir da crítica ideológica da década de 1970 e da análise textual, identifica “cinema clássico” e “cinema clássico hollywoodiano”.

Nesse sentido restrito, trata-se, a um só tempo, de um período da história do cinema, de uma norma estética e de uma ideologia. Sua periodização é incerta, mas considera-se, no mais das vezes, que a era clássica termina no final da década de 1950, com o desenvolvimento da televisão – que dá um golpe decisivo na preponderância do cinema como mídia – e com a emergência desses “novos cinemas” europeus, que ques-

tionam o estilo da transparência. O início é mais difícil de ser fixado, mas ele remonta ao menos à década de 1920, durante a qual a indústria hollywoodiana já constituiu sua estrutura oligopolística e cujo estilo já está fixado.

A norma estético-ideológica do cinema clássico hollywoodiano foi por muito tempo reduzida ao ideal da “transparência”. As análises textuais da década de 1970 mostraram que essa norma implicava, na verdade, um trabalho significativo bastante complexo, visando, entre outras coisas, a uma espécie de auto-apagamento, de autodissimulação, trabalho cuja análise serve, justamente, para salientar os traços (Bellour 1975; Kuntzel 1975). Trabalhos fundados sobre o exame de corpos mais substanciosos (Bordwell *et al.* 1985) adiantaram que essa norma se define, sobretudo, por seu objetivo – comunicar uma história com eficácia –, pois os elementos estilísticos que ela implica só permaneceram estáveis em relação aos grandes princípios: montagem em continuidade, “centralização” figurativa no plano, convenções relativas ao espaço e ao ponto de vista, montagem paralela de várias ações, unidade cênica e princípios de decupagem. As formas que correspondem a esses princípios puderam variar, representando, a cada vez, uma categoria de “equivalentes funcionais” (diferentes procedimen-

tos podem se substituir um ao outro para preencher a mesma função).

cena, ideologia, imagem-movimento, *raccord*, transparência

Bellour 1978; Bordwell-Staiger-Thompson 1985; Bourget 1985, 1998; Cavell 1981; Cerasuolo, 2000; Ehrenbourg 1932; Godard 1952; Gomery 1986; Kuntzel 1975a; Nacache 1995; Pudovkin 1926; Schatz 1981

Código

A palavra “código” vem do latim *codex*, que significa, originalmente, uma prancha para escrever, depois um escrito, posteriormente uma coletânea de leis. Por extensão, foi chamado de código todo sistema de correspondências, seja convencional, seja natural, entre um signo e uma significação. Em teoria da informação, a palavra designa um sistema de correspondências e de distâncias. Em linguística, ela designa a língua como sistema interno à linguagem. Em narratologia, ela designa sistemas internos aos textos (Greimas, Barthes). Roland Barthes distingue vários grupos de códigos: o código cultural, o código hermenêutico, o código simbólico e os códigos das ações, entendidos como “campos associativos, uma organização supratextual de notações que impõem uma certa idéia de estrutura; a instância de um código é essencialmente cultural”.

O código é o conceito central da semiologia estrutural. Christian Metz (1971) e Garroni (1968) mobilizam, notadamente, uma oposição entre conjuntos concretos (as mensagens filmicas, ou textos) e conjuntos sistemáticos, entidades abstratas (os códigos). Tais códigos não são para o autor verdadeiros modelos formais, e sim unidades de aspiração à formalização. No período inicial da semiologia estrutural, propôs-se distinguir os códigos específicos, os códigos mistos e os códigos não específicos. São específicos aqueles que estão ligados a um tipo de matéria da expressão. Para o cinema, trata-se de códigos ligados à imagem fotográfica móvel e às configurações audiovisuais quando o filme é sonoro. Dentre estes, podem-se evocar os movimentos de câmera. A hipótese de graus de especificidade parece ser a mais produtiva: haveria dois pólos, um constituído de códigos totalmente não específicos (por exemplo, tudo o que procede do temático, ou então os códigos ditos “culturais”), o outro constituído de códigos específicos em número muito mais reduzido e, entre esses dois pólos, uma hierarquia na especificidade.

O código nunca é próprio a um único texto, diferentemente do sistema textual, que é próprio a um texto e define sua originalidade. Todo código construído na análise de um determinado filme encon-

tra, portanto, a história das formas e das representações; o código é a instância pela qual as configurações significantes anteriores a um texto ou a um determinado filme tornam-se aí implícitas.

↳ Barthes, Metz, semiologia, signo, sistema, texto

📖 Barthes 1970a; Garroni 1968, 1972; Kuntzel 1972, 1975a; Metz 1971; Odin 1990; Vernet 1976

🎬 Colin (Michel) (1947-1988)

Universitário e pesquisador francês, que propôs empregar os modelos da gramática gerativa e transformacional para explicar o funcionamento do filme. Para Michel Colin, não se trata de uma aplicação ao cinema de categorias que lhe são alheias, pois o filme, como discurso, pode ser analisado da mesma forma que o discurso verbal, por meio dos conceitos lingüísticos. Não há diferença substancial entre os mecanismos de base de um filme e os que permitem gerar uma língua natural. Por conseguinte, constrói-se e interpreta-se uma representação audiovisual da mesma maneira que uma frase verbal.

Tal posição conduz à construção de uma gramática do filme, dotada do mesmo estatuto e da mesma extensão de uma gramática de língua natural. Colin explora três grandes componentes dela: conceitual, interpessoal e textual. Ele desenvolve,

particularmente, a análise do terceiro, concentrando-se na maneira pela qual o discurso filmico avança concretamente, introduzindo pouco a pouco novas informações e utilizando as antigas como pré-requisito daquelas que chegam. O discurso do filme avança pela sucessão de planos, mas também pelo percurso do olho nas partes do quadro; à esquerda situam-se os dados inéditos, à direita os já adquiridos. O autor analisa vários exemplos para tentar mostrar que os movimentos de câmera e o mecanismo do campo-contracampo confirmam essa hipótese (mas ele nunca fez pesquisa nesse sentido – estatística, por exemplo – sobre um *corpus* vasto).

↳ gramática gerativa

📖 Odin 1990; ver Bibliografia, em Colin

🎬 Comédia

Peça de teatro que consiste originalmente (na era clássica) em uma intriga entre personagens de baixa condição, provida de um final feliz e submetida à verossimilhança (diferentemente de gêneros como a tragédia). Tais peças provocam, geralmente, o riso, daí o sentido atual. No cinema, é um gênero definido de modo fraco, com contornos vagos, mas universal.

↳ drama, gênero

📖 Cavell 1981; Corvin 1994

🎬 Composição

O termo designa, a um só tempo, a ação de formar um todo juntando várias partes e o resultado dessa ação: a disposição desses elementos. Em sua acepção mais geral, o termo designa a ordem, as proporções e as correlações das diferentes partes de uma obra de arte.

1. Nas artes plásticas, a composição é a organização da superfície da imagem. Esse sentido foi retomado pela teoria do cinema na época muda (Balázs, Eisenstein, Faure, Léger): disposição geral das linhas, movimento de conjunto, arranjo das luzes e das sombras, harmonia das cores, colocação das personagens e dos objetos, “atmosfera afetiva” da ação representada etc. Conforme os períodos, os estilos e as escolas, determinados fatores tornam-se dominantes.

A composição, no sentido de “esquemas de composição plástica”, foi relativamente pouco estudada de maneira sistemática. Uma exceção foi Parrain (1967), que descreve, em a *Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Dreyer (1928), simetrias, linhas de força, temas formais e geralmente a “composição tonal”. É sintomático que os estudos mais convincentes tenham sido feitos por cineastas-teóricos, notadamente Serguei M. Eisenstein, que analisa tanto a sequência dos íoles de *O Encouraçado Potemkin* (1932, retomado em 1942) quanto o ataque dos cavaleiros teutó-

nicos em *Alexandre Nevski* (1949), e Éric Rohmer, que consagra um estudo à organização do espaço – plástico e diegético – em *Fausto*, de Friedrich W. Murnau (1976).

2. Fala-se, igualmente, em um sentido próximo do da música, de composição sonora para a organização dos diferentes elementos da faixa de som de um filme: falas, ruídos, silêncios e músicas. Ela pode ser considerada segundo o eixo da sucessão ou da simultaneidade: formas de encadeamento por continuidade, rupturas, fusões etc., por um lado; relações entre os elementos co-presentes em um dado momento do filme, por outro (contrastes, encobrimientos parciais ou completos, contrapontos etc.).

3. Composição emprega-se também na expressão “ator de composição”: um ator que, para encenar, tem o hábito de se transformar psicológica e fisicamente, mudando sua fisionomia, sua silhueta, seu andar, seus gestos, modificando ou disfarçando sua voz, às vezes chegando a tornar sua aparência completamente irreconhecível. Um exemplo célebre é Lon Chaney, apelidado de “o homem das mil caras”.

↳ banda som, plástica, quadro

📖 Aumont 1990; Eisenstein 1945a; Frampton 1962-1984; Mitry 1963; Parrain 1967; Rohmer 1976

🎬 Conotação

Conotação é, antes de tudo, uma noção filosófica, pertencente à lógica. Ela designa a capacidade que certas palavras têm de significar o objeto e ao mesmo tempo seus atributos (de significar “em compreensão”). A conotação distingue-se, então, da denotação: “todo nome denota sujeitos e conota qualidades pertencentes a esses sujeitos” (Stuart Mill).

A lingüística retomou a oposição denotação/conotação, esta designando o conjunto dos valores afetivos tomados por uma palavra fora de sua significação primeira (ou denotação). É nesse sentido que o termo é retomado em semiologia (Barthes): os sentidos conotados são aqueles que o leitor ou o espectador associam à leitura da mensagem. Em sua análise da imagem publicitária para as massas Panzani (1957), Barthes distingue o nível denotado, que permite a identificação dos objetos representados, e o que ele chama de “a retórica da imagem”, que organiza signos de conotação de “italianidade”. O conjunto dos sentidos conotados é o terreno de intervenção privilegiado da retórica publicitária, no cartaz, na fotografia e no filme.

O termo teve um certo êxito no primeiro período da semiologia da imagem e do cinema. Na definição da linguagem cinematográfica com base no nível analógico da imagem e do som como nível “denotado”

(Metz 1972), a conotação permite caracterizar os estilos fílmicos, já que é ela quem inscreve no filme os diversos sentidos não literais, comumente considerados “simbólicos”. O objeto filmado de um certo ângulo, por exemplo, adquire um sentido particular, que é sua conotação.

Essa oposição denotação/conotação foi, entretanto, atenuada, pelo próprio Metz (1970), em prol da pluralidade dos códigos que intervêm em um filme. Em outros autores (Schefer, Bonitzer), a própria anterioridade da denotação (sempre definida em lingüística como código primeiro) nas mensagens artísticas foi contestada.

↳ denotação, metáfora, semiologia, símbolo

📖 Barthes 1964; Bonitzer 1976; Marie 1976; Metz 1968, 1972

🎬 Construção do gesto, construção da interpretação (*Mise en geste, mise en jeu*)

Termos forjados por Serguei M. Eisenstein, em seus cursos na VGIK, a escola de cinema de Moscou, por analogia com *mise-en-scène*, e para designar a técnica da interpretação de ator. A construção do gesto (*mise en geste*) recobre uma decomposição mental das atitudes das partes do corpo. A construção da interpretação (*mise en jeu*) retoma a idéia de um repertório de posições expressivas. Tais noções são a reelaboração dos

sistemas analíticos da interpretação do ator, do qual encontramos outra variável em Lev Kulechov. Elas nunca foram retomadas, tendo a questão do ator sido estudada em seguida de um ponto de vista mais globalmente antropológico.

↳ ator, direção, Eisenstein, Kulechov

📖 Eisenstein 1933-1946; Kulechov 1923, 1929

🎬 Construção do quadro (*Mise en cadre*)

Termo utilizado por Serguei M. Eisenstein em suas lições na escola de cinema de Moscou (VGIK) na década de 1930, por analogia com a expressão *mise-en-scène*, para designar a preocupação de composição (gráfica, plástica) dos planos. A direção (*mise-en-scène*) é a localização (*mise en place*) dos atores no cenário e a determinação de seus movimentos; a construção do quadro (*mise en cadre*) é a determinação dos enquadramentos sucessivos correspondentes: ela não é, portanto, exatamente o enquadramento: este é imaginado como decupagem móvel de uma realidade preexistente, a construção do quadro (*mise en cadre*) é correlativa de uma modificação da realidade com fins de seu enquadramento.


↳ direção, enquadramento

📖 Eisenstein 1935; Kulechov 1929

Construção em abismo (*Mise en abîme/en abyme*)

Termo de retórica, proposto por André Gide e universalmente adotado em seguida, significando a incrustação de uma narrativa em outra, por analogia com o termo brasão que designa uma figura colocada no centro do escudo, e que figura outro escudo. O sentido narratológico conservou-se tal e qual no cinema (a narrativa “em construção” é uma narrativa dentro da narrativa, sobre modos variáveis, como em literatura, a mais corrente sendo ligada ao *flashback*). Além disso, designou-se com isso, às vezes, de maneira mais aproximativa, a existência de uma segunda estrutura na figuração ou na representação (por exemplo, o fato de mostrar em um filme a filmagem de um filme imaginário é com frequência assimilada, erroneamente, a uma construção em abismo).

↳ cinema no cinema, reflexividade, representação

 Bluher 1996; Cerisuelo 2000

Conteúdo

1. Fala-se de conteúdo de uma obra de arte para designar os fatos, os conhecimentos pelos quais ela é enriquecida, que podem ser apreciados independentemente de suas qualidades estéticas – supondo-se, todavia, que a riqueza e a importância desse conteúdo não sejam imputados a seu valor estético. *Guerra e Paz*, de

Tolstói, tem um conteúdo histórico, psicológico e filosófico muito rico, mas tal riqueza se deve tanto à riqueza da documentação reunida pelo autor quanto pela complexidade de sua análise, portanto à construção de sua ficção.

2. Em semiologia e em semântica, opõem-se “plano do conteúdo” e “plano da expressão” (Hjelmslev), mais ou menos segundo a mesma oposição entre “significado” e “significante”, em Saussure. Para cada um desses planos, distinguem-se uma matéria e uma forma (do conteúdo e da expressão), quatro categorias.

A *matéria do conteúdo* é o tecido semântico, ou seja, o conjunto das significações que uma linguagem está em condições de exprimir. Instância comum a todas as linguagens, tendo em vista que todas têm por função transmitir sentido, a matéria do conteúdo não permite, portanto, diferenciá-los uns dos outros. *Guerra e Paz* pode ser o conteúdo de um romance, de uma sinfonia, de um quadro, de um filme.


A *forma do conteúdo* é tudo o que assegura o recorte e a organização de uma matéria semântica em unidades pertinentes de significação. Pode-se considerá-la para um filme em três níveis:

- as classificações por temas ou por gêneros (filmes de guerra, melodramas etc.);

- a maneira pela qual um cineasta trata determinado tema em um dado filme (a guerra da Secessão, em John Ford, por exemplo);

- a organização interna e o agenciamento das diferentes seqüências que tratam do tema dominante em um dado filme (o mesmo tema em *Marcha de heróis*, *The horse soldiers*, 1959, do mesmo autor).

↳ código, expressão (plano de), signo, tema


 Bakhtin 1975; Kracauer 1960; Metz 1968b; Odin 1990

Contínuo (e Descontínuo)

Nossa experiência entrega-nos o mundo como composto de objetos distintos, em um receptáculo espaço-temporal onde, ao contrário, é difícil distinguir as partes e, sobretudo, localizar as fronteiras (entre um ponto do espaço e o ponto vizinho, entre um momento e o momento seguinte). Nossa atividade de simbolização (linguagem, imagens – filmes inclusive), em compensação, está fundada de modo bastante unilateral, na pressuposição do descontínuo, do individualizável, do isolável. Não existe campo de significação não estruturado, mas sempre redes, relações entre unidades “discretas”, e o exemplo mais flagrante é o da linguagem. O sentido surge da mudança, e, para fazê-lo aparecer, é preciso introduzir uma diferença – uma descontinuidade.

O cinema, mídia temporal, está fadado ao contínuo; mas ele repousa, duplamente, na produção de uma descontinuidade (entre fotogramas sucessivos na película, entre planos na montagem). A questão, do ponto de vista teórico, é, portanto, a das formas que essa relação entre contínuo e descontínuo tomou. Podem-se opor, por exemplo, segundo essa pertinência, uma forma de passagem de plano a plano tendo em vista a continuidade – o *raccord* –, e uma forma, ao contrário, que visa à manutenção da descontinuidade – o intervalo. No interior de um mesmo plano, poderemos opor o regime do plano prolongado (insistindo na continuidade) a certos planos abruptos, visando produzir um efeito de descontínuo. O cinema experimental trabalhou sistematicamente ambos extremos (ver *Sleep* ou *Empire*, de Warhol, para o plano muito longo, e os filmes fotográficos de Sharits ou Kubelka – levando o descontínuo até seus limites).

↳ fotograma, montagem, plano

 Aumont 2000b; De Hassa 1985; Deleuze 1983; Epstein 1974-1975

Contracampo

O “contracampo” é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de “campo”. O ponto de vista adotado no contracampo

é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de “campo-contracampo”. Tal figura bastante tradicional foi com frequência variada, por exemplo, ligando dois planos segundo pontos de vista a 90° (ou a 180°, o que, na concepção clássica, sempre foi considerado algo a se evitar).

↳ cinema clássico, decupagem, montagem, regra dos 180°

📖 Burch 1969; Oudart 1969; Pinel 1996

🎬 Contraponto orquestral

Expressão forjada por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (1928), no momento em que o cinema falado invadia as telas ocidentais. Esses três cineastas se apoiam no emprego expressivo da montagem e preconizam o princípio de não-coincidência entre a intervenção das imagens e dos dados sonoros: “Apenas a utilização do som à guisa de contraponto perante um fragmento de montagem visual oferece novas possibilidades de desenvolver e de aperfeiçoar a montagem. As primeiras experiências com o som devem ser dirigidas para sua ‘não-coincidência’ com as imagens visuais. Somente tal método de ataque produzirá a sensação buscada que conduzirá, com o tempo, à criação de um novo contraponto orquestral de imagens-visões e de imagens-sons”.

Esse texto mostra a hostilidade de vários cineastas à nova invenção. Autores como Charles Chaplin ou René Clair concordam, até certo ponto, com as reticências dos cineastas soviéticos, também encontradas, aliás, nas posições de estetas como Rudolf Arnheim (1932). É sobretudo no documentário de vanguarda que o princípio do contraponto orquestral conhece uma aplicação de grande riqueza estética: *Melodia do mundo* (Ruttman 1929), *Entusiasmo* (Vertov 1930), por exemplo.

↳ banda som, cinema sonoro, montagem

📖 Eisenstein 1942, 1974

🎬 Cor

Técnica

Posterior aos primeiros ensaios de fotografia em cores, o Cinematógrafo ignorou-os. A imagem de filme foi por muito tempo uma imagem cinza (“preto-e-branca”, como se diz convencionalmente). Todavia, a cor apareceu bem cedo (antes de 1900) nos espetáculos cinematográficos, na forma da coloração; para isso, era preciso pintar, à mão (eventualmente com a ajuda de cartões recortados para as partes imóveis), cada parte da imagem que devia ter uma cor. Apesar do tempo da operação, ela foi realizada pela maioria dos filmes “feéricos” de Méliès ou de Pathé e por muitos outros.

Vieram, em seguida, procedimentos mais fáceis de serem aplicados, que consistiam em colorir toda a imagem (a tingimento), ou apenas suas partes pretas (a viragem), por simples mergulho em um banho do produto apropriado. Tais procedimentos foram utilizados com frequência nas décadas de 1910 e de 1920 (praticamente todos os filmes de alguma importância tiveram suas versões em cores); a combinação da viragem e do tingimento permitia, aliás, efeitos por vezes bem complexos. Um certo número de convenções foram, no mais das vezes, respeitadas, como o tingimento azul para as cenas de noite, o tingimento amarelo ocre para a luz elétrica dos interiores, o vermelho para o fogo, e muitos outros às vezes simbólicos.

A terceira época foi a dos procedimentos de “cores naturais”, ou seja, obtidas na tomada de cena, com uma película especial. Existiram muitos procedimentos aditivos (a cor é obtida por superposição de três imagens coloridas em vermelho, verde e azul, diretamente sobre a tela) ou subtrativos (uma única imagem projetada, composta de três camadas monocromáticas). O mais célebre, o Technicolor, foi explorado desde 1925 em uma versão com duas primárias, mas, sobretudo de 1930 a 1960, mais ou menos, em uma versão com três primárias com efeitos suntuosos, mas de emprego difícil e caro. Foi o

aparecimento, por volta de 1955, dos procedimentos subtrativos, como o Eastmancolor (derivado do Agfacolor alemão), que permitiu, por seu baixo custo, o desenvolvimento do cinema em cores, que se tornou majoritário e depois hegemônico na década de 1960.

Estética

Apesar das especificidades da cor no cinema, o modelo crítico e estético foi, quase sempre, a pintura. Esta circulou enormemente no imaginário fílmico, em três grandes formas: a ficcionalização, a imitação e a análise. As personagens de pintores são bem numerosas no cinema clássico, mas foi sobretudo ao tentar imitar supostas leis cromáticas que o cinema quis prolongar a pintura. A tentativa é mais radical na parte vanguardista ou experimental, em que os objetivos e os meios (por exemplo, pintura sobre película, raspagem etc.) são mais próximos daqueles do pintor.

A ausência de leis gerais e verificáveis explica a ausência quase total de reflexão teórica sobre a cor na imagem em movimento. As únicas considerações, às vezes propostas no tocante ao valor simbólico ou expressivo da cor (o vermelho como símbolo de guerra ou de paixão, o azul, bem como o azul-celeste, para a paz, o violeta associado à lamentação funerária etc.). Como tais valores são bem variáveis conforme as culturas e as épocas, é difícil fazer uma teoria

deles, e a estética da cor no cinema confunde-se, praticamente, com a constatação de estilos pessoais ou de efeitos de gênero (Godard e suas cores *pop* da década de 1960 – *O demônio das onze horas*, *O desprezo* –, as luzes coloridas de Fassbinder, os filtros azuis no cinema fantástico etc.).

↳ estética, imagem

📖 Andrew 1980; Arnheim 1935; Aumont 1995a; Balázs 1930; Bergman 1990; Bordwell, Staiger, Thompson 1985; Bourget 1986; Branigan 1976; Cavell 1971-1979; Dreyer 1955; Eisenstein 1939-1940, 1948, 1986; Jacobs 1970; Johnson 1966; Kracauer 1960; Oudart 1970; Schefer 1981

🎬 Corpo

O corpo humano mostrou-se, bem cedo, um dos objetos principais da representação cinematográfica, seja por meio de uma analogia pictórica (a pesquisa da figuração correta e expressiva do corpo, nu ou vestido), seja na filiação teatral (o corpo como suporte e motor da ação dramática). Em ambas as perspectivas, a questão da representação do corpo, todavia, nunca foi considerada por si só. Foi a partir das propostas de Jean Louis Schefer, sobre o caráter absolutamente original do corpo figurado no cinema, e da relação imaginária que ele mantém com o próprio corpo do espectador, que foi relançada essa questão desde me-

dos da década de 1980. O homem cinematográfico (o “homem comum” do cinema) possui, com efeito, um corpo que, reprodução automática e fiel de um corpo real, não coincide, entretanto, com uma anatomia, mas possui, de saída, uma definição de ordem figurativa. Com base nessa observação fundamental, vários críticos e analistas de filmes (na linha de frente, Nicole Brenez, 1998) começaram uma exploração, por enquanto mais abundante do que sistemática, dos modos filmicos de produção de um corpo.

↳ ator, feminismo, figura, figuração, Schefer

📖 Amiel 1998; Brenez 1998; De Kuyper 1993; Dubois 1988a, 1993b; Heath 1979; Lacoste-Fieschi-Tort 1996; Lebtahi e Thome-Gomes 1994; Schefer 1981; Vancheri 1993

🎬 Correspondência das artes

A lista das artes reconhecidas foi com frequência estabelecida, por diversas instituições (na França ou na Inglaterra, a partir da era clássica, a Academia). O surgimento da fotografia, por volta de 1840, não havia fundamentalmente conseguido questionar a lista tradicional das seis artes fundamentais (artes do espaço: pintura, escultura, arquitetura; artes do tempo: música, poesia, dança). No entanto, ela provocou, indiretamente, uma remodelagem do sistema

de belas-artes, evidenciando vínculos subterrâneos entre artes diferentes, *correspondências*.

Sempre existiram vínculos entre artes (por exemplo, nas eras clássicas, a doutrina “*ut pictura poesis*”, significando a equivalência entre pintura e poesia). O que o século XIX acrescenta é a idéia de uma correspondência sensorial, e não mais apenas ideal, entre artes diferentes (por exemplo, o fato de a música fazer imaginar cores, ou de a poesia ser próxima da música). Essa idéia foi muito ativa em torno de 1900, com várias tentativas para casar nos espetáculos efetivos a sensibilidade cromática e musical, notadamente (Scriabini, Kandinsky).

O cinema apareceu mais ou menos na mesma época, e vários críticos foram tentados a ver nele a resposta às interrogações implícitas da “correspondência das artes”, na forma de uma arte de síntese, que procede, a um só tempo, de várias outras. A idéia da “sétima arte” (Canudo 1927) operando a síntese das seis outras é a forma mais conhecida dessa tentativa; essa idéia voltou, de tempos em tempos (por exemplo, Wollen [1968] inscreve o cinema na genealogia das artes como resposta às interrogações sobre a divisão espaço/tempo, e como atualização da idéia wagneriana da obra de arte total). Encontramos também formulações inspiradas de modo mais direto na idéia de correspondência (Faure

1964; Souriau 1969), e toda a vanguarda francesa da década de 1920 foi atenta a uma dimensão “musical” do cinema que é uma dessas correspondências (Dulac).

↳ arte, Canudo, estética, Faure

📖 Arnheim 1938; Bellour 1990a, 1990c; Canudo 1927; Faure 1964; Pâini 1997b; Ragghianti 1952; Rohmer 1955; Seldes 1924-1957; Souriau 1969; Wollen 1968, 1972

🎬 Corte móvel

Conceito proposto por Gilles Deleuze para definir, a um só tempo, a imagem-movimento e o plano cinematográfico. O movimento que o cinema dá à imagem modifica as posições respectivas das partes de um conjunto, “que são como seus cortes, cada uma imóvel em si mesma; no entanto, o movimento é ele próprio o corte móvel de um todo cuja mudança ele exprime”. Quanto ao plano, “é o movimento, considerado em seu duplo aspecto; translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração. [Operando um corte móvel dos movimentos, ele] não se contenta em exprimir a duração de um todo que muda, mas não pára de fazer variar os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto na imagem” (1983).

Para Deleuze, é o que distingue a imagem cinematográfica da imagem fotográfica. A fotografia é uma espécie de “modelagem”: o molde organiza as forças internas da coisa, de tal maneira que elas atingem um estado de equilíbrio em um certo instante (corte imóvel) – ao passo que o corte móvel não pára de modificar o molde, de constituir um molde variável, contínuo, temporal. Deleuze encontra aqui as idéias de Jean Epstein (a “perspectiva temporal” e a modulação) e as de André Bazin: “A fotografia procede, por intermédio da objetiva, a um verdadeiro registro da impressão luminosa, uma modelagem. Entretanto, o cinema realiza o paradoxo de se moldar sobre o tempo do objeto e de tomar, além disso, a impressão de sua duração” (1945).

∫ Deleuze, imagem-movimento, plano

📖 Deleuze 1983; Epstein 1974; Stewart 1999

🎬 Corte seco

Chama-se de corte seco a passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* seja marcado por um efeito de ritmo ou por uma trucagem. Christian Metz salienta, em seu modelo de “grande sintagmática”, que se o corte seco intervém no interior de um segmento autônomo (uma seqüência de planos), ele não tem valor de pontuação; mas tem esse valor quando

está situado entre dois segmentos. Quando não comporta efeito ótico materializado, como uma fusão, por exemplo, ele é qualificado de “pontuação branca”.

O corte seco intervém na “montagem seca”, que compreende duas variantes principais, a “montagem seca comum”, que pode ser marcada pelo ritmo, e a “montagem seca com efeito”, quando a passagem de um segmento a outro se efetua por ruptura brutal. O estilo de Robert Bresson ou o de Jean-Marie Straub são amplamente fundados em tais rupturas; no início dos anos 1960, Jean-Luc Godard sistematizou o emprego da montagem seca com efeito, o que apareceu ser um traço de modernidade.

∫ montagem, pontuação, ritmo, segmentação

📖 Metz 1968; Pinel 1996

🎬 Créditos (Générique)

Não se sabe ao certo por que essa seqüência filmica, que comporta as inscrições que indicam o título do filme e os nomes de seus participantes (atores, produtores, técnicos), é chamada, em francês, de *générique*. A relação com a noção de “gênero” não se confirma.

Os créditos de um filme são, por si sós, um fragmento que não é nem narrativo, nem representativo; nesse sentido, ele foi, por vezes, aproximado das noções de paratexto ou

de peritexto, propostas por Gérard Genette no âmbito de sua teoria da narrativa literária (Morgues 1994); Quiseram, também, ver nele o lugar por excelência do figural no filme (Moinereau 2000). Alguns cineastas fizeram dele um fragmento de virtuosidade, salientando esse caráter particular, seja trabalhando sobre a enunciação verbal (os créditos falados de Sacha Guitry ou de Orson Welles), seja sobre a grafia e a cor das inscrições (os créditos “pop”, de Jean-Luc Godard), seja ainda integrando-os à ação e à história (tendência freqüente nos filmes americanos do fim dos anos 1960, onde os “credits” – os nomes dos participantes – eram, com freqüência, apresentados depois de vários minutos de filme, ou espalhados em um longo segmento que já iniciava, amplamente, o filme). Existem, também, filmes sem créditos (*À bout de souffle* [Acosado], por exemplo) – mas a tendência do cinema industrial nos últimos vinte anos é de crescimento do número de nomes citados, chegando a várias centenas, cada categoria profissional (por exemplo, os motoristas das vedetes) tendo reivindicado e obtido essa menção escrita. Os créditos são, hoje, no mais das vezes, separados em duas partes, antes e depois do filme.

∫ banda imagem, escritura, enunciação, figural

📖 Lagny et al. 1979; Moinereau 2000; Mourgues 1994

🎬 Criatorial

“Situado essencialmente no pensamento, seja individual, seja coletivo, dos criadores do filme.” (Souriau). Essa noção da filmologia é aparentemente cômoda, tendo em vista que ela entra em relação com as outras noções do mesmo sistema. Todavia, a questão que ela designa, a da intenção criadora e de sua maior ou menor capacidade de ser percebida pelo destinatário de uma obra, é bem mais complexa do que a definição de Souriau supõe. Para que tal definição possa ser operante, é preciso, portanto, que se tenha um modelo mais preciso do pensamento (*a fortiori*, do pensamento “coletivo”).

∫ autor, espectral

📖 Bergman 1990; Rossellini 1977; Souriau 1953

🎬 Criminal (Filme)

O filme criminal é um gênero que atravessa toda a história do cinema e foi ilustrado na produção de muitos países. Ele não parou de prosperar, resistindo as todas as flutuações dos modos cinematográficos e a todos os abalos das estruturas de produção. Seu rosto hoje é multiforme. Em sua origem, encontramos crônicas naturalistas produzidas por Pathé, como *Histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca 1901), e, mais precisamente, os quadros dos *bas-fonds* de Nova York representados por David W. Griffith (*The musketeers of pig al-*

ley), mas o gênero desenvolve-se realmente a partir de *Underworld (Paixão e sangue)* que Josef von Sternberg realiza em 1927. Trata-se de um crime melodramático fundado no amor, na amizade traída e no sacrifício, no qual o ator George Bancroft dá à personagem do gângster uma dimensão trágica que prefigura as *performances* de Paul Muni, em *Scarface* (1932) e de James Cagney em *Public Enemy (Inimigo público)* (1931). A violência do filme causou, na época, sensação.

O filme criminal repousa em alguns elementos simples: um ato delituoso, uma vítima, um culpado, uma sanção, mas o tratamento desses dados cria muitos subgêneros: filme de investigação, filme de gângsteres, *thriller*, filme de suspense, “filme de delegacia”, categorias que podemos agrupar sob a etiqueta de “filme policial”. No interior dessa galáxia, destacou-se o subgênero “filme *noir*”, tal como foi chamado pela crítica francesa após a Segunda Guerra Mundial. Trata-se de uma categoria particular de filme de investigação fundada na personagem do detetive privado e, mais ainda, em um certo clima e em um certo estilo narrativo e visual. O gênero deu lugar a um número bem grande de releituras culturais e ideológicas, no rastro dos estudos feministas americanos, como mostra a antologia proposta por Noël Burch (1993).

↳ feminismo, filme *noir*, gênero

📖 Borde e Chaumeton 1955; Burch 1993; Kaplan 1983; Vernet 1987

📺 Cristalino (Regime)

Esse termo foi proposto por Gilles Deleuze (1985) para designar um caráter fundamental do cinema moderno: sua ruptura com o tempo estritamente cronológico. A “imagem-tempo” é fundada, não mais nas situações sensorio-motoras da imagem-movimento, mas nas situações ópticas e sonoras “puras”; ela explora o tempo, visa torná-lo “visível”, e nessa exploração o que aparece é o caráter dúplice do presente, que é sempre passado ao mesmo tempo que presente (ele é sempre “trabalhado” pelo passado – como, exemplarmente, em Resnais, em que é a memória que atua no presente). A imagem-cristal designa, metaforicamente, essa coexistência de uma imagem atual e de uma imagem virtual; o cinema moderno é, para Deleuze, o lugar de expressão da imagem-cristal, dessas imagens em que o tempo é, incessantemente, redobrado.

↳ imagem, imagem-movimento, imagem-tempo, tempo

📖 Deleuze 1985; Leutrat 1988, 1990a; Rodowick 1997a e b; Ropars 1996

📺 Crítica

A crítica é o exercício que consiste em examinar uma obra para

determinar seu valor em relação a um fim (a verdade, a beleza etc.). Falou-se de crítica objetiva ou subjetiva, conforme a escala de valores à qual se relaciona a obra julgada seja ou não independente daquele que julga. Pode-se também distinguir uma crítica externa (que relaciona a obra a seu contexto de produção e de recepção) e uma crítica interna (dita, às vezes, imanente, que examina a obra em si mesma). Por extensão, o termo designa também os próprios julgamentos e comentários, além da pessoa que se entrega à crítica.

A crítica tem, portanto, uma dupla função de informação e de avaliação. É o que, em princípio, a distingue da análise, cujo objetivo é esclarecer o funcionamento e propor uma interpretação da obra artística.

Poucos críticos de cinema são jornalistas profissionais. Existe um amplo leque de modalidades de escrita, do crítico de jornal, cuja função informativa é primordial, ao crítico de revista mensal especializada, cuja intervenção está mais próxima do crítico de arte e do analista da obra.

O juízo crítico apóia-se em valores estéticos e em certas noções gerais. Nesse sentido, alguns grandes críticos foram igualmente teóricos implícitos da arte que comentavam, tais como André Bazin, Barthélemy Amengual ou Serge Daney, na França; James Agee ou Gilbert Seldes, nos Estados Unidos; Umberto Barbaro,

na Itália. Todavia, o exercício da crítica é também um exercício do juízo de gosto, e desse ponto de vista existiram e existem grandes críticos que são bem pouco teóricos, de Jean Douchet a Manny Farber.

↳ análise, estética

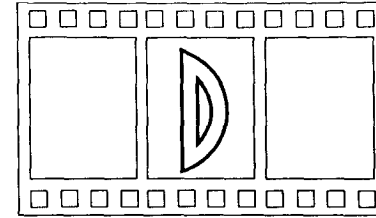
📖 Agee 1958; Amengual 1997; Bazin 1958-1962; Comolli e Narboni 1969; Daney 1983, 1986, 1994; Desnos 1923-1945; Ishaghpour 1982, 1986; Païni 1977a; Pasolini 1987; Rocha 1963; Truffaut 1988

📺 Cubista (Montagem)

Metáfora proposta (Thompson 1981) para designar um estilo de montagem na qual os planos sucessivos se “recobrem” temporalmente, do mesmo modo que no cubismo analítico, as facetas nas quais a imagem se decompõe figuram várias vezes a mesma zona do espaço. Tal montagem é encontrada em estado mais puro em Serguei M. Eisenstein, por exemplo, na cena de *O Encouraçado Potemkin*, em que o marinheiro quebra furiosamente um prato, cada plano retomando o movimento antes do ponto ao qual o plano precedente o havia levado (exemplos comparáveis em *Outubro* ou em *A linha geral*).

↳ Eisenstein, montagem

📖 Lawder 1977; Thompson 1981



Decupagem


A decupagem é, antes de tudo, um instrumento de trabalho. O termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização dos filmes e designa a “decupagem” em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica.

Como muitas outras, a palavra passa do campo da realização ao da crítica. Ela designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de seqüências, tal como o espectador atento pode perceber. É nesse sentido que André Bazin utiliza a noção de “decupagem clássica” para opô-la ao cinema fundado na montagem; encontraremos a mesma oposição em Jean-Luc Godard.

A definição é retrabalhada (e tornada mais abstrata) por Noël Burch (1969) e a corrente “neoforalista”. O conceito de decupagem, oposto ao sentido técnico e prático, é definido então como “a feitura mais íntima da

obra acabada, a resultante, a convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo”.

f escritura, montagem, *raccord*, transparência

 Bazin 1958-1962, vols. 1 e 2; Bordwell-Staiger-Thompson 1985; Burch 1969; Chion 1986; Godard 1952; Herman 1952; Hitchcock 1966; Leblanc e Devismes 1991; Marie 1976; Pudovkin 1926

Défilement (Transcorrer do filme)

1. O *défilement* designa o desenrolar da película no interior do projetor e, por extensão, a trajetória seguida pela película no interior do aparelho. Quando o filme é montado em anel, o seu transcorrer é dito “sem fim”; é o caso dos projetores atuais nos quais os 3 mil metros do filme de longa-metragem desfilam em anel.

2. A palavra foi retomada por Thierry Kuntzel para distinguir vários níveis em que o filme transcorre: o do “filme-película” (fotograma por fotograma), o do “filme-projeção”

(desenrolar da película no projetor, cuja velocidade pode, aliás, variar) e o do filme percebido pelo espectador, que só pode experimentar a velocidade quando ele está na sala de projeção. O analista controla o transcorrer do filme (com um projetor com parada sobre a imagem, com uma mesa de montagem, e de modo mais geral, hoje, com um gravador); ele trabalha com um quarto nível, em que se situa, realmente, o “fílmico” mais intrínseco: “O fílmico do qual será questão na análise fílmica não estará, portanto, nem do lado do movimento, nem do lado da fixidez, mas entre os dois, no engendramento do filme-projeção pelo filme-película, na negação desse filme-película pelo filme-projeção.”

↳ análise, efeito phi, fílmico, fotograma

📖 Kuntzel 1973; Stewart 1999

📖 **Dêitico**

Termo de lingüística (literalmente “o que serve para mostrar”) que designa os marcadores da enunciação. Certos termos da língua só podem ser utilizados em situação, notadamente aqueles que só determinam seu objeto em relação àquele que fala. É o caso dos advérbios como *aqui, lá, ontem, amanhã*, dos indicadores espaço-temporais portanto. É também o caso dos pronomes pessoais (*eu e tu*), cujo referente só é fixado pelas condições da

comunicação que determina quem é o locutor, o destinatário etc.

Quando se teve a preocupação de estudar os mecanismos da enunciação no interior do filme, procurou-se o equivalente dos dêiticos no interior da imagem ou das relações audiovisuais (Simon, Casetti). Metz afirma que o filme não possui termos equivalentes à dêixis. Um filme só pode fazer referência a figuras genéricas ou parciais: o espectador interpelado por um olhar para a câmara é um espectador tipo e não um espectador particular. Em um diálogo real, o emissor e o destinatário podem trocar seus lugares, aquele que era “eu” pode tornar-se “tu” e vice-versa, ao passo que o filme não tem essa possibilidade de inversão. Sem ter dêitico propriamente falando, o filme possui, todavia, muitos procedimentos, como o dirigir-se ao espectador, o comentário em voz *off*; as citações de outros filmes, que lhe permitem dobrar-se sobre si mesmo, de evidenciar as instâncias que o organizam e que fazem de sua apresentação um elemento de comparação.

↳ enunciação, lingüística

📖 Casetti 1986; Metz 1991; Simon 1983

📖 **Deleuze (Gilles) (1925-1995)**

Gilles Deleuze é um filósofo habitado pela necessidade de uma invenção teórica permanente,

apoiando-se em textos clássicos para abrir novos caminhos. Ele explorou Hume, Nietzsche, Espinoza, Kant, Bergson, Leibniz de uma maneira bem particular. A filosofia é, a seu ver, “criação de conceitos”: é dos conceitos que surgem as verdades, e não o inverso. Ele observa que Nietzsche acabou com o reino da verdade, da eternidade e da imobilidade e tira daí as conseqüências: o verdadeiro inventa-se, de maneira efêmera e fluida, em nossas experimentações. Por isso, Deleuze não trabalhou apenas com textos filosóficos, mas com escritores, de Lewis Carroll a Alfred Jarry e Antonin Artaud, e escreveu um livro sobre o pintor Francis Bacon (1981), depois um livro duplo ao cinema (1983, 1985).

Para Deleuze, só conta o movimento e a luta contra tudo o que o entrava e o fixa. É portanto lógico que, contra uma tradição filosófica que privilegia a identidade, a fixidez, os signos da imobilidade e do eterno, ele descubra o cinema como materialização dos processos, dos devires, das evoluções, das múltiplas fases da imagem-movimento. Seu projeto é constituir um quadro de todas as imagens possíveis, inclusive daquelas que estariam por vir. Ele se enquadra em uma verdadeira “cine-filosofia”, que alia a cinefilia e o trabalho do filósofo.

Apoiando-se nos conceitos de Charles S. Peirce e de Henri Bergson, que ele comenta, Deleuze reflete sobre o movimento e o tempo e sobre os modos de ser da imagem. Ele distingue dois conjuntos, “imagem-movimento” e “imagem-tempo”, e discute a divisão do cinema em torno do que André Bazin havia chamado de “imagem-duração” e Jean Mitry de a “duração-agie” do cinema mudo e a “duração-homogênea” do cinema do pós-guerra. Ele divide, em seguida, esses dois conjuntos em classes. Da imagem percepção, que é a forma mais simples da imagem-movimento, ao cinema, corpo, cérebro, pensamento, que é o término da imagem-tempo, todos os gêneros da imagem são submetidos à sua reflexão e, ao mesmo tempo, todos os filmes. Isso ocorre, pois falar de todas as imagens possíveis do cinema implica percorrer novamente toda a história do cinema.

Assim, os dois volumes do filósofo consagrados à sétima arte constituem uma nova versão da história dos cinemas clássicos e modernos em torno da fratura do neo-realismo e da Segunda Guerra Mundial.

↳ imagem-movimento, imagem-tempo, modernidade

📖 Ishaghpour 1986, 1995; Leutrat 1988, 1998; Menil 1991; Rodowick 1997; ver Bibliografia, em Deleuze

Demarcação

Uma demarcação é o que separa, claramente, duas coisas. Christian Metz utilizou esse termo para designar as separações que se podem observar em um filme entre as seqüências ou entre os segmentos autônomos.

Os limites entre segmentos podem ser marcados de diferentes maneiras. Na época do cinema mudo, recorreu-se com frequência a um letreiro. Utilizava-se, no mais das vezes, na época clássica, trucagens ópticas que funcionavam como sinais de pontuação: escurecimentos, fusões, fechamentos da íris etc. A demarcação podia também ser implícita: era uma mudança no desenrolar narrativo que fazia o espectador compreender que se estava passando para outro momento da história. Enfim, uma modificação importante na forma da narrativa (intervenção da música, de uma montagem alternada, de uma montagem rápida) podia, igualmente, ter o mesmo papel demarcativo.

No cinema posterior à década de 1960, a decupagem mais complexa e bem mais descontínua torna a noção de demarcação menos operante.

∫ decupagem, grande sintagmática, pontuação, segmentação

📖 Lagny *et al.* 1979; Metz 1972

Denotação

Em lógica, denotação corresponde à “extensão” de um conceito (por oposição à sua “compreensão”, ou

conjunto de traços que definem seu conteúdo). Em lingüística, o termo designa o sentido estrito de uma palavra, independentemente das conotações que cada texto ou cada locutor pode acrescentar a ela. É esse sentido lingüístico que foi retomado no emprego semiológico para designar o nível literal da mensagem, o sentido primeiro da palavra e da imagem.

O nível denotativo é o objetivo de todo emprego científico da linguagem, como, por exemplo, em matemática. O procedimento científico é, então, definido pela supressão de toda conotação ou derivação do sentido, que viesse parasitar a literalidade e a precisão da denotação. A denotação é, portanto, um mito, pois uma linguagem objetiva, livre de qualquer traço de subjetividade, só pode ser uma ficção, um imaginário da ciência.

A denotação esteve no centro das primeiras questões da semiologia, quando esta se interrogou sobre a natureza da significação cinematográfica (Metz 1964). O sentido denotado foi considerado produzido pelos códigos da analogia visual e auditiva, que permitem ao espectador reconhecer e identificar os objetos do mundo, fora de qualquer associação subjetiva.

A denotação é um conceito-chave em toda operação de metalinguagem, ou de utilização de uma linguagem em uma perspectiva científica ou didática para estudar ou explicar determinado

fenômeno. O cinema didático tenta, no mais das vezes, atingir uma certa pureza denotativa da imagem e da linguagem cinematográfica, a fim de não entrar o objetivo principal de sua exposição por significações parasitárias e não controladas. Tal tentativa é com frequência ilusória no campo da imagem, lugar do imaginário e das livres associações, que não se beneficia, como a língua, de vários séculos de emprego científico.

∫ analogia, denotação, linguagem

📖 Metz 1964, 1968

Desconstrução

O termo de “desconstrução” pertence ao vocabulário do filósofo Jacques Derrida. Este se propõe a “desconstruir” a metafísica ocidental partindo da fenomenologia de Edmund Husserl e da reflexão de Stéphane Mallarmé sobre a escritura. Ele considera que a tradição filosófica ocultou a própria escritura ao considerá-la apenas um meio posto a serviço da fala que ela recolheria fielmente. A lingüística, por sua vez, rejeitará o fato de escrever. O que ele chama de “gramatologia” deve, desde então, trabalhando com textos de vanguarda, desconstruir o “logo-fonocentrismo”, encontrando na inscrição gráfica algo diferente do simples depósito de uma voz e de uma verdade originais.

Essa concepção da escritura influenciou muito a análise textual

do filme, por intermédio de Roland Barthes e de Julia Kristeva. Trata-se, então, de ir além da visão puramente funcional da linguagem e de privilegiar certas obras de ruptura que sabem, continuamente, colocar em jogo seus elementos constitutivos. Em vez de reconstituir o significado de um filme, é preciso quebrar seu mecanismo, criar contrastes, mudar a ordem dos elementos. Daí a idéia de um texto considerado um puro objeto diferencial. Tal corrente desconstrutivista inspirou, explicitamente, as análises de Marie-Claire Ropars e de Tom Conley; implicitamente, as de Jean-Louis Leurat.

∫ diferença, escritura

📖 Leurat 1988, 1990a, 1998; Ropars 1981, 1990

Descrição

A idéia de descrição contém, a um só tempo, a idéia de escritura e a da origem dessa escritura (naquilo que se descreve). Nesse sentido, que é o da linguagem corrente, a descrição é um gesto da análise de filme, e mesmo, em princípio, o primeiro. É inevitável, com efeito, que a análise, que produz um enunciado verbal a propósito de uma obra de imagem, faça desse enunciado um relatório mais ou menos completo daquilo que está nessa obra.

A descrição, gesto corrente, gesto simples em seu princípio – basta dizer o que se vê –, é na verdade sempre di-

fícil, em razão da dificuldade de qualquer “transcodificação” do visual em verbal. É impossível, em particular, esperar ser exaustivo, e qualquer descrição de imagem repousa, portanto, na escolha de certos eixos de pertinência, que são os do analista. Diversos instrumentos foram propostos para tanto; a maioria, porém, resume-se a técnicas de apresentação da descrição (os quadros ou “malhas” estiveram bem em voga na década de 1970), que não respondem ao problema da pertinência e do perigo de arbitrário correlativo. Cada análise de filme deve, portanto, se colocar novamente a questão e tentar observar algumas regras elementares (não acrescentar nada ao que está na imagem, não esquecer nada de interessante, tratar de respeitar a importância relativa das diversas partes).

Além disso, a idéia segundo a qual o cinema é capaz de descrever o mundo foi retomada por várias vezes na teoria. Ela é a base de toda reflexão sobre o documentário e aparece também na tentativa de tipologia dos segmentos de filmes narrativos proposta por Christian Metz (o “sintagma descritivo” caracteriza-se pela eliminação de todo marcador da passagem do tempo diegético e dramático).

♪ análise de filmes, grande sintagmática, pertinência

📖 Aumont 1996; Baudry 1971; Bellour 1978; Marie 1975

📺 Desenquadramento

Em uma abordagem dinâmica da questão do quadro, designam-se assim enquadramentos que parecem resultar de um movimento de excêntramento, rejeitando para as bordas alguns dos elementos diegéticos principais. Tal efeito foi muito produzido em pintura, depois do choque da descoberta da arte da estampa japonesa – em Edgar Degas, particularmente, que “corta”, com freqüência, uma personagem pela borda do quadro. Em cinema, o efeito de desenquadramento é um aspecto de uma tensão mais fundamental entre a tendência à centralização, que resulta da assimilação do enquadramento a um olhar, e a tendência para salientar as bordas do quadro, que é marcada, em alguns cineastas, no mais das vezes, a partir de uma sensibilidade pictórica.

Tal dinâmica do centro e das bordas foi freqüentemente considerada, em suas aproximações do cinema com as outras artes da imagem, por Serguei M. Eisenstein; recentemente ela foi novamente evidenciada, a partir de uma retroação do cinema em relação à pintura (Bonitzer, 1986).

♪ enquadramento, pintura, quadro
📖 Bonitzer 1986; Eisenstein 1980; Epstein 1921

📺 Dialética

1. Em Friedrich Hegel, a dialética é compreendida como a lei do pensamento e do real, que, progre-

dindo por negações sucessivas (tese, antítese), resolve as contradições aceitando a sínteses, elas próprias parciais e que pedem, por sua vez, para serem superadas. Tal “trabalho do negativo”, inscrito no cerne do devir, está, para Hegel, em toda história particular, quer se trate da história da natureza, quer da história da própria filosofia. Karl Marx e Friedrich Engels retomaram a dialética hegeliana como método, mas inverteram seu sentido para aplicá-la ao estudo dos fenômenos históricos e sociais, e, prioritariamente, aos fatores econômicos. Já não é o Espírito que determina o real, mas o contrário.

Serguei M. Eisenstein se inspira nessa concepção da dialética para definir o trabalho de montagem. Para o cineasta soviético, o filme não tem de reproduzir o real, e sim de propor sua interpretação. Tal interpretação se funda nos princípios do materialismo dialético e na prática da montagem como instrumento de análise. O que está em jogo na montagem é o conflito entre os fragmentos. É o princípio único e central que rege toda produção de significação. Gilles Deleuze (1983) salientou que é isso que distingue a montagem eisensteiniana dos princípios griffithianos nos quais ele, inicialmente, se inspira.

2. A palavra “dialética” foi igualmente utilizada no curso da década de 1960 em um sentido mais metafórico e estrutural. O objetivo de Noël Bur-

ch (1969) é determinar os critérios de composição de um filme; para isso, ele examina as dialéticas que atravessam os filmes, dialéticas de diferentes níveis (tempo, espaço, ritmo, tema), mas dialéticas que dão início à escritura fílmica, que fazem sentir todos os seus conflitos interiores.

♪ Eisenstein, montagem

📖 Aumont 1979; Burch 1969; Eisenstein 1942, 1949

📺 Diegese

Palavra de origem grega (*diègèsis*: narrativa) oposta, de modo aliás diferente, por Platão e Aristóteles, a *mimesis* (imitação); caída em desuso, depois ressuscitada por Étienne Souriau (1951); retomada em seguida, mas também em dois sentidos diferentes, por Gérard Genette e por Christian Metz, um em narratologia literária, o outro em filmologia.

Para Souriau, os “fatos diegéticos” são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira. Souriau dá o exemplo de dois cenários de estúdio que podem ser contíguos e ser diegeticamente (na lógica suposta da história que o filme conta) distantes em várias dezenas de quilômetros.

Metz e seus discípulos (Percheron, Vernet, entre outros) retomam a definição de Souriau: a diegese é concebida como o significado longínquo do filme considerado em bloco (o que ele conta e tudo o que isso supõe); a instância diegética é o significado da narrativa. A diegese é “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação filmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado (Metz). O interesse dessa acepção filmológica é acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a idéia de representação e de lógica suposta por esse universo representado. O próprio do cinema, é, com efeito, que o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese.

Quanto a Genette, ele volta às fontes gregas da palavra e utiliza *diègèsis* no sentido de narrativa (véculo narrativo). Ele lembra que para Platão o campo da *lexis* (maneira de dizer; oposta a *logos*: o que é dito) se divide em imitação propriamente dita (*mimesis*) e simples narrativa (*diègèsis*). Essa “simples narrativa” designa tudo o que o poeta conta “falando em seu próprio nome, sem tentar nos fazer acreditar que é outro

que fala” (o que é o caso da *mimesis*). Segundo essa classificação, o teatro é um gênero mimético imitativo, já que conta mostrando ações, ao passo que a narrativa épica é globalmente diegética com fragmentos de *mimesis*, quando o narrador deixa a palavra às personagens. O cinema é, como a epopéia, um gênero misto (Gaudreault), que representa ações miméticas, mas superpõe a esse primeiro nível de “mostração cênica” a organização da filmagem e da montagem, atos plenamente narrativos, que marcam o estatuto profundamente diegético do discurso filmico. Tal discurso é produzido pela instância enunciadora da narrativa, qualificada por Albert Laffay de “mostrador de imagens” (*grand imagier*).

Nessa perspectiva, o filme é, portanto, plenamente uma narrativa, mas a noção de diegese em sua acepção filmológica tem grande pertinência para dar conta da intensidade do efeito ficção provocado no espectador pela representação cinematográfica.

∫ efeito de realidade, ficção, filmologia

📖 Gaudreault 1988a; Genette 1964; Metz 1968; Schaeffer 1999; Souriau 1951

🎬 Diferença

1. Conceito proposto por Jacques Derrida (1967) e adotado por uma certa corrente da análise textual. Esta define o texto como um objeto

diferencial. O que o constitui é a existência de “conflitos estruturais, não redutíveis a uma síntese, e são, por definição, ativos e abertos” (Ropars). O filme já não é, portanto, um instrumento pelo qual o mundo se representa ou um discurso se constrói; ele se parece, antes, com um “caleidoscópio” (Leutrat), em que a combinação dos valores plásticos não tem objetivo nem fim.

2. Em um sentido não especializado – próximo do sentido usual da palavra – pode-se também notar a definição do plano com “soma de diferenças” (Pasolini). Essa definição encontra, de modo mais implícito, certas observações de Gilles Deleuze em *A imagem-tempo*, formuladas na linha de seu próprio livro *Diferença e repetição* (1968).

∫ análise textual, desconstrução, escritura

📖 Leutrat 1998; Kuntzel 1975a; Ropars 1981, 1990

🎬 Direção (*Mise-en-scène*)

Locução que surgiu, em francês, no início do século XIX, para designar a atividade daquele que, bem mais tarde (em 1874) seria chamado de diretor (“*metteur en scène*”). Foi com as inovações do fim do século, associadas ao Naturalismo e a Antoine, por um lado, ao Simbolismo e a Appia ou Craig, por outro, que o aspecto visual e o aspecto representativo da arte teatral foram realmente

reconhecidos, e a direção definitivamente assimilada por essa arte. Na mesma época, o Cinematógrafo propunha caricaturas de teatro, com atores privados da dicção e reduzidos à pantomima, cenários indigentes e câmera imóvel. Do ponto de vista do teatro, é lógico considerar que a locução é “abusivamente” utilizada no cinema.

É o fundamento de uma longa polêmica interna à crítica de cinema: é o cinema um simples instrumento de registro de textos ditos por atores profissionais da cena? Ou é o cinema o “substituto” de uma arte dramática burguesa totalmente esgotada? Essa polêmica ganhou toda sua extensão quando o cinema se tornou capaz de registrar as vozes. Excelentes homens de teatro sentiram-se ameaçados ou usurpados por esse “encaixotamento” de seu talento. Inversamente, a indústria do cinema arrogou-se a tarefa de substituir o teatro para a maioria de seus públicos, sobretudo populares. Na França, houve a troca agradável de generalidades estéticas e estratégicas entre Marcel Pagnol e René Clair, notadamente. As grandes cinematografias mundiais aprenderam rapidamente a conciliar as duas artes do espetáculo; *go-between* como Sacha Guitry ou Ben Hecht testemunharam bem depressa as vantagens da coexistência. O primeiro sentido de direção (*mise-en-scène*) permaneceu, portanto, por muito tempo ligado à

origem teatral, para designar o fato de fazer atores dizerem um texto em um cenário, regulando suas entradas, suas saídas e seus diálogos.

Foi no contexto bem diferente do pós-guerra que retornaria a noção de direção, para designar, dessa vez, não mais o teatro nos filmes, mas, ao contrário: aquilo que no cinema escapa a qualquer referência artística preformada, o que só pertence a ele (e portanto – velha obsessão da crítica – o que define sua especificidade). A direção, nesse segundo sentido, foi o corolário de um certo número de idéias da crítica, sobretudo francesa, da década de 1950: a idéia de autor de filmes; a idéia do cinema como arte dos corpos figurados em seu “verdadeiro” meio, uma arte paradoxal da evidenciação da beleza do mundo real; uma certa idéia do cinema como arte da captação de momentos de graça e de verdade, por comportamentos e por gestos reproduzidos “tais e quais”, graças à virtude de veracidade da câmera.

Um diretor (*metteur-en-scène*), para os críticos dos *Cahiers du Cinéma* e mais ainda os de *Présence du Cinéma*, era um cineasta realizado, que, mestre de sua arte e de suas intenções, era capaz de encarnar um sentimento do mundo, por intermédio das figuras de corpos de atores fotografados em seus movimentos e em seu meio. Essa idéia provém, longinquamente, do ideal romântico do “pensamento

sensível”; encontramos em Mourlet, por exemplo, um equivalente longínquo da valorização filosófica da poesia em toda a “tradição especulativa da arte”, do círculo de Iéna até o Simbolismo, e mais além. Essa noção difícil e paradoxal foi durante alguns anos manejada como uma arma, ofensiva mais do que defensiva – e quase nunca como um instrumento, teórico ou crítico.

De modo abusivo, talvez, mas eficaz, a expressão *mise-en-scène* tornou-se, portanto, nos empregos críticos em língua francesa (e também inglesa, tendo a palavra passado tal e qual para o vocabulário anglo-saxão), uma noção central da arte do filme. Ela é correntemente utilizada, por exemplo, a propósito de formas de cinema em que não há, propriamente falando, nem cena, nem atores, nem texto a ser dito (por exemplo, o documentário ou o filme caseiro, amador).

↳ *Cahiers du Cinéma*, cinematurgia, macmahonismo, teatro filmado

📖 Astruc 1992; Aumont 2000a.; Bazin 1950-1955; Bergman 1990; Bettetini 1975; Bordat 1998; Clair 1922-1970; Dmytryck 1984; Douchet 1967; Eisenstein 1933-1946, 1935; Hitchcock 1966, 1995; Kulechov 1929; Lindsay 1915-1922; Mourlet 1965; Pagnol 1932-933; Pavis 1980; Rohmer 1976

🎬 Direto

A expressão apareceu no início da década de 1960 e substituiu rapidamente a expressão “cinema-verdade”, ambígua demais e até mesmo confusa.

O direto é, de início, uma técnica de filmagem. O termo remete ao processo de gravação da imagem e mais especificamente ainda à gravação do som. Ele se opõe assim, duplamente, ao cinema de ficção tradicional: as imagens são aí gravadas sem “ensaios”, segundo o princípio da improvisação máxima; além disso, o som do cinema direto é sempre aquele que foi gravado simultaneamente à imagem, já que o direto exclui, por princípio, toda pós-sincronização dos diálogos e dos ruídos. Tal técnica tornou-se possível no início da década de 1960, quando os progressos das reportagens televisivas conduziram a uma notável diminuição do peso dos materiais em 16 mm e a uma tomada de som sincrônica bem mais fácil (câmera Éclair Coutant e gravador Nagra).

O “direto” concerniu, a princípio, ao cinema documentário principalmente em três países (Gauthier 1995; Pault 2000): Estados Unidos (Robert Drew, Richard Leacock, D. A. Pennebaker e Albert Maysles); Canadá, no interior do Office National du Film, criado por John Grierson (“*Candid eye*” dos cineastas anglófonos, “Cinema da palavra vivida”, dos

francófonos); França (Jean Rouch e a escola do Musée de l’homme).

Em termos estéticos, o direto, a princípio, renovou totalmente a escritura dos filmes documentários (Johan van der Keuken, Frederick Wiseman, Raymond Depardon): prioridade da palavra sincrônica, papel mais importante da montagem, estrutura mais solta das partes e dos modos de exposição. Ele abalou, no entanto, de modo ainda mais notável o campo do cinema de ficção. Em primeiro lugar, a utilização importante, embora ainda minoritária, do som direto em filmes encenados com atores profissionais (Pialat); em segundo lugar, o recurso à improvisação na filmagem e, correlativamente, na direção de atores (Cassavetes), e o surgimento de novas formas de ficção, semi-improvisadas (Rouch). Com isso, o direto transformou, portanto, o estatuto e a natureza do diálogo de filmes, que desde então já não tem relação alguma com o diálogo teatral. Enfim, o direto permitiu redescobrir as funções da montagem, como princípio de agenciamento e de seleção, pois essa técnica acarreta a impressão de uma grande quantidade de película. Todos esses fatores levaram a uma transformação da própria duração dos filmes, com frequência muito mais longos do que a duração padronizada de uma hora e meia (Rivette, Rozier).

↳ cinema-verdade, documentário, montagem

📖 Gauthier 1995; Marsolais 1974; Piault 2000

🎬 **Discurso, discursivo**

O discurso é, antes de tudo, a colocação em forma, falada, escrita, gravada por imagem e som, do pensamento. Em gramática tradicional, é a expressão verbal do pensamento; as “partes do discurso” são suas categorias gramaticais. Em lingüística, discurso opõe-se à língua, sistema e código; é o conjunto dos enunciados, das mensagens atestadas, na forma verbal ou escrita.

No entanto, na retórica clássica, o discurso não é apenas expressão do pensamento, ele é, a princípio, a instância autônoma, ato que liga um locutor a um auditor, visando a um certo efeito. Desde Émile Benveniste, considera-se o discurso um processo de enunciação singular, pelo qual o sujeito que fala atualiza a “língua” (ou seja, um conjunto de relacional abstrato) em “fala”, segundo as definições saussurianas iniciais. Foi essa definição que a semiologia ampliou (Barthes 1964) a todas as produções sociais que produzem sentido (o discurso da moda, o discurso culinário etc.), e nesse sentido pode-se definir o discurso filmico como objeto de estudo da semiologia do filme (Metz 1964).

A teoria do discurso desempenhou um grande papel no estudo dos sistemas de significação. A princípio, pela pragmática, que analisa os diversos atos que um discurso realiza, as relações entre o locutor e o receptor; pela teoria psicanalítica e pela sociologia, que esclarecem toda produção discursiva pelo inconsciente e pela ideologia. As tentativas de elaboração de uma “lingüística do filme” de inspiração generativa (e não mais estrutural) apoiaram-se na teoria do discurso como “teoria da determinação histórica dos processos semânticos” (Colin 1985).

↳ enunciação, história, linguagem cinematográfica, lingüística generativa

📖 Barthes 1964; Chatman 1978; Colin 1985; Metz 1964; Odin 1990

🎬 **Disnarrativo**

Termo proposto por Alain Robbe-Grillet (1963) para qualificar seus próprios romances. Ele se aplica, de modo mais geral, à escola do *nouveau roman* e foi retomado pelos narratólogos que trabalharam com as relações entre *nouveau roman* e *nouveau cinéma* (Gardies, Jost, Chateau, Vanoye, Murcia, entre outros).

Esse termo designa uma operação de contestação voluntária da narrativa por si mesma. Seu objetivo é acabar com as diversas ilusões do leitor e do espectador: ilusão realis-

ta e referencial, da narrativa como reflexo do mundo real; ilusão da continuidade, da lógica de causa e efeito, que transforma as relações de consecução em conseqüências; ilusão da transparência, da neutralidade da narrativa, cujo único objetivo seria o de distrair.

Os procedimentos disnarrativos propõem-se: a evidenciar o arbitrário da narrativa, notadamente o papel do enunciador; a salientar o aspecto simplificador da narrativa em relação à complexidade dos diversos aspectos da realidade; a sensibilizar para o trabalho do significante narrativo em vez de apagá-lo.

No cinema, essa evidenciação do trabalho do significante passa por um certo número de decisões formais, como, por exemplo: a colocação no primeiro plano da materialidade da imagem e do som (pelo grão da foto, o estilo de iluminação, o nível da gravação dos ruídos etc.); o aparecimento do material de filmagem na diegese (câmera, girafa, trilhos de *travelling* etc.); a representação da projeção e de seus acidentes (a película que se rasga); o estilo do diálogo, o privilégio da descontinuidade e o emaranhamento da identidade dos personagens; o arbitrário do estilo de decupagem: privilégio de longos planos seqüência, *travellings* laterais bem localizáveis, transgressões das regras dos *raccords*: todos os procedimentos que evidenciam a materialidade

filme e turvam a percepção da transparência; enfim, o jogo com os estereótipos narrativos por recurso aos clichês (os do foto-romance, em Robbe-Grillet) ou então à narrativa lacunar ou alegórica (Duras, Garrel, os primeiros filmes de Akerman ou de Angelopoulos).

O cinema disnarrativo é, portanto, uma das formas do cinema moderno.

↳ cinema novo, moderno, narratologia

📖 Chateau 1979, 1981; Gardies 1980; Ishaghpour 1982, 1986; Murcia 1998; Robbe-Grillet 1963; Vanoye 1979

🎬 **Dispositivo**

Além de seus sentidos jurídicos e militares, o termo dispositivo designa, em mecânica, a maneira pela qual são dispostas as peças e os órgãos de um aparelho, e, com isso, o próprio mecanismo. É essa metáfora que está na origem da expressão freudiana, o “dispositivo psíquico”, que dá conta da organização mental da subjetividade em instâncias (inconsciente, pré-consciente, consciente). Esse sentido foi retomado pela teoria do cinema, notadamente por Jean-Louis Baudry (1970) e por Christian Metz (1975) para definir o estado psíquico bem particular que caracteriza o espectador de cinema durante a projeção.

O dispositivo é, antes de tudo, uma organização material: os espectadores percebem em uma sala

escura sombras projetadas em uma tela, produzidas por um aparelho colocado, no mais das vezes, atrás de suas cabeças. É o “aparelho de base” (Baudry), metonímia do conjunto da aparelhagem e das operações necessárias à produção de um filme e à sua projeção, e, portanto, não apenas da câmera e do projetor propriamente ditos.

A clássica noção de impressão de realidade não parece suficiente a Baudry para descrever a força do feitiço da imagem filmica. Ele volta ao mito da caverna platônica para comparar os espectadores de cinema aos prisioneiros acorrentados que só podem ver na parede da caverna a sombra dos simulacros que portadores invisíveis fazem desfilarem por cima de suas cabeças (uma comparação já proposta antes dele, notadamente por Edgar Morin). Os espectadores estão sentados, “prisioneiros”, pois imobilizados; essa inibição motora é um dos traços fundamentais do dispositivo espectral. Essa imobilidade em uma sala escura provoca um retorno a um estado antigo do psiquismo, uma regressão, a da pessoa que dorme, que repete o estado pós-natal, e até mesmo a vida intra-uterina.

O dispositivo filmico é, portanto, vizinho ao do sonho. Como a pessoa que sonha, o espectador alucina até certo grau imagens que ele percebe como reais. O cinema é, portanto, um aparelho de simulação, que não se

contenta em fabricar imagens simulacros, percebidas como representações da realidade, mas, antes de tudo, dirige-se para o espectador como sujeito psíquico, provocando um efeito particular, o “efeito-cinema”.

O cinema provoca, portanto, um retorno a um narcisismo relativo, a uma forma de realidade envolvente, na qual os limites do próprio corpo do espectador e sua relação com o exterior não são mais estritamente precisas. Assim se explica a ligação do sujeito psíquico com a imagem em geral e mais particularmente a forte identificação exercida pelo cinema.

∫ fantasia, fascinação, fetiche, identificação, instituição, psicanálise
📖 Baudry 1970, 1978; Baxter 1975; De Lauretis e Heath 1980; Green 1970; Metz 1975

📖 Distanciamento

A idéia de uma distância necessária entre uma obra e seu destinatário ou seu crítico foi várias vezes retomada na teoria da arte e da literatura do século XX.

A distância é vista como constitutiva da própria arte pelos formalistas, para quem é um efeito normal da obra de arte o fato de ela provocar, naquele que a recebe, um certo espanto. A obra aparece como estranha e alheia, ela é diferente do cotidiano e do habitual e, ao realizar esse caráter, o espectador recua um pouco; a obra opera por *ostraniènie*

(atualização de uma estranheza), e é claro, no essencial, a tarefa da forma, de sua novidade e de sua visibilidade, produzir essa distância.

Em um sentido parecido, mas que coloca no fim da tomada de distância uma tomada de consciência social ou moral do espectador, está a teoria do teatro “épico” em Bertolt Brecht. Nessa concepção, a obra deve salientar elementos de dispositivo que frisam e lembram permanentemente seu caráter artificial; trata-se com isso de evitar qualquer adesão, julgada ilusória por Brecht, à história contada, em prol de uma distância crítica que permita e suscite um julgamento – em última instância político-ideológico –, a partir de elementos criados, didaticamente, pelo espetáculo. É esse o alcance da célebre noção de *Verfremdung* (ou *Verfremdungseffekt*), geralmente traduzido por *distanciamento*, o que é aproximativo (tal tradução, notadamente, perde a conotação de estranheza contida no radical *fremd*).

Enfim, a hermenêutica filosófica (Gadamer, Ricoeur) fundou sua relação com o texto interpretado no estabelecimento de uma distância entre a obra e a crítica. Entretanto, tal tomada de distância, também chamada, às vezes, de distanciamento, pretende ser positiva e não alienante (fazendo da obra um outro) como o *Verfremdungseffekt*. A interpretação, aqui, distancia-se de um sentido literal, aquele

que a filologia tem por objeto, em prol de um sentido mais profundo, que só pode se estabelecer em uma relação de co-pertencimento.

Essas diversas abordagens influenciaram de maneira desigual a crítica de cinema. As teorias de Brecht estiveram, por volta de 1970, em voga, notadamente na França, na Itália e na Inglaterra; todavia, sua transposição para o cinema pouco ultrapassou o estágio das intenções (existem poucos exemplos concretos de um cinema “que distancia”). A abordagem formalista foi retomada tal e qual pelo neoformalismo. Quanto à hermenêutica filosófica, ela exerceu uma certa sedução, mas bastante geral, e sem que as noções que ela elaborou tivessem sido realmente questionadas.

∫ formalismo, hermenêutica, neoformalismo
📖 Agel 1976; Albéra 1996; Brecht 1970; Ishaghpour 1982

📖 Divismo

Corrente estética do cinema italiano mudo, que marcou os anos de 1913 a 1920. Como seu nome indica, ela está fundada no culto das “divas”, atrizes que, em sua maioria, vieram da ópera e encarnaram figuras de mulheres fatais nos melodramas de paixões exacerbadas. Tais atrizes impuseram um estilo de encenação lento, fundado em figuras repetitivas e enfáticas. Elas contribuíram para de-

envolver uma pesquisa plástica real, enriquecendo os figurinos e os cenários dos dramas mundanos que elas atravessavam. O filme fundador do movimento foi *Ma l'amour mio non muore* (Mario Caserini 1913), com a primeira diva, Lyda Borelli, que faz, de imediato, várias rivais: Francesca Bertini (*Assunta Spina*, 1915), Pina Menichelli (*Le feu*, 1916), Hesperia (*A dama das camélias*, 1915). Tais filmes impressionaram muito Louis Delluc e Colette em suas rubricas cinematográficas (*Cinéma et Cie, Le film*, 1917). William Fox lançou nos Estados Unidos uma personagem concorrente, desde 1915, a vampe, encarnada por Theda Bara, cujo contexto cultural é bem diferente.

↳ melodrama

📖 Bernardini e Gili 1986

📺 Documentário

A oposição “documentário/ficção” é uma das grandes divisões que estrutura a instituição cinematográfica desde suas origens. Ela governa a classificação das “séries” nos primeiros catálogos das firmas de distribuição que distinguem as “vistas ao ar livre”, as “atualidades”, os “temas cômicos e dramáticos”. Chama-se, portanto, documentário, uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo,

que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são.

Mas fazer da realidade, por definição “afilmica”, um critério de distinção entre textos traz, evidentemente, muitos problemas. Pressupõe-se que o filme documentário tem o mundo real como referência. O que postula que o mundo representado existe fora do filme e que isso pode ser verificado por outras vias. A questão é saber se tais provas de autenticidade são internas à obra ou se existem componentes discursivos específicos e suficientemente discriminatórios em relação ao filme de ficção. Esses traços distintivos, porém, podem também ser externos à obra e proceder de imposições institucionais. Em termos de pragmática, a situação de recepção determina, notadamente, “instruções de leitura” (Odin), que levam o espectador a adotar uma atitude mais “documentarizante” do que “ficcionalizante”.

O documentário não coloca apenas o problema do universo de referência. Ele concerne também às modalidades discursivas, já que pode utilizar as mais diversas técnicas: filme de montagem, cinema direto, reportagem, atualidades, filme didático, e até o filme caseiro. A evolução da história das formas no cinema está aí para demonstrar que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são estanques e variam, consideravel-

mente, de uma época a outra, e de uma produção nacional a outra.

↳ gênero, instituição, real, realidade

📖 Colin 1984; Gauthier 1995; Grierson 1966; Guynn 2001; Leblanc 1997; Lindeperg 2000; Niney 2000; Odin 1990, 2000; Piaux 2000; Vertov 1972

📺 Drama

O termo designa, a princípio, o conjunto do gênero teatral, por oposição ao lirismo e à epopéia. A partir do século XVIII (Diderot), ele nomeia um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia. O drama é quase sempre particularizado: drama burguês, drama histórico, drama romântico. No fim do século XIX, o drama sofre uma dupla influência: por um lado, a do sobrenatural e do fantástico, que desemboca em subgêneros, o melodrama e o teatro do *grand-guignol*; por outro, a do Simbolismo e depois do Naturalismo. O conceito distende-se cada vez mais e chega a designar apenas a peça não cômica, ou então um *éthos* dramático, vizinho do trágico ou do patético.

No cinema, a palavra serve para qualificar nos primeiros catálogos os temas não cômicos e não documentários. Ele designa uma ação no mais das vezes violenta ou patética, na qual se enfrentam personagens histórica e socialmente inscritas em um espaço crível. Mesmo se elementos cômicos

são suscetíveis de ser integrados à ação, o caráter dominante deve ser sempre a gravidade.

A palavra e o gênero atravessam toda a história do cinema, mas com múltiplas declinações: falou-se de drama histórico (*Senso*, de Visconti), sentimental (*Desencanto/Brief encounter*, de Lean), mundano (*Ma l'amour mio non muore*, de Caserini), psicológico (*Trágico amanhecer/Le jour se lève*, de Carné), social (*Vinhas da ira/The grapes of wrath*, de Ford), de comédia dramática (as *Comédies et proverbes*, de Rohmer) e de melodrama (*As pontes de Madison*, de Eastwood). Isso mostra a plasticidade do termo e também sua importância. A cada qualificativo corresponde uma classe de filmes bem particulares, cujo estudo diz respeito à teoria dos gêneros.

Para os teóricos de vanguarda do período entre as duas guerras, “drama” e “dramático” foram conotados de modo bem negativo, e a eles foram opostas concepções “distanciadas” do teatro e da representação (nos formalistas russos, em Bertolt Brecht, e, no seu rastro, em certas abordagens da década de 1970), ou a ausência pura e simples de teatro e de encenação representativa (em Dziga Vertov).

↳ épico, gênero, teatro

📖 Cavell 1971-1979; Pavis 1980; Souriau 1947

Dulac (Germaine) (1882-1942)

Jornalista feminista de *La Fronde*, crítica dramática antes de 1914, depois cineasta e um dos primeiros teóricos franceses do cinema. Germaine Dulac foi, antes de tudo, a teórica do “cinema puro”, de um cinema livre de qualquer influência literária ou pictórica, construído “musicalmente”, segundo as regras de uma “música visual”.


Ela afirma incessantemente em suas conferências e artigos a primazia do visual no interior do filme: “Todo o problema do cinema está nesta palavra ‘visualização’... Repito a todo instante tais palavras, ‘visual, visualmente, vista, olho’... Ora, um verdadeiro filme não deve se contar, já que ele deve tirar seu princípio ativo e emotivo nas imagens feitas unicamente de vibrações visuais” (1928). Referindo-se ao filme de Abel Gance, *La roue* (1922), ela comenta: “Pode-se comover sem personagem e, portanto, sem o intermédio do teatro: vejam a canção dos trilhos e das rodas... As personagens não eram mais os únicos fatores importantes, mas a duração das imagens, sua oposição, seu acordo, tinham um papel primordial ao lado delas”.

Todavia, tal referência ao visual, paradoxalmente, é buscada em oposição à fotografia: “Os efeitos fotográficos eruditos, o difuso, os *dégradés*, nada são se o valor do plano e seu

enquadramento não os comandam. Não é portanto a fotografia, e sim a colocação de uma expressão em um valor mais ou menos dominante ou atenuado que exprime”. E é do lado da música que Dulac procura os modelos conceituais da “visualidade” cinematográfica “pura”: “Movimento de olhos, de rodas, de paisagens, pretos, brancos, colcheia, semicolcheia, combinação orquestral visual: o cinema! [...] A sétima arte, a da tela, é a profundidade tornada sensível, que se estende embaixo dessa superfície, é o inapreensível musical... Poema sinfônico, onde o sentimento explode não em fato, não em ação, e sim em sonoridades visuais”.

Ao longo da década de 1920, Dulac multiplicou as conferências nos cineclubes em prol de um cinema de vanguarda. Depois da passagem ao cinema falado, ela dirigiu as Atualidades cinematográficas na Pathé e depois na Gaumont, até sua morte em 1942.

↳ cinema puro, impressionismo, vanguarda

 ver Bibliografia, em Dulac; Ghali 1995

Dupla realidade (das Imagens)


Uma imagem é, em geral, produzida pela modificação física de uma superfície que é seu suporte (fala-se, às vezes, quando essa superfície recebe pigmentos coloridos, de

“*subjectile*”). Para a percepção visual, a imagem é, portanto, um objeto do mundo como outro qualquer: vemos uma imagem como situada “sobre” a superfície-suporte.

Mas a maioria das imagens é destinada a representar uma cena do mundo real (ou de um mundo imaginável); o homem – e, aliás, um bom número de animais – percebe, espontaneamente, essa cena representada, que escapa, imaginariamente, da superfície material sobre a qual a imagem está.

Essa percepção dupla é permanente e afeta toda imagem, em particular as do cinema: vemos, “a um só tempo”, a luz do projetor tocar uma tela branca desenhando ali manchas de cores que se movem, e um fragmento (no mais das vezes analógico, e até mesmo realista) de mundo imaginário. Algumas vezes se caracterizou a percepção da imagem-superfície material como um saber, a da imagem-representação como uma crença, mas isso não se justifica do ponto de vista psicofisiológico, já que a evocação do mundo representado está sempre presente, como testemunha a arte paleolítica (e como confirmaram as pesquisas etnológicas a respeito de povos sem prática da imagem). Convém, portanto, falar de uma “dupla” realidade da imagem.

↳ analogia, impressão de realidade, perspectiva, representação

 Arnheim 1954-1974; Aumont 1990; Seguin 1999

Duração

Por oposição a “tempo”, a palavra implica a idéia de um início e de um fim, e entre os dois, de uma sucessão percebida imediatamente pelo espírito, que não coincide, necessariamente, com o tempo crônico (a medida do tempo).

No cinema, o tempo crônico é o da projeção em 24 imagens por segundo. A duração, sempre sentida subjetivamente pelo espectador, é determinada pela relação entre o tempo do desenvolvimento fílmico (tempo da narrativa, em Jean Ricardou, tempo tético (*écranique*) e filmográfico, em Étienne Souriau) e o tempo dos acontecimentos contados (tempo da história, em Ricardou, tempo diegético, em Souriau).

Assim, podem-se distinguir vários tipos de duração fílmica:

- o sumário, ou resumido: a duração da narrativa (a do filme, em torno de uma hora e meia) é inferior à duração da história (um mês, um ano, uma vida, um século etc.);

- a dilatação: é a figura inversa. A duração da narrativa é superior à história. É raro esse tipo intervir em toda a duração de um filme, mas ele é bem freqüente em certas seqüências: alongamento do suspense no fim de um filme policial, de uma perseguição em um filme de horror; ou então

a pausa descritiva e atenta, como a que Sergio Leone põe em cena no início de *Era uma vez no Oeste/C'era una volta il west* (1969), as cenas de sexo em um filme pornográfico. A dilatação é característica do cinema moderno;

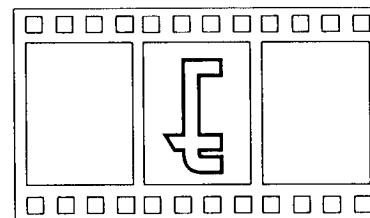
- a equivalência: o tempo da narrativa e o da história são praticamente iguais. O caso é raro em um filme inteiro como em *Festim diabólico/Rope*, de Hitchcock (1943),

ou em *Cléo de 5 à 7*, de Varda (1962). Ele é bem freqüente, além disso, já que concerne a todas as cenas dialogadas sem elipse;

- a elipse: o tempo da narrativa é igual a zero, o da história é indefinido. O espectador acha-se projetado alguns segundos ou vários séculos para frente ou para trás.

↳ decupagem, montagem, tempo

📖 Gaudreault e Jost 1990; Genette 1972; Vanoye 1989



📺 Economia

A economia define-se, habitualmente, como a arte de gerar os recursos e de fazer escolhas em um contexto de tensão entre os meios disponíveis e a multiplicidade das atribuições possíveis. A ciência econômica estuda, em particular, as lógicas da produção, da troca e do consumo, que correspondem às três etapas do canal cinematográfico: produção, distribuição, exploração. Estreitamente ligada à sociologia, ela analisa também os públicos, os mercados, as políticas e a interação dos atores sociais. A economia do cinema pode se apresentar em cinco conjuntos de questões:

- o estudo do confronto do “paradigma econômico” com as dimensões culturais e artísticas das atividades cinematográficas, em particular as características de sua dinâmica inovadora;

- a análise das estruturas do canal cinematográfico e de suas principais problemáticas, seu confronto com a concorrência do modelo

televisual e dos cinemas de outros países produtores (com o domínio hollywoodiano, notadamente);

- o estudo das estratégias de empresa;

- a análise dos mercados: a exploração cinematográfica, suas estruturas, suas evoluções e suas perspectivas, o interesse e os limites do *marketing*;

- a abordagem gestonária das atividades cinematográficas: a produção, a realização, as questões de orçamento e de finanças.

As primeiras abordagens econômicas da indústria do cinema são de orientação marxista (Bächlin, Guback). Elas priorizam a pesquisa do lucro como motor da evolução econômica, a constituição progressiva de oligopólios e de monopólios, os conflitos entre firmas privadas e o Estado. Insistem nos vínculos de dependência da indústria cinematográfica americana ante o mercado europeu. Os economistas liberais (Gomery, Mercillon, Bonnell) apóiam-se nos instrumentos de aná-

lise industrial: estudo das estruturas, conduta e desempenho, condições de base da oferta e da procura, políticas de preços, rentabilidade do setor. Em data mais recente, tal abordagem foi prolongada graças às contribuições complementares da análise estratégica, das ciências de gestão e da história econômica (Creton).

↳ ideologia, instituição, marxismo, sociologia

📖 Bächlin 1945; Balio 1976; Bonnell 1978; Creton 1994, 2001; Gromery 1984; Guback 1969; Mercillon 1953

🎬 Efeito

Além de sua utilização em um certo número de locuções particulares (ver as próximas entradas), esse termo, tomado de modo absoluto, designa todo procedimento um pouco exagerado, forçado, destinado a produzir um certo efeito de ordem emocional no espectador. Fala-se, por exemplo, de um efeito de luz (como no teatro ou na pintura), de *mise-en-scène*, de montagem etc. Tendo a montagem sido considerada o meio formal e expressivo mais específico do cinema, fala-se também de “montagem de efeitos”, para designar um tipo de montagem em que as mudanças de planos são salientadas.

↳ emoção, expressão

📖 Reisz e Millar 1953-1968

🎬 Efeito de realidade, Efeito de real

Essa distinção visa marcar o vínculo essencial que une dois fenômenos ligados à noção de representação: a analogia, por um lado, a crença do espectador, por outro.

O efeito de realidade designa o efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais (“codificados”, diz Oudart). O efeito de realidade será mais ou menos obtido conforme as convenções que são julgadas aceitáveis (tese relativista que concerne à analogia, comparável às teses de Gombrich ou de Francastel).

O efeito de real designa o fato de que, na base de um efeito de realidade suposta suficientemente forte, o espectador induz um “juízo de existência” sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o que ele vê existiu no real.

Para Jean-Pierre Oudart (que retoma conscientemente ou não teses de Michel Foucault), esse vínculo entre efeito de realidade e efeito de real é característico da representação ocidental pós-renascentista, que sempre quis submeter a representação

analgica a uma perspectiva realista. Ele descreve, portanto, uma abordagem particular do realismo (aquela ilustrada, em outra perspectiva, por André Bazin), não tendo o próprio realismo um valor absoluto.

↳ analogia, espectador, *mimesis*, representação

📖 Oudart 1971

🎬 Efeito-ficção

O filme de ficção clássico tem três traços característicos (Odin 1981):

- é narrativo (suas imagens encadeiam-se segundo uma lógica de implicação exterior às imagens;
- está fundado em uma reprodução analógica que produz uma forte impressão de realidade;
- opera um trabalho de supressão da narração e da representação, em prol da *diegese* (“transparência”).

É com essas propriedades que ele engendra no espectador um estado específico, misturando a impressão de realidade à impressão dos traços tomados emprestados ao sonho e ao devaneio diurno, e é esse estado espectral particular que é o efeito-ficção (Metz 1975).

↳ espectador, ficção, narração, psicanálise, representação

📖 Metz 1975; Odin 2000

🎬 Efeito Kulechov

A variante descrita com mais frequência do efeito Kulechov é

aquela em que um mesmo plano aproximado do rosto de um ator, escolhido o mais inexpressivo possível, é montado, sucessivamente, com vários planos que o contextualizam de modo diferente e levam o espectador a interpretar diferentemente, e até mesmo perceber diferentemente os planos de rosto: depois de uma mesa servida, o rosto parece exprimir fome; depois de uma criança, ternura; depois de uma mulher nua, o desejo etc.

Tal efeito teria sido evidenciado experimentalmente por Lev Kulechov, na época em que ele dirigia um ateliê na escola de cinema de Moscou (início da década de 1920). Todavia, dessas experiências só restam vestígios fotográficos, aliás ambíguos, e as lembranças das testemunhas são pouco precisas e pouco provam. O princípio de “interação” que está na base do efeito Kulechov é, entretanto, em geral, admitido, no que concerne à faixa-imagem (o som vem, em geral, impor uma significação ainda mais forte, que contradiz esse efeito).

↳ Kulechov, montagem, *off*, sintagma

📖 Aumont 1986; Hitchcock 1966; Mitry 1963

🎬 Efeito phi

O espetáculo cinematográfico propõe imagens projetadas sobre uma tela, dotadas de um movimento aparente; ora, a fonte dessas imagens

em movimento está nas imagens fixas, impressas na película que passa no projetor e são projetadas uma após a outra. Há aí um paradoxo, pois não é fácil compreender como uma sucessão de imagens fixas projetadas uma após a outra pode dar a impressão de uma imagem única e dotada de movimento.

Foi muitas vezes dito que esse fenômeno era decorrente de uma propriedade das zonas mais exteriores de nosso aparelho perceptivo (no caso, a “persistência retiniana”). Não é o que acontece, evidentemente – a persistência momentânea das imagens sobre a retina não poderia dotá-las de movimento, mas somente misturar umas com as outras. É uma propriedade inata de nossa percepção que está em jogo, mas em estágios cerebrais. Os leves deslocamentos de uma imagem à imagem seguinte, dos estímulos visuais, excitam as células do córtex visual, que “interpretam” essas diferenças como movimento, e o efeito produzido em tais células por elas não é passível de ser distinguido por elas do efeito que um movimento objetual real produz. Os psicólogos gestaltistas identificaram, desde a década de 1910, diversas variantes desse efeito de percepção de um movimento aparente e batizaram-no com letras gregas. Admite-se, geralmente, que o cinema tem relação com o efeito ϕ (phi).

↳ *défilement*, fotograma, impressão de realidade, movimento aparente

📖 De Lauretis e Heath 1980; Metz 1968; Münsterberg 1916; Stewart 1999

🎬 **Efeito-tela (*Effect-écran*)**

Esse termo pertence à abordagem fenomenológica da percepção visual e designa o deslocamento relativo do objeto olhado e de outro objeto situado na frente dele, e que faz “écran” à percepção. Ele só recebeu uma aplicação no cinema (Michotte, 1948). A imagem de filme, como objeto percebido, está submetida a um processo de aparecimento/desaparecimento global e repentino; ela não aparece de modo progressivo, por desvelamento e efeito-tela, como é o caso dos objetos visuais no mundo ordinário. É este, segundo André Michotte, um de seus caracteres perceptivos fundamentais, que tem como consequência, entre outras, que o contorno da imagem é visto como lhe pertencendo, e a porção de espaço que esse contorno encerra parece fechado.

(Note-se que tal concepção, que equivale a fazer da imagem fílmica uma aparição percebida como tal, e do quadro uma barreira fixa, vai ao encontro da tese de André Bazin sobre o caráter “centrífugo” do quadro fílmico; é que Bazin, diferentemente de Michotte, leva em consideração a

diegese e o forte efeito de crença que ela induz.)

↳ Arnheim, Bazin, filmologia, quadro

📖 Arnheim 1932; Bazin 1958-1962, vol. 2; Michotte 1948

🎬 **Efeitos especiais**

Essa locução (utilizada nos meios da produção e da crítica) designa os efeitos necessários para a produção de imagens não realistas, que não se podem obter pela simples reprodução de uma cena que se desenrola diante da câmera. O número e a natureza dos efeitos especiais tiveram, desde a década de 1970, um desenvolvimento notável, e poucos são os filmes hoje que não se beneficiam da multiplicidade das possibilidades técnicas oferecidas aos cineastas.

Os efeitos especiais podem se produzir:

- na cenografia (maquetes, máscara/contramáscara, Dunning, *travelling matte*, projeção por transparência, vidros pintados etc.);

- na tomada de cena: deformações ópticas, câmera lenta ou acelerada, imagem por imagem, superposição, inversão de sentido, filtragem da luz;

- na tiragem: imobilização da imagem, desaceleração, aumento, imagens compostas, justaposição de várias imagens, efeito de trama etc.;


- no momento da revelação: ligações (fusões, cortinas, íris).

Para o som, todos os efeitos resultam da reconstituição, da gravação, da filtragem, da deformação, da pós-sincronização e da mixagem. As técnicas infográficas levaram à invenção de muitos procedimentos, renovando os efeitos tradicionais.

Os efeitos especiais são tão antigos quanto o cinema, já que os encontramos em Lumière e em Méliès (a demolição de uma parede invertida, no primeiro; a trucagem por substituição de imagens, no segundo). Os efeitos especiais estavam integrados no cinema das origens (1895-1915) no gênero dos “filmes de truques”, seja conforme uma lógica narrativa ou descritiva, como em *Cendrillon*, (Méliès 1899), seja conforme uma lógica espetacular, que faz do “truque” o meio e o fim do espetáculo. Até 1914, o filme de efeitos especiais é considerado uma das principais áreas em que se manifesta a especificidade do cinema. Progressivamente, o desenvolvimento do cinema narrativo confinou o emprego dos efeitos especiais a gêneros particulares, o filme burlesco e o fantástico, ao passo que o desenho animado se tornava a aplicação sistemática de um efeito, o da imagem por imagem.

↳ trucagem

📖 Joubert-Laurencin 2000; Metz 1972; Pinel 1996

 **Eisenstein**
(Serguei Mikhailovitch)
(1898-1948)

Sem dúvida o mais prolixo dos cineastas-teóricos, já que ele foi, além disso, durante mais de 15 anos, professor na escola de cinema de Moscou (a VGIK). Além de sua atividade de diretor de filmes, Serguei M. Eisenstein sempre teve uma atividade teórica importante. Suas referências evoluíram um pouco ao longo dos anos, mas ele permanece fiel a problemas e a noções que, além das formulações diferentes, permitem falar nele de um verdadeiro sistema teórico, que giram em torno de três questões principais:

- conceitos relativos ao material fílmico: o fragmento, que conduz ao desenvolvimento de uma concepção da montagem que não repousa na primazia do narrativo, e sim na pesquisa de efeitos de sentidos mais ou menos complexos (teoria da “montagem harmônica”); o monólogo interior, tal como ele é estudado pela psicologia cognitiva, e tal como a literatura de vanguarda (Joyce) o simboliza – e que conduz à intuição da “montagem intelectual”; enfim, o contraponto orquestral do som e da imagem, base da montagem “vertical”;

- princípios semânticos e formais: a noção de conflito, diretamente oriunda da dialética hegeliana e marxista, e que sugere a idéia de que

de dois elementos (dois planos, por exemplo) pode surgir um terceiro (uma idéia); um interesse passageiro, e bastante datado, pelo pensamento “pré-lógico”, no qual, em meados da década de 1930, Eisenstein pensou encontrar um modelo possível para um discurso fílmico liberado da lógica causal e narrativa; enfim, a noção de *obraznost'*, ou produção de imagens conceituais no interior das imagens figurativas e com elas;

- uma reflexão sobre o objetivo espectral, que começa com a noção de atração, se desenvolve em torno de um tema de época, o do patético, na década de 1930, e desemboca pouco depois na idéia de que a forma fílmica deve ter uma natureza “extática”, única capaz de lhe permitir provocar em seu espectador uma adesão emocional forte.

↳ atração, Balázs, Bazin, cinema, cinematismo, contraponto orquestral, Metz, montagem, montagem harmônica, *obraznost'*, orgânico, patético

📖 Albéra 1989; Aumont 1979; Barthes 1970b; Bordwell 1993; Carasco 1976; Careri 1990; ver Bibliografia, em Eisenstein; Thompson 1981

 **Elipse**

A narratologia do cinema retomou sem modificações essa noção da teoria da literatura. Fala-se de elipse cada vez que uma narrativa omite

certos acontecimentos pertencentes à história contada, “saltando” assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam.

Noël Burch (1969) propôs distinguir as elipses breves e mensuráveis e as elipses indefinidas, a primeira atuando em relação a uma continuidade espacial local virtual, a segunda presente no “roteiro” e acompanhada, no mais das vezes, de indicações suplementares, sendo a forma mais bruta dada, na época muda, por cartões como “Quinze dias mais tarde” (Luis Buñuel e Salvador Dalí zombam disso em *Un chien andalou* e em *L'âge d'or*).

Existem, evidentemente, muitas outras formas, algumas mais sutis, e certos estilos cinematográficos são parcialmente definidos pelo tratamento dado à elipse: o filme policial americano da década de 1940 pratica-a para manter o espectador na expectativa e na ignorância, ao passo que o filme “literário” da década de 1960 (Alain Robbe-Grillet e também, às vezes, Jean-Luc Godard) joga, incessantemente, de maneira irônica, distanciada, com a impossibilidade fundamental em preencher realmente uma elipse, quando o programa narrativo se afasta das convenções mais comuns.

↳ narrativa, salto

📖 Bordwell 1984; Burch 1969

 **Emoção**

Etimologicamente, “o que põe fora de si”: um estado afetivo que transforma, por um momento, nossa relação com o mundo. A obra de arte pode provocar emoções que chegam até o êxtase, ou um choque repentino que vai do maravilhamento ao estupor.

Em termos psicanalíticos, a emoção distingue-se do sentimento ou da paixão pelo fato de estar mais próxima dos processos primários, estes dois últimos correspondendo a secundarizações do afeto. Francis Vanoye (1989) propôs distinguir uma abordagem mais positiva da emoção, reguladora da passagem à ação, e abordagens antes negativas, que consideram a emoção sinal de um disfuncionamento correlato a um baixo desempenho do sujeito. Essa segunda abordagem tende a ver a emoção como uma regressão momentânea. Ela é dominante nos estudos sobre a imagem espetacular, produzida em vista de um espectador coletivo, sem cultura particular. Do espetáculo de feira até a televisão, um mesmo desprezo teórico envolve as emoções postas em jogo, reivindicadas com emoções fortes, mediante uma confusão entre emoção e sensação. Filmes com *Freaks* (Browning) ou *Elephant man/O homem elefante* (Lynch) situam-se, deliberadamente, nessa herança de feira e pretendem suscitar emoções fortes no espectador.

De maneira geral, as imagens provocam processos emocionais incompletos, já que não há nem passagem da emoção à ação (fora as lágrimas ou a gargalhada descontrolada), nem verdadeira comunicação entre imagem e imagem. No espectador de filme, podem-se realçar dois grandes tipos de emoção:

- emoções fortes, ligadas à sobrevivência, e que levam a comportamentos de alerta e de regressão na consciência mágica: medo, surpresa, alegria corporal. Há, nesse caso, bloqueio emocional, já que o espectador não pode realmente reagir. Ele só pode repetir, compulsivamente, a experiência, indo ver um novo filme do mesmo tipo, mas ele ficará, de todo modo, menos surpreso;

- emoções mais ligadas à reprodução e à vida social: tristeza, afeição, desejo, rejeição. O filme atua, então, essencialmente nos registros da identificação e da expressividade. Tais emoções chocam com três obstáculos: a codificação excessiva ou o estereótipo, no entanto necessário se o filme quer continuar a ser compreensível; a inibição da comunicação e da ação; enfim, o sentimento de ter vivido um ciclo emocional incompleto ou falsamente completo.

Entretanto, o valor emocional das imagens como tais e independentemente de seu estatuto narrativo parece ter sido pouco estudado. Somente Eisenstein, com sua teoria do

êxtase, propôs alguns elementos de reflexão sobre esse assunto.

↳ êxtase, identificação, melodrama, psicologia, sublime

📖 Brenez 1998; Dadoun 2000; Eisenstein 1940, 1946-1947; Epstein 1974-1975; Leutrat 1995; Michotte 1953; Schefer 1981, 1999; Vanoye 1989

🎬 Enquadramento

A noção de quadro (moldura) era familiar à pintura, e a fotografia a havia prolongado, notadamente tornando manifesta a relação entre o quadro do instantâneo e o olhar (do fotógrafo) que a foto traduz. Mas as palavras “enquadrar” e “enquadramento” apareceram com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo. (O cinema inventou até mesmo a profissão do câmera [*cadreur/cameraman*]: aquele ou aquela que tem o olho na câmera e cujo olhar verifica o enquadramento.)

Por metonímia, a palavra “enquadramento” veio a designar valores topológicos ou expressivos do quadro. Fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée* quando ele é filmado de baixo; de enquadramento oblíquo, frontal, fechado etc. – sendo cada uma dessas maneiras de

filmar um dado sujeito conotada de modo diferente.

O enquadramento no cinema clássico é quase sempre uma operação de centralização, por vezes reforçada por técnicas de sobre-enquadramento, e chegando a freqüentes reenquadramentos (pequenos movimentos de câmera destinados a manter o sujeito no centro do quadro). Inversamente, existem estilos fundados na recusa da centralização, em uma descentralização ativa e voluntária, ou, de modo mais radical, um desenquadramento (Bonitzer).

↳ câmera, campo, desenquadramento, movimento de câmera, olhar, ponto de vista, quadro, sobre-enquadramento

📖 Balázs 1924, 1930; Bonitzer 1986; Elsaesser 1990; Epstein 1921; Jost 1987; Kulechov 1929; Villain 1984

🎬 Enunciação

Ato de produção de um enunciado. O termo designa um conjunto de operações que dá corpo a um objeto lingüístico. A teoria da enunciação estuda o ato pelo qual um locutor se apodera das possibilidades de uma língua para realizar um discurso, a transformação de virtualidades oferecidas pela língua em uma manifestação concreta.

No campo do cinema, a enunciação é o que permite a um filme, a partir das potencialidades inerentes

ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se. No entanto, a idéia de enunciação em lingüística repousa no fato de um texto ser sempre o texto de alguém para alguém, em um momento e um lugar determinados, ao passo que essas características estão longe de ser evidentes na enunciação filmica.

As teorias da enunciação permitiram levar em consideração a maneira pela qual o texto fílmico se desenha, se enraíza e se volta sobre si mesmo. A noção serve para salientar três momentos da produção do texto fílmico: o momento de sua constituição, o de sua destinação e seu caráter auto-referencial.

Daí a importância, para o filme, da noção de ponto de vista. Interessar-se pela enunciação filmica é interessar-se pelo momento em que se enquadrava uma imagem e pelo momento em que o espectador percebe esse quadro. A enunciação filmica é “impessoal” (Metz 1991); ela se manifesta para toda uma série de procedimentos auto-reflexivos: dirigir-se diretamente ao espectador, olhar para a câmera, comentário pronunciado por uma personagem no campo ou para um observador invisível, exibição do dispositivo pela presença da câmera ou dos microfones no campo, citações de outros filmes etc., e, é claro, as inscrições com informações suplementares, os títulos de início e de fim. “Em todos esses procedimen-

tos, o filme volta-se para si mesmo, revela as instâncias que o organizam e faz de sua apresentação um elemento de comparação” (Metz).

Pelo fato de a presença de marcas de enunciação no enunciado ameaçarem o regime de adesão à ficção, alguns teóricos opuseram o filme narrativo clássico, que privilegia o efeito de engodo e a transparência esforçando-se para suprimir os traços da enunciação, a todas as categorias de filmes modernos, disnarrativos ou experimentais que, ao contrário, exibem seu dispositivo enunciativo.

↳ dêitico, discurso, ficção, transparência

📖 Bergstrom 1979; Casetti 1986; Dayan 1984; Metz 1991; Schaeffer 1999; Simon e Vernet 1983

🎬 Épico, epopéia

A epopéia é o gênero literário que consiste em contar (por oposição ao drama e ao lirismo). O poema heróico, que é sua primeira manifestação, é, portanto, o ancestral do romance.

Depois do advento desse último em sua forma moderna (nos séculos XVIII e sobretudo no XIX), conservou-se a conotação da palavra: a epopéia exalta, por uma narrativa simbólica, um grande sentimento coletivo (religioso ou político). Ela escolhe, portanto, no mais das vezes, um herói mais ou menos lendário, que encarna um ideal ou realiza uma

ação notável. O estilo da epopéia é descritivo, mas geralmente simplificador e enfático; as ações ganham aí uma potência emotiva, fundada no maravilhoso do conteúdo e no emprego abundante de figuras retóricas. No cinema, a epopéia pura é rara e coincide, no mais das vezes, com projetos patrióticos (*Nascimento de uma nação*, Griffith 1915; *Alexandre Nevski*, Eisenstein 1938).

↳ ação, drama

📖 Fuzellier 1964; Mitry 1963-1965

🎬 Epstein (Jean) (1897-1953)

Cineasta, um dos mais ativos da escola “impressionista” francesa da década de 1920, Jean Epstein foi também crítico, poeta e teórico fecundo. Autor de numerosos artigos e de alguns breves ensaios na década de 1920, apenas na de 1930 e sobretudo depois da guerra – quando havia sido afastado à força da produção de filmes – ele criou suas grandes sínteses teóricas.

Epstein partiu de um conceito, a fotogenia, que era da ordem do inefável ou do não-analisável e que era, no fundo, a qualidade própria, misteriosa do cinema: a transfiguração da realidade. No fim de sua vida, ele teorizou o cinema como “máquina inteligente” (sensível), e até mesmo como máquina “animista”; correlativamente, a inteligência é concebida

por ele como uma máquina, sendo que máquinas podem dar a aproximação. O trabalho do cinema sobre o tempo não tem, portanto, nada a ver com uma simples indicialidade: o cinema sugere um mundo diferente do mundo fenomenal e igual ao mundo real (ou então, ele sugere que o mundo real não é o que cremos), porque ele desconecta o espaço de seu tempo-suporte.

Entre esses dois períodos de seu pensamento, Epstein desenvolve uma reflexão sobre o tempo em geral, a partir da existência do cinema. O cinema permite dizer a verdade sobre o tempo, pois trata juntas as quatro dimensões. Assim, o cinema não apenas produz tempo (ele tem seus próprios procedimentos temporais: desaceleração e aceleração, inversão), mas também ele repensa o tempo: fazendo dele a primeira das quatro dimensões do universo físico, rebatendo-o no para-mim (não há em-si do tempo), “por conseguinte”, colocando que, se minha percepção muda, o tempo (e portanto o espaço) vai realmente mudar.

Essa reflexão ganha, às vezes, ares um pouco fantásticos, porém, no fundo, não faz mais que levar a sério o fato antropológico de que o tempo – não apenas os instrumentos que o medem, mas o próprio tempo como noção – é uma invenção e um instrumento humanos.

↳ fotogenia, reversão, tempo

📖 Aumont 1998; ver Bibliografia, em Epstein; Cohen 1979; Schaeffer 1997, 1999

🎬 Escala de planos

Nos primeiros filmes, a distância da câmera ao objeto filmado era mais ou menos a mesma, e o enquadramento que daí resultava permitia às pessoas filmadas serem representadas em pé. Essa distância foi rapidamente variada, de modo que os objetos se tornaram “menores”, perdidos no cenário, ou, ao contrário, “maiores”, quando chegaram a exceder os limites do quadro, vistos apenas em parte. Foi para dar conta desse vínculo variável entre a distância da câmera ao objeto filmado e o tamanho aparente desse objeto que foi elaborada uma tipologia empírica e bastante grosseira, uma “escala”, das “dimensões de plano”. (Uma apelação aproximativa, já que se trata, antes, de “dimensão” do quadro.)

Tal tipologia é bem flutuante, e variável de uma língua para a outra. Na tradição dos operadores franceses, ela vai do plano geral (personagens afogadas no cenário) ao primeiríssimo plano (o rosto, ou uma parte do rosto, ocupa todo o quadro), passando pelo plano de conjunto, o plano americano, o plano médio, o plano aproximado, o primeiro plano.

Tal nomenclatura está sobretudo relacionada, implícita, mas univocamente, ao tamanho de uma persona-

gem filmada em pé de maneira que sua cabeça esteja dentro do quadro. O caráter arbitrário dessa referência foi freqüentemente salientado; ele foi visto, notadamente, como o traço de uma ideologia antropocêntrica, que seria, aliás, a de todo o cinema narrativo clássico (Bonitzer 1982). De um ponto de vista mais concreto, é difícil qualificar, no mais das vezes, a dimensão de plano em muitos casos em que figuras co-presentes são filmadas em distâncias diferentes (por exemplo, em um caso – com truagem – como *L'Homme à la tête de caoutchouc*, de Méliès, em que o mágico está em plano geral, a “cabeça de borracha” passa do plano geral para o primeiro plano). (Notar que na terminologia americana, as dimensões do quadro estão relacionadas não com o tamanho das figuras, e sim com a distância da câmera ao objeto: *close-up*, *medium shot*, *long shot* etc.)

↳ enquadramento, plano, primeiro plano, quadro

📖 Bonitzer 1982; Mitry 1963

🎬 Escola

A palavra “escola” designa, de início, aquilo que serve para a formação dos artistas, mesmo quando não se trata de um estabelecimento de ensino, propriamente dito. Por extensão, chamou-se de escola, notadamente em pintura, aqueles que trabalharam no ateliê de um mestre, ou aqueles que se inspiraram ou tra-

balharam à sua maneira. Em história da arte, fala-se de escola para designar o conjunto de artistas que seguem os mesmos princípios ou cultivam o mesmo estilo.

Para que haja realmente escola artística, é preciso haver um mínimo de critérios: se não um artista-mestre, ao menos um líder de opinião ou um teórico; a publicação de um manifesto e de um programa estético; um suporte editorial e a promoção midiática das idéias do grupo; um conjunto de obras e de cineastas, roteiristas, artistas que partilham opções comuns; adversários aos quais a escola se opõe e obras que dizem respeito a uma estética que ela contesta. Um exemplo que satisfaz bem esses critérios é a *Nouvelle Vague* francesa, por volta da década de 1960.

Em história do cinema, as escolas são raramente oriundas do ensino de um mestre. No máximo, certas escolas profissionais ou institutos de pesquisas puderam reunir alguns artistas ou alguns intelectuais, como, por exemplo, o VGIK, na época de Lev Kulechov. Na Itália, por volta de 1940, o *Centro sperimentale* (Centro experimental) de Roma foi um verdadeiro cadinho que favoreceu, depois de 1944, a renovação estética do cinema italiano, com o nome de “neo-realismo”; mas nenhum cineasta, propriamente falando, faz figura de mestre nessa escola. As escolas cinematográficas foram, às vezes,

nomeadas, com base nas escolas artísticas anteriores, em outras artes. É o caso do expressionismo alemão, ou do realismo poético francês.

Fala-se, enfim, de escolas nacionais para designar um certo número de traços comuns, em razão das trocas ou das características estilísticas vizinhas, ou então uma referência a um mesmo ideal, um princípio que reúne. Pode-se falar da escola muda sueca, da Primavera de Praga, do cinema novo brasileiro, do jovem cinema alemão em torno do manifesto de Oberhausen, da escola de Québec do cinema direto, da formação dos atores por Lee Strasberg no Actors Studio de Nova York, do novo cinema sulço etc.

↳ cinema novo, história do cinema
📖 Eisenschitz 1999; Grierson 1966; Marie 1997; Pinel 2000; Virmaux 1994

🎬 Escrita

A escrita é um procedimento de notação da linguagem por signos que se dirigem à visão. Distinguem-se duas grandes categorias de escrita: a fonogramática, que anota os sons da linguagem falada, e a ideogramática, que anota as idéias.

Desde sua origem, falou-se de escrita a propósito do cinema, pois este se apresentava como um novo modo de registro dos dados visuais, no rastro do fonógrafo, que captava os sons da fala: “O casamento do ideo-

gráfico em sua forma cinematográfica (o cinema mudo) com a escrita fonética (em sua forma fonográfica) gerou o filme falado, que é a forma quase perfeita, e talvez definitiva da escrita” (Pagnol, 1933).

Desde 1919, jornalistas assimilaram o cinema com a escrita ideográfica: “É uma escrita, a antiga escrita ideográfica” (Victor Perrot). A idéia foi em seguida retomada e aprofundada por Serguei M. Eisenstein (1929), comparando a montagem à associação de dois ideogramas; cada um destes representa um objeto perceptível por um sinal figurativo; o cinema procede do mesmo modo, já que só pode aproximar pela montagem fragmentos sempre figurativos.

Essa sugestiva metáfora foi criticada, por seu caráter aproximativo, pela corrente semiolinguística. Metz (1970) considera a escrita um trabalho sobre códigos, a partir deles e contra eles, trabalho cujo resultado provisoriamente parado é o texto, ou seja, o filme. O cinema não é uma escrita, ele é o que permite uma escrita. Não há, portanto, escrita cinematográfica, nem linguagem filmica, e sim uma escrita filmica (conjunto dos sistemas textuais) e uma linguagem cinematográfica (conjunto dos códigos e dos subcódigos).

Além disso, a escrita é uma questão filosófica em Jacques Derrida. Este quer restabelecer suas

prerrogativas em uma polêmica propositadamente provocante contra o logocentrismo e o fonocentrismo, que desconsideram, excessivamente, o escrito em prol da voz. Trata-se de reabilitar a escritura como grafia. Essa escola de pensamento deu lugar a uma corrente da análise fílmica que busca, nos textos fílmicos, os traços de uma escritura, e até mesmo de uma grafia (Ropars, Conley, Leutrat).

↳ desconstrução, diferença, linguagem

📖 Bellour 1981; Bettetini 1968; Leutrat 1998; Metz 1970; Pagnol 1933; Pasolini 1967; Ropars 1981, 1990

📺 Espaço

A história dessa palavra, em francês, fez com que ela designasse, a princípio, uma duração, um “espaço de tempo”, depois um intervalo espacial, mas em uma única direção; apenas em meados do século XVII, em Descartes, notadamente, ela ganha seu sentido moderno rigoroso.

De um ponto de vista empírico, o espaço é apreendido, antes de tudo, pelo nosso corpo, que nele se desloca, e pelo sentido do toque (os cegos têm um sentido do espaço comparável ao dos videntes). Claro, a percepção visual desempenha também um papel nessa apreensão; todavia, a maioria das teorias insiste no fato de que a vista só pode apreciar o espaço

indiretamente, com referência a deslocamentos virtuais do corpo.

Por conseguinte, as imagens que só oferecem um equivalente visual de seu referente só podem representar o espaço imperfeito e incompletamente. O problema foi, no mais das vezes, percebido como o da passagem de um universo tridimensional a uma superfície (duas dimensões apenas), e o esforço dos pintores e dos teóricos da pintura consistiu, sobretudo, em enfrentar a representação da profundidade.

A noção de espaço fílmico será, portanto, definida de modo diferente conforme se considerem:

- o plano: o espaço do campo é comparável a um espaço pictórico;
- a cena: o espaço da cena é um espaço homogêneo, e a questão é a de sua coerência ao longo dos diferentes planos que compõem a cena (ou, é mais ou menos a mesma coisa, a da percepção desse espaço: de sua memorização e de sua reconstrução mental pelo espectador);
- a seqüência e outras formas mais complexas de montagem: o espaço é aí mais abstrato, e as definições de um “espaço fílmico” que foram tentadas (Francastel) misturam considerações perceptivas e psicológicas. Torna-se aqui indispensável levar em conta a narrativa, sendo o espaço, entre outros, definido pelos acontecimentos que nele tomam lugar. É o sentido da noção de *espaço*

narrativo, em Stephen Heath (1976), que é encontrada em André Gardies, opondo o espaço diegético e o espaço representado, e propondo uma topografia e uma função acranial do espaço em relação com o espectador e seus saberes.

Os estudos fílmicos do espaço inspiraram-se também no conceito em um sentido mais simbólico, em referência às análises de Mircea Eliade e Gaston Bachelard (sua “poética do espaço”). Assim, Henri Agel opõe o espaço dilatado e o espaço contraído, em que “contração e dilatação na tela estão essencialmente ligadas ao volume de ar luminoso”. Um é apolíneo, centrado e voltado para si mesmo, o outro é dionisíaco e sua narrativa se desenrola em leque. O espaço aqui permite propor uma estilística dos filmes que prolonga, como, por exemplo, Curot a propósito de Renoir.

↳ campo, cena, dupla realidade, fora-de-campo, imagem, montagem, narração, plano, seqüência

📖 Agel 1978; Bellour 1967, 1994; Burch 1969; Curot 1990; Eisenstein 1945b; Gardies 1993; Heath 1976; Jaulmes 1963; Sequin 1999; Zazzo 1954

📺 Especificidade

A pesquisa de uma especificidade do cinema foi feita de dois pontos de vista: estético e semiótico. Por um lado, a reivindicação de artisticidade

de do cinema resultou para ele no reconhecido de um campo de ação estético, e de meios de expressão, que o distinguem das outras artes; foi, entre outros, o sentido de noções como “fotogenia” (Epstein), “montagem” (Eisenstein) ou “direção” (*mise-en-scène*) (Mourlet). Por outro lado, o cinema como meio de comunicação repousa sobre a colocação em prática de procedimentos próprios, notadamente a colocação em seqüências a reprodução do movimento e do som, a analogia representativa etc.; ele possui, portanto, no seio das linguagens humanas, certos traços específicos, que a semiologia procurou arrolar.

↳ arte, direção, fotogenia, montagem, pintura, semiologia, teatro

📖 Aumont 2000a; Bazin 1958-1962; Kracauer 1960; Mourlet 1965; Perkins 1972; Rohmer 1955, 1984

📺 Espectador

Espectador e “arquiespectador”

Existem poucos estudos experimentais sobre o espectador de cinema, com exceção da abordagem sociológica, bem pouco desenvolvida (Jarvie 1970; Durand 1958). Os estudos teóricos se interessam pouco pelos indivíduos em carne e osso, que assistem a projeções de filmes, e até mesmo pelos grupos ou classes de espectadores. Consideram, antes, em geral, a função-espectador, abstratamente encarnada pelo que

se chamou um “arquiespectador” (Casetti 1986), e se preocupam em criar modelos psicológicos variáveis, da relação entre esse espectador e o filme.

O filme age sobre o espectador

Primeiro modelo: a ação do filme sobre seu espectador, em níveis bem diversos. Uma visão extrema consiste em pensar que o filme influencia, forma e até mesmo transforma o espectador (Eisenstein 1923, 1925), o que levará a tentar “calcular”, prever o efeito possível (emocional, intelectual) de determinada forma, notadamente no que concerne a montagem. Essa idéia é datada: ela pertence às concepções militantes e vanguardistas do cinema.

A ação do filme sobre o espectador é raramente estudada em termos emocionais do ponto de vista aplicável a todo filme: não existe realmente psicologia do cinema constituída, a não ser algumas observações bem esparsas, por exemplo, nos filmólogos, e tentativas bem empíricas nos anos 1950. No mais das vezes, considera-se uma ação intelectual: o filme é o que deve se preocupar em ser compreendido pelo espectador, dando-lhe indícios cognitivos que permitem uma construção racional (Bordwell 1985), ou mantendo com ele uma relação variável, onde ora o filme fala “na primeira pessoa”, ora “interpela” seu espectador (Casetti 1986). Essas últimas teorias, aliás, são menos teo-

rias do espectador do que teorias do filme como espetáculo.

O espectador age sobre o filme

Ainda aí, é possível distinguir abordagens que valorizam o aspecto emocional ou aspecto intelectual. O espectador age emocionalmente sobre o filme, aderindo mais ou menos a ele, projetando nele sua subjetividade (é, em parte, o problema das “identificações secundárias”). Esses efeitos psicológicos são mal estudados e mal conhecidos. A ação cognitiva do espectador é mais bem explorada, seja em termos gerais que visam a compreender como o espectador constrói o filme compreendendo-o (Bordwell 1983; Colin 1985), seja em termos mais particulares, visando a levar em conta condições variáveis que definem o espectador e modificam sua compreensão, e também sua resposta ao filme. Sobre este último ponto, as teses mais interessantes são as que procedem da abordagem pragmática, em suas duas variantes principais, sociopragmática, que considera as condições sociológicas (Veron), ou semiopragmática, que considera as condições culturais (Odin).

O espectador se parece com o filme (ou o filme imita o sujeito espectador)

A importância das reações subjetivas ao espetáculo cinematográfico levou freqüentemente a se pensar que se o filme tinha um efeito tão

forte, era porque, nele, alguma coisa se parecia com o psiquismo humano ou o imitava. Desde 1917, a idéia está presente, de modo bem cru, em Münsterberg, para quem os grandes traços da forma fílmica são decalques das grandes funções do espírito humano. Ela retorna, sob uma roupagem diferente, nos textos de inspiração psicanalítica dos anos 1970, onde se propõe, por exemplo, comparar “trabalho” do filme e trabalho do sonho (Kuntzel), ou, de modo mais radical, ler na posição de espectador um análogo de certos movimentos psíquicos, notadamente a identificação (Metz 1975).

A mesma idéia de uma relação mimética entre o filme e o espectador, mas invertida, está no fundamento da teoria do êxtase (Eisenstein 1938-1940), que preconiza um cinema onde a forma torna-se “extática” imitando as fases do processo do êxtase (notadamente religioso), para, por sua vez, induzir uma reação apaixonada no espectador.

↳ pragmática, psicologia, sociologia

📖 Bergala 1983; Bergman 1990; Bordat e Etcheverry 1995; Bordwell 1983, 1985; Casetti 1986; Dayan 1984; Eisenstein 1923, 1925; Epstein 1946; Hansen 1991; Hitchcock 1966, 1995; Jarvie 1970; Kracauer 1960; Mayne 1993; Metz 1975; Staiger 1992

Espectatorial

No vocabulário da filmologia, o “fato espectatorial” é um neologismo proposto para distinguir diferentes níveis que intervêm na estruturação do universo fílmico. O “plano espectatorial” é aquele onde se realiza em ato mental específico a inteligência do universo fílmico segundo os dados tólicos (*écraniques*). Étienne Souriau (1953) chama de “fato espectatorial” todo fato subjetivo que põe em jogo a personalidade psíquica do espectador. Por exemplo, a percepção do tempo é objetiva e cronometrável no nível filmofônico, enquanto é subjetiva no plano espectatorial. É este último que está em questão quando o espectador acha o filme lento demais ou rápido demais. Souriau leva também em conta os fatos espectatoriais que se prolongam para além da duração da projeção, notadamente, a impressão do espectador na saída do filme e todos os fatos que concernem a influência profunda exercida por este, seja pela lembrança, seja por uma espécie de impregnação produtora de modelos de comportamento. ↳ dispositivo, filmologia, Souriau

📖 Souriau 1953

Espeular, Espeularidade

Inicialmente, a ciência espeular é aquela que ensina a fazer espelhos (de *speculum*). O espelho estendeu seus poderes para bem além das

simples qualidades de reflexão que o definem, como mostram a magia, a literatura, a psicanálise, e todas as artes de representação.

Prolongando as análises freudianas sobre a prematuração do recém-nascido, Lacan afirma que a partir do que ele chama de “estágio do espelho” – no curso do qual a criança, em um estado de prematuração motora, abraça em sua totalidade um *eu* não ainda objetivável e parcialmente excitável – a fantasia do corpo despedaçado ressurgiu. O espelho remete, portanto, a uma imagem constitutiva do sujeito cuja autonomia este último se encarrega de afirmar pelo jogo das identificações com o outro, por intermédio da função universal da linguagem.

A teoria do cinema desenvolveu esse paralelo entre prematuração do recém-nascido e posição psíquica do espectador. Segundo Baudry (1970), a tela nos remete ao espelho de nossa infância, no qual vimos um corpo (o nosso) se refletir e nos reconhecemos nos traços do Outro. A tela remete a uma espécie de imagem especular do *eu* espectral, sem ser, propriamente falando, um espelho refletor.

↳ cinema no cinema, psicanálise

📖 Baudry 1970

🎬 **Establishing shot**

No sistema do cinema clássico, uma cena comporta, normalmente, um plano bem aberto (geralmente,

um plano de conjunto), situado de preferência no início da cena e que permite ao espectador ter conhecimento do conjunto da situação cênica, à qual os planos mais parciais que compõem a cena serão referidos mentalmente. É esse plano que os operadores americanos batizaram de *establishing shot* – plano que estabelece, que demonstra, que tem valor de prova (encontramos também, às vezes, *master shot*, plano “mestre”). Não há tradução francesa padronizada desse termo, que poderíamos traduzir por “plano de situação” ou “plano de exposição”.

↳ cena, exposição, plano

🎬 **Estética**

Inventada (por volta de 1750) para designar uma “ciência dos sentimentos”, depois uma “ciência do belo”, a palavra é empregada hoje, igualmente, no plural, para se referir às diversas concepções do belo e da arte.

Não existe estética constituída do cinema, mas questões de natureza estética foram freqüentemente discutidas a respeito dele, notadamente em torno dos seguintes problemas:

1. O cinema entre as artes: não tendo sido o cinema, de início, aceito como arte (mas como técnica ou como distração), sua especificidade artística foi muitas vezes salientada. Em particular, ele foi por isso confrontado e comparado com artes

reconhecidas: a música (Gance), a pintura (Bazin, Aumont, Bonitzer), o teatro (Pagnol), valorizando, a cada vez, uma característica particular do cinema: o ritmo, o enquadramento, a fala, a cenicidade etc.

2. A especificidade do fílmico: ela diz respeito a alguns traços fundamentais, estudados, no mais das vezes, de pontos de vista bem diferentes: o movimento (Münsterberg, Deleuze), a mobilidade do ponto de vista (Souriau, Metz, Jost, Aumont), a seqüencialidade e a montagem (Eisenstein).

3. A possibilidade de uma poética do cinema – ou seja, de uma concepção geral da natureza do cinema, da criação fílmica, da relação do fílmico com o mundo afílmico ou profílmico etc. A respeito desse ponto, observa-se uma grande oposição entre poéticas realistas – o filme como transparência (Kracauer), a “língua escrita da realidade” (Pasolini), o “cinelojo” (Vertov) – e poéticas formalistas – o “cinema-linguagem” (Eisenstein), a fotogenia (Epstein), o filme como grande forma (Burch) etc.

4. A possibilidade de uma arte de massa, imposta pela indústria e pela técnica (Panofsky).

↳ arte, especificidade, poética, teorias do cinema

📖 Della Volpe 1954; Garroni 1968; Lotman 1973; Noguez 1979, 1985; Rocha 1981, 1983; Rohmer 1955

🎬 **Estilo**

O estilo é a parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso. É também o conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-la de outras obras para compará-la ou opô-la. A história da arte, porém, evidenciou recorrências estilísticas, que permitem definir “estilos” mais globais, caracterizando não mais um artista, nem uma obra, e sim conjuntos de obras, às vezes vastos (“períodos”, por exemplo, como o clássico, o barroco, etc.).

Assim concebido, salientando a anterioridade e a autoridade do sistema em relação à produção, define-se o estilo como coletivo; ele se torna, então, instrumento de generalização e de classificação (Bordwell). Se, ao contrário, salienta-se a transgressão do sistema, a novação e a singularidade, define-se o estilo como pessoal, e é atribuída a ele uma função individual; com isso ele é pensado tanto como qualidade quanto como sistema. Esta é a posição, entre outras, de Burch (1969, 1978) e de muitos outros autores depois dele.

📖 Bellour 1966; Bordwell 1997; Burch 1969; Curot 2000

Estrutural (cinema)

Como indica o termo, bem preciso, essa variedade de cinema de artista (ou “experimental”) oferece a singularidade de repousar sobre estruturas temporais mais ou menos rigorosas, e até mesmo rígidas. A manifestação mais elementar do princípio estrutural está próxima da “montagem métrica”, que repousa sobre relações de duração estritamente medidas, e geralmente simples, entre os fragmentos sucessivos de um filme; essas relações são o essencial do filme, cujo conteúdo dos planos é, se não indiferente, ao menos bastante minorado. Em geral, porém, as estruturas têm, além do aspecto métrico puro, um aspecto rítmico, e também um jogo sobre as relações de conteúdo entre os planos; a crítica teve portanto tendência a chamar de “métricos” filmes como *Arnulf Rainer* (Kubelka), e de “estruturais” filmes como os de Peter Gidal, Kurt Kren ou Paul Sharits.

∫ experimental, Frampton, montagem métrica, ritmo

📖 Gidal 1977; Heath 1978; Kubelka 1976; Sitney 1975

Estruturalismo

A idéia e a palavra surgiram a propósito do estudo das narrativas míticas feito por Claude Lévi-Strauss (1958, 1962). Este trabalhou a hipótese de que tais narrativas, complexas e aparentemente irracionais, mani-

festam, na verdade, uma grande sistematicidade, se forem relacionadas com “estruturas” ocultas que regulam seu desenvolvimento. Essa idéia de uma estrutura invisível, mas sistemática, foi rapidamente referida ao modelo lingüístico, tal como deduzido das posições de F. de Saussure. Como a lingüística, a análise estrutural recorta enunciados contínuos, para localizar neles “contrastes” (Lévi-Strauss), diferenças, distâncias; essas análises permitem construir grades de interpretação, que permitem, por sua vez, fazer outras análises.

A análise estrutural se aplicava, portanto, em princípio, a todas as produções significantes socialmente importantes: o mito “primitivo” (Lévi-Strauss), o mito “civilizado” (Barthes 1957), o inconsciente (Lacan), o discurso da moda (Barthes), a publicidade (Eco 1968), a literatura (Genette, Bremond, Durand). No campo do cinema, o estruturalismo inspirou, por um lado, a construção de uma semiologia de inspiração lingüística (Metz 1971; Odin), por outro, um número bastante grande de análises textuais, conforme orientações diversas (Dumont e Monod 1970; Bellour 1967; Kuntzel 1972).

No campo anglo-saxão, a análise estrutural inspirou as primeiras reflexões de Peter Wollen (1969) e de Stephen Heath (1981); ela foi retomada, em sua forma semiolingüística por muitos pesquisadores (Patricia

Mellencamp 1983). Essa herança foi discutida de maneira polêmica por Bordwell – que lhe opõe a lição formalista, na versão renovada que ele propõe dela – e por Noël Carroll, que considera a própria idéia de estrutura como uma abstração infundada empiricamente, sem, todavia, propor outra noção de mesmo alcance.

∫ análise, código, linguagem, sistema, texto

📖 Barthes 1964; Bellour 1969; Dumont e Monod 1970; Eco 1968; Metz 1968

Expandido (Cinema)

Traduz-se, às vezes, por “cinema expandido” a expressão americana *expanded cinema*, que designa formas de espetáculo cinematográfico nas quais acontece algo a mais do que somente a projeção de um filme: dança, ações diversas, “*happenings*” etc.

∫ experimental, projeção

📖 Youngblood 1970

Experimental

Em boa lógica, deveríamos designar assim todo filme que *experimenta*, que faz uma experiência em uma área qualquer: narrativa, figurativa, sonora, visual etc. É nesse sentido que Jean Mitry (1974) o compreende, para quem a história do cinema experimental é, antes de tudo, a dos grandes movimentos artísticos do cinema experimental europeu mudo.

Mas a expressão designa, hoje, de modo mais ou menos exclusivo, um tipo de filme que responde a todos os seguintes critérios ou a parte deles (Noguez 1979):

- ele não é realizado no sistema industrial;

- não é distribuído nos circuitos comerciais (mas, eventualmente, em outros circuitos);

- não visa à distração, nem, necessariamente, à rentabilidade;

- é majoritariamente não-narrativo;

- trabalha questionando, desconstruindo ou evitando a figuração.

Esse termo se impôs, apesar de sua inadaptação de princípio (os filmes que ele designa querem ser, no mais das vezes, obras de arte e não experimentações), em detrimento de várias denominações anteriores: cinema puro, cinema integral, cinema absoluto, cinema abstrato, marginal, filme maldito, filme-poema etc. Somente duas designações continuaram a ser utilizadas, no caso, com “cinema experimental”: cinema independente (em que a tônica recai sobre a marginalidade econômica) e *underground* (cinema “subterrâneo”), que só se aplica, todavia, à escola de Nova York da década de 1960.

∫ Brakhage, Dulac, Frampton, modos de representação

📖 Battcock 1967; Brakhage 1964-1980; Brenez e Lebrat 2001; Curtis 1971; Dulac 1994; Eizy-

kman 1976; Frampton 1962-1984; Kubelka 1976; Mitry 1977; Noguez 1985, 1999

Exposição (Plano de)

Ver *Establishing shot*

Expressão

Esse termo de semiótica e de estética não é próprio da crítica nem da teoria do cinema. Ele é utilizado a propósito de uma produção significativa, qualquer que seja a mídia, para indicar que esta possui uma qualidade particular, que ela “faz aparecer” alguma coisa – um sentido ou um valor de afeto ou de emoção. No curso da história da teoria da arte, considerou-se, sucessivamente, que uma obra era expressiva:

- se revelasse o sentido da realidade (concepção clássica);
- se traduzisse a subjetividade do artista que a produziu (concepção romântica);
- se induzisse um estado emocional forte em seu destinatário (concepção moderna).

Essas três concepções, e a noção de expressão ou de expressividade em geral, foram submetidas a uma crítica acirrada (Derrida), pois criariam um modelo da construção do sentido e dos afetos que privilegia por demais a produção de um significado e negligencia os efeitos próprios do trabalho formal ou significante. Tais críticas, retomadas pela crítica de inspiração

estrutural-marxista (*Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique*, por volta de 1970), foram reforçadas por críticas mais pragmáticas (inspiradas antes pela filosofia analítica).

Para Gombrich (*Expression et expressivité dans l'art occidental*), a expressividade:

- é um trabalho situado no plano formal (e não no plano dos conteúdos da obra);
- implica a marcação, às vezes violenta, de certos traços formais;
- tem componentes naturais (por exemplo, valor emocional mais ou menos universal de certas cores, de certas formas);
- mas só é definida plenamente no interior de um contexto histórico e cultural, com base em um repertório de formas ou mesmo de uma norma formal.

Elementos potencialmente expressivos terão, assim, um grau de expressividade diferente em diferentes épocas (e essa expressividade, para uma determinada obra, variará com o tempo e com os públicos sucessivos). Essa posição foi retomada, com algumas adaptações, na concepção “neoformalista” de uma poética histórica.

↳ desconstrução, expressionismo, neoformalismo, significante

📖 Dulac 1924; Eisenstein 1980

Expressionismo

O termo “expressionismo” foi forjado pelo crítico e historiador da arte W. Worringer (1911), para qualificar um conjunto de obras pictóricas, notadamente dos Fauves (Derain, Dufy, Braque, Marquet), expostas em Berlim, e para opô-las ao impressionismo. A palavra teve sucesso e foi, em seguida, aplicada, com significações extremamente variáveis, à poesia (antes de 1914), ao teatro (depois da guerra), ao cinema.

A corrente expressionista, no sentido restrito, só agrupa bem poucos filmes alemães mudos. Ela deve, sem dúvida, sua importância nas histórias do cinema ao choque provocado por *O gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiese (1919), no qual três pintores procuraram, de maneira consciente, criar cenários expressionistas. As diversas definições de expressionismo cinematográfico que foram dadas, as quais se inspiraram nas definições pictórica e teatral, são, geralmente, bastante arbitrárias, mas todas elas retomam sempre alguns elementos: o tratamento da imagem como “gravura” (forte contraste preto e branco); os cenários bem gráficos, onde predominam as linhas oblíquas; o jogo “enviesado” dos atores; o tema da revolta contra a autoridade.

Apesar de sua definição imprecisa, o cinema expressionista sempre mostrou como cultivar as imagens fortes, violentas, expressivas. O livro

de Lotte Eisner (1952) levou à caracterização abusiva de todo o cinema alemão mudo como expressionista. Entretanto, foi-se, em seguida, bem mais longe, e alguns críticos chegaram a declarar expressionistas o filme policial hollywoodiano da década de 1940 (por causa das iluminações “*low key*”), ou estilos individuais como os de Welles, Eisenstein e até mesmo de Fellini ou Bergman.

Inversamente, nos defensores do classicismo, o Expressionismo tornou-se uma categoria que abarca tudo, em que se pôs tudo o que deixava bastante lugar à expressividade da imagem (Mourlet). No total, a palavra é mais evocativa do que rigorosa, e seu emprego crítico, *a fortiori* teórico, é difícil.

↳ estilo, expressão, Impressionismo, vanguarda

📖 Balázs 1924; Bouvier-Leutrat 1981; Eisner 1952; Henry 1971; Kracauer 1948; Kurtz 1926; Mitry 1963; Mourlet 1965; Palmier 1978; Prawer 1980; Rohmer 1976

Êxtase

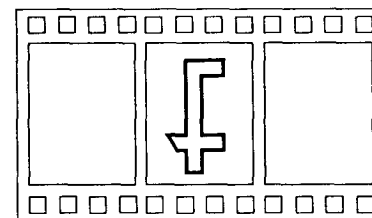
Esse conceito de origem filosófica e religiosa foi utilizado por Serguei M. Eisenstein para designar e caracterizar a relação emocional e afetiva do filme com seu espectador. O êxtase é o despertar da atividade emocional (e também intelectual) do espectador, em seu mais alto grau.

Ele não deve, portanto, ser confundido com a idéia de uma contemplação ou de um enlevo, mas representa um processo, a um só tempo, psicológico e semiótico, pelo qual o espectador adere à obra, a compreende e a sente do interior – com a condição, é claro, de a obra ter sido produzida para provocar essa reação. Isso tem, notadamente, importantes conseqüências quanto à forma fílmica; a teoria do êxtase, em seu inventor e promotor, é inteiramente correlativa de uma teoria da montagem (a montagem “vertical”, a que se funda sobre o cálculo de todas as dimensões sensoriais e formais a um só tempo.

O êxtase foi, por vezes, apreciado sobretudo pela crítica de inspiração lyotardiana, em particular, por seu caráter de excesso: ele seria o que transborda o *logos*, o que faz do filme um “festival de afetos” (Barthes) e o leva para a figuralidade – associada por Jean François Lyotard às pulsões e outros processos “primários”, no sentido de Sigmund Freud. O conceito proposto por Eisenstein não proíbe essa extensão, mas o cineasta sempre o compreendeu, por seu lado, no sentido do maior controle.

∫ figural, Lyotard, montagem vertical

📖 Eisenstein 1945-1947, 1980; Eyzikman 1976; Lyotard 1973



🎬 Fábula

A palavra fábula designa uma narrativa alegórica da qual se tira uma moralidade. Ela designou, em seguida, a intriga inventada de uma obra literária. Os formalistas russos deram um sentido particular a esse termo: a fábula é a seqüência dos acontecimentos representados tal como eles teriam se desenrolado na vida; o termo opõe-se a “trama”, que remete ao agenciamento particular desses acontecimentos pelo autor. A fábula é um material para a formação da trama (Tomachevski 1927). “Fábula” opõe-se também a “intriga”, que é a descrição dos acontecimentos, matéria destinada a tomar a forma de uma fábula (Chklovski); a “material” e “estilo” (Tynianov); a “fotogenia” (Eichenbaum). O termo foi retomado sem modificações pela escola “neoforalista” (Bordwell).

A oposição entre fábula e trama é – deixando de lado certas nuances – análoga à oposição entre “plano do conteúdo” e “plano da expressão” em lingüística, como também à oposi-

ção, em narratologia, entre “ficção” e “narração” (Ricardou) ou entre “história” e “narrativa” (Genette). Trata-se sempre de opor a seqüência cronológica dos acontecimentos ficcionais e a narrativa formatada em um texto, literário ou cinematográfico.

∫ conteúdo, formalismo, narrativa, narratologia

📖 Albéra 1996; Todorov 1965; Tynianov 1991

🎬 Fala

A fala é a dimensão enunciativa que faz passar a linguagem (e, aquém dela, uma reserva que é a língua) pela voz. A lingüística estrutural separa língua e fala conforme uma dupla divisão: social/individual, essencial/acessório (Saussure 1906-1911); a fala é apenas, nessa perspectiva, uma soma de atos particulares indefinidamente variáveis (aliás, é por ela que a língua pode mudar).

Na teoria do cinema, a fala abre três campos de problemas:

1. Uma descrição, eventualmente uma tipologia, das relações entre

imagem e fala em um determinado filme: relações temporais (a imagem vista e a fala ouvida pertencem à mesma temporalidade?); relações semânticas e figurais (como a imagem e a fala se dividem a tarefa de criar sentido e afeto?). Uma das características do cinema em geral é incluir a relação imagem-fala em seu próprio dispositivo, torná-la automática e institucional.

2. Uma história da presença da fala nos filmes: evolução dos códigos e modos de sua representação (começando pelas “cartelas” e pelas mímicas dos atores destinadas a tomar seu lugar, na época muda); diversos dispositivos de articulação entre ponto de vista e subjetivação da fala etc. A divisão habitual entre cinema mudo e cinema falado é, notadamente, do ponto de vista teórico, muito simplificadora e só designa um acontecimento de ordem técnica: houve fala nos filmes anteriores ao cinema falado (e, mais raramente, tentativas para torná-la ausente em filmes tendo banda sonora).

3. Como a fala, nos filmes, evoca uma presença sonora, identificável como voz e imaginariamente passível de ser ligada a um corpo (ausente)? É sobretudo esse o problema – banal, mas bem importante – da pós-sincronização e, *a fortiori*, da dublagem (Bresson: “barbárie ingênua da dublagem: vozes que se enganaram de corpo”); em termos mais teóricos, é

a questão da voz e de sua ancoragem em um corpo (Chion 1982).

↳ banda som, linguagem, voz

📖 Arnheim 1938; Chion 1982, 1988, 1990; Clair 1922-1970; Guitry 1977; Vanoye 1985

🎬 Falso-raccord

Na linguagem dos técnicos, o falso-raccord é uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação.

Roberto Rossellini, imitado nisso pela *Nouvelle Vague*, cultivou esse gênero de falso-raccord (ver os passeios em Nápoles de Ingrid Bergman, em *Viagem à Itália*, 1953), mas ele já havia sido produzido, com frequência e de modo deliberado, por exemplo, em Eisenstein; em *Week-end* (1969), Godard mostra duas vezes o mesmo acontecimento de dois pontos de vista sucessivos, a 90°, e a duas distâncias diferentes, e ele acrescenta uma cartela com a inscrição irônica: “Falso-raccord”.

O falso-raccord é, entretanto, um *raccord*, pelo fato de ele assegurar uma continuidade mínima da narrativa: ele não impede a compreensão correta da história contada, e só é “falso” na visão de uma “veracidade” convencional, a de uma certa continuidade do visível.

Em uma perspectiva mais abstrata, Gilles Deleuze (1983) propôs ver no falso-raccord um princípio que assegura a preeminência do todo sobre suas partes (ao contrário do *raccord* “verdadeiro”) e também o lugar do “aberto, que escapa aos conjuntos e a suas partes”. Com isso, o falso-raccord é para ele um instante de atualização, no filme, das virtualidades ou das potencialidades do fora-de-quadro.

↳ contínuo/descontínuo, montagem, *raccord*, salto

📖 Bordwell 1984

🎬 Fantasia (*Fantasme*)

A fantasia é, em psicanálise, um cenário imaginário onde o sujeito está presente e que figura, de maneira mais ou menos deformada pelos mecanismos defensivos da censura, a realização de um desejo.

Fantasia e filme de ficção são produções do pré-consciente, mesmo se a fantasia está mais diretamente ligada ao sistema do inconsciente e o filme ao do consciente. O filme é uma organização lógica, e do mesmo modo a fantasia é, de saída, organizada em uma história relativamente coerente, com seus encadeamentos de ações e seus personagens, seus lugares e seus momentos. Assim, a fantasia consciente (devaneio diurno – oposto à fantasia inconsciente e às fantasias originárias) foi considerada o regime de percepção psíquico mais

próximo do estado filmico (Metz 1977).

O estado filmico e a fantasia consciente supõem, igualmente, um grau bastante semelhante de vigilância, intermediário entre vigilância mínima, a do sono e do sonho, e vigilância máxima, a que governa as práticas da vida real. Entretanto, o filme oferece ao espectador imagens e sons materializados em uma tela, ao passo que, no caso do devaneio e da fantasia, a representação é mental. Assim, a conformidade profunda entre as imagens fílmicas e a fantasia própria do espectador nunca é garantida; daí certas formas de “desprazer filmico”, e inversamente a satisfação rara que se tem para receber do exterior imagens habitualmente interiores, imagens familiares ou que não são diferentes demais delas e que se inscrevem em um lugar físico, a tela.

Todos esses traços opõem a percepção filmica à percepção onírica propriamente dita, fundada no sono, na perda de vigilância e na alucinação completa do fluxo das imagens.

↳ dispositivo, fascinação, identificação, psicanálise, pulsão escópica, sonho

📖 Kracauer 1960; Leutrat 1995; Metz 1977

🎬 Fantástico

Da mesma origem que “fantasia”, significa, a princípio: criado pela fantasia. Depois do Romantismo,

o termo designa “a forma original que o maravilhoso toma, quando a imaginação, em vez de transpor em mitos um pensamento lógico, evoca os fantasmas encontrados no curso de suas vagabundagens solitárias” (P. Castex); muitas obras literárias e pictóricas são produzidas sob esse epíteto.

O fantástico é produzido em uma obra de ficção, quando um acontecimento inexplicável é relatado ou representado, e quando o destinatário da obra hesita entre duas interpretações: ou o acontecimento é fruto de uma ilusão e da imaginação, e as leis do mundo continuam as mesmas; ou o acontecimento ocorreu realmente, o que supõe que ele se produziu em um mundo regido por leis desconhecidas. No primeiro caso, estamos diante do estranho, no segundo, do maravilhoso, e o fantástico define-se, precisamente, por essa incerteza em que ele nos deixa, entre um e outro (Todorov 1967).

Poucos filmes respondem a essa definição rigorosamente, e até mesmo filmes como *Sangue de pantera/Cat people* (Tourneur 1942), ou *O bebê de Rosemary/Rosemary's Baby* (Polanski 1968), que mantêm a hesitação do espectador por muito tempo, acabam pendendo para o lado do sobrenatural nos dois casos. Em geral, adota-se, no cinema, uma definição genérica, mais vaga: um “filme fantástico” pode, aliás, ter relação

com a ficção científica, a “fantasia heróica”, o filme histórico etc.

Existe um número bem pequeno de temas retomados pela maioria dos filmes “fantásticos” e que as figuras de Frankenstein, Drácula, Jekyll e Hyde condensam de modo eficaz: mito de Prometeu, mitos dos não-mortos e, de modo mais amplo, da vida além da morte, mito do duplo.

☞ *gore*, realismo, terror

📖 Cocteau 1956, 1957, 1973a e b; Dadoun 2000; Green 1970; Leutrat 1995; Todorov 1967

🎬 **Faroeste (Western)**

A definição do faroeste como gênero parece fácil. Ela é, no entanto, problemática. É difícil limitá-lo às ficções que se desenrolam no território dos Estados Unidos (*The wild bunch/Meu ódio será tua herança* situa-se no México) e circunscrevê-lo no período que vai do fim da guerra de Secessão ao desaparecimento da Fronteira (1865-1890). Existem faroestes “modernos”, como *The misfits/Os desajustados*, de Huston (1960). No início do século, as fitas desenrolavam-se no presente histórico do Oeste, ou em um passado ainda mais próximo. Em sua origem, não é, portanto, um gênero histórico, mas tornou-se um. Podem-se também ligar a ele as adaptações de *O último dos moicanos*, cuja ação se desenrola no século XVIII, e filmes que têm por âmbito a guerra de Inde-

pendência contra os ingleses (*Drums along the mohawks/Ao rufar dos tambores* – 1940, de Ford, ou *Northwest passage/Bandeirantes do Norte* – 1939, de Vidor).

No início, aplicou-se um esquema evolucionista ao gênero, que teria sido, no início, epopéia para se tornar, em seguida, tragédia ou romance. Esse esquema foi questionado pelos historiadores posteriores (Bourget, Leutrat, Buscombe), que estimam que a produção de faroestes, desde a década de 1910 até a década de 1930, não apresenta mais características da epopéia do que o período seguinte.

Desde os trabalhos de Jean-Louis Rieupeyrou (1967), foi proposto agrupar os faroestes em torno de grandes ciclos: os ciclos do povoamento, das guerras indígenas, da Fronteira, do gado, da guerra de Secessão, o conflito méxico-texano, enfim. Estes dão conta da quase totalidade das ficções de *western*. Alguns historiadores insistiram igualmente na emergência progressiva do gênero, sua aliança com gêneros vizinhos, como o filme musical ou o burlesco (Leutrat 1987). É preciso também levar em conta as transferências em termos de categorias de produção: passagem da categoria de filme B à categoria A, transferência dos seriados de faroeste (*serial western*) do cinema para a televisão.

Além disso, confrontou-se igualmente o conjunto do gênero, de um ponto de vista de geografia humana, com representações míticas de uma nação em marcha (Mauduy-Henriet 1989).

☞ aventura (filme de), gênero

📖 Bourget 1998; Buscombe 1988; Leutrat 1985, 1987; Mauduy e Henriet 1989; Rieupeyrou 1964

🎬 **Fascinação**

É fascinante o que controla pela potência de seu olhar, o que imobiliza e cativa por seu brilho, o que deslumbra por sua beleza, sua ascendência ou seu prestígio. Pela *mimesis* e por mecanismos de identificação, a arte pode suscitar o desejo e a angústia, como pode provocar a fascinação. É esse último termo que foi proposto como conceito maior do manifesto da estética, “macmahoniana”, que a descreve assim: “A absorção da consciência pelo espetáculo é chamada de fascinação: impossibilidade de se separar das imagens, movimento imperceptível em direção da tela de todo o ser tenso, abolição de si nas maravilhas de um universo onde até mesmo morrer se situa no extremo do desejo. Provocar essa tensão em direção da tela aparece como o projeto fundamental do cineasta” (Mourlet 1965). Essa apologia da estética da transparência foi escrita no momento em que a crítica descobria as teorias

brechtianas do distanciamento, em uma oposição tão evidente quanto deliberada.

Essa noção foi em seguida discutida e ligada aos mecanismos de identificação, em uma perspectiva claramente mais crítica.

↳ identificação, macmahonismo

📖 Brenez 1998; Mourlet 1965

🎬 Fatores de diferenciação

Elementos que diferenciam a percepção da imagem de filme e a da realidade afílmica. Por exemplo: a imagem é enquadrada, a realidade não o é; o filme tem transições bruscas de uma imagem a outra (montagem); o movimento fílmico pode ser modificado (desacelerado, acelerado); imagens podem se superpor, criando um mundo impossível etc.

Para Rudolf Arnheim (1932) e seus discípulos – opostos a toda estética realista –, tais fatores são os que o cinema deve trabalhar e desenvolver para se tornar uma arte original. Esse conceito se liga, portanto, em última análise, a uma estética de inspiração formalista. (Note-se que, logicamente, Arnheim se opôs ao cinema falado, preferindo a “diferenciação” produzida pelo fato de o som não ser reproduzido.)

↳ estética, formalismo

📖 Arnheim 1932; Stephenson e Debrix 1965

🎬 Faure (Élie)

A princípio médico, Élie Faure foi aluno de Henri Bergson no colégio, e esse ensino influenciou suas críticas publicadas a partir de 1902. Ele é considerado um dos fundadores da crítica de arte na França. No âmbito das universidades populares da III República, ele lecionou história da arte, que foi a base de sua *Histoire de l'art*, publicada a partir de 1909 (*L'Art antique*) e que teve um imenso sucesso. É um fragmento dessa História, em uma edição em livro de bolso, que Jean-Luc Godard faz Jean-Paul Belmondo ler no início de *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas*): “Velázquez, depois dos 50 anos, nunca mais pintou uma coisa definida... ele errava em torno dos objetos com o ar e o crepúsculo...”.

A obra de Faure é, sobretudo, um discurso em que tudo se mistura para falar da arte, “o espírito crítico tornou-se poeta universal”, em uma linguagem de analogias e de metáforas que não respeitam as fronteiras dos séculos e das culturas. Sua concepção da história da arte é cíclica e ele trabalha, no mais das vezes, a metáfora biológica ou vitalista, aliás, banal na época. A obra de arte é um organismo que nasce, se adapta, se transforma, mas não morre. A história da arte é concebida, correlativamente, como uma série de ciclos e, notadamente, uma alternância entre obras coletivas e períodos de

individualismo. Para Faure, a arte chegou ao cúmulo do individualismo, no século XIX, com o triunfo da pintura de cavalete; o aparecimento do cinema é, a seus olhos, o retorno da criação coletiva. Élie Faure pensava que, ponto de partida de uma nova civilização coletiva, a máquina transformaria o mundo. Produto do maquinismo, o cinema está prestes a ser uma grande arte coletiva na civilização em gestação, escreve o autor em 1922. Se Charlie Chaplin tem uma importância decisiva a seus olhos, é por ter demonstrado, unicamente por sua presença, que um criador autêntico, para se manifestar, podia escolher o cinema como meio de expressão.

Os escritos de Faure, diretamente consagrados ao cinema são bem poucos, mas tiveram uma influência considerável (notadamente “Charlot” e “De la cinéplastique”, 1934). É sobretudo por sua *Histoire de l'art* que ele é hoje considerado um dos pais da crítica e da história do cinema.

↳ crítica

📖 Faure 1964

🎬 Feminismo

Embora não falem precursores(as), o movimento feminista é historicamente localizado nas sociedades ocidentais dos 30 últimos anos. Foi, em todo caso, desde a década de 1970 que se desenvolveu um conjunto importante de análises

críticas e teóricas do cinema em uma perspectiva feminista.

O início do movimento feminista no cinema foi mais, ou menos, exclusivamente de ordem prática, com a primeira geração de documentaristas feministas nos Estados Unidos (por volta de 1971) e acontecimentos como o festival de Edimburgo (1973) ou o de Sceaux (que, desde então, mudou para Créteil). Foi em terreno anglo-saxão, e em inglês, que esse movimento tomou forma teórica, por volta de 1974-1975.

As primeiras pesquisas têm frequentemente por tema “a imagem da mulher no cinema” (Haskell 1974; Audé 1981). O principal deslocamento teórico (notadamente na revista inglesa *Screen*) baseou-se em uma crítica do sociologismo implícito nessa abordagem; analisar imagens da mulher foi visto, então, como um interesse limitado, por duas razões:

- essas imagens são pouco variadas, no cinema clássico, em todo caso, e é pouco produtivo denunciar, interminavelmente, os mesmos estereótipos; em toda a sociedade patriarcal, a noção de “mulher” é uma construção, que repousa amplamente na necessidade de ser vista (*to-be-looked-atness*, Mulvey), e as imagens são apenas variantes desse princípio;

- a imagem no cinema é tão literal, ela naturaliza tanto o que ela representa (diferentemente da literatura), que pareceu essencial interro-

gar não as imagens, mas a natureza da imagem.

Em seu questionamento dessa natureza da imagem, as feministas recorreram às disciplinas desenvolvidas nas décadas de 1960 e 1970: semiologia, psicanálise, “desconstrucionismo”. Elas adotaram sobretudo três abordagens:

- a análise de textos cinematográficos, lidos como sintomas da representação da mulher pela ideologia (ou pela cultura) patriarcal;

- a análise, mais frontalmente teórica e mais positiva, do olhar da mulher, de seu lugar na representação e na visão;

- de modo mais radical, a desconstrução da própria noção de identidade feminina (“A categoria ‘mulher’ é o que não combina com o ser. A prática da mulher só pode ser negativa, em oposição ao que existe” – Kristeva, 1977; ver também Irigaray (1977). Ao fim desse movimento crítico-teórico, passou-se da denúncia da diferença (vista como meio de reduzir a mulher à sua imagem) à exaltação de uma idéia mais ativa da diferença (“da diferença-opressão à diferença-liberação”): é a mulher que encarna a própria diferença (“a força que mantém tudo em processo, recusando a sedimentação nas posições fixas do masculino e do feminino” – Gledhill 1978.

Nesse ponto, e correndo o risco de perder sua especificidade, a teoria

feminista aliou-se, por um lado, às “vanguardas” cinematográficas (por exemplo, Wollen e Mulvey, *Riddles of the Sphinx*, 1981), por outro, ao movimento geral de crítica do “falocentrismo”, na linha dos trabalhos de Michel Foucault. A crítica feminista é muito ativa nos países de língua inglesa, onde ela se beneficia da inserção institucional das “*Women's Studies*”, no interior das universidades; o movimento teórico, por seu lado, não teve avanços espetaculares desde os trabalhos pioneiros de 1970-1985.

↳ análise, ideologia, olhar, psicanálise

📖 Bergstrom 1979; Burch-Sellier 1996; Cook e Johnston 1974; De Lauretis 1984, 1987; Doane 1987; Doane 1984; Gledhill 1987; Haskell 1974; Johnston 1980; Kaplan 1983; Mulvey 1989; Radner e Lockett 1999; Sellier 1999; Vincendeau e Reynaud 1983

📖 Fenomenologia

Movimento filosófico fundado por Edmund Husserl, que retoma sobre bases novas o empreendimento reflexivo inaugurado por René Descartes. Trata-se, para a fenomenologia, de refletir sobre nossa compreensão do mundo, e sobre a relação entre as próprias coisas e nosso pensamento, esforçando-se, porém, para ultrapassar o dualismo

cartesiano, percebido como uma limitação e até mesmo uma aporia. O gesto primeiro, nessa abordagem, é a “redução eidética” (do grego, *eidōs*: idéia, essência), que faz passar do fenômeno empírico ou existencial à sua essência.

A fenomenologia de Husserl influenciou vários filósofos, de Martin Heidegger a Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty e Emmanuel Levinas. Foi sobretudo a partir desses autores de língua francesa que a fenomenologia pôde influenciar, indiretamente, a reflexão sobre o cinema. O próprio Merleau-Ponty (1948) considerou, nesse âmbito, uma “nova psicologia” do cinema, partindo da premissa de que não há um *eu* que se opõe ao universo concreto, e sim uma consciência que invade as diversas situações e se confronta com as outras consciências: é, notadamente, a partir daí que se pode apreender plenamente o realismo do cinema. Por um lado, um filme tem um sentido como as coisas têm um sentido; todos “se dirigem a nosso poder de decifrar, tacitamente, o mundo ou os homens e de coexistir com eles”; por outro lado, um filme traduz os estados de espírito em comportamentos: dessa maneira, ele os objetiva, sem fazer deles, todavia, ações independentes, e deixando-lhes, ao mesmo tempo, a possibilidade de serem apreendidos.

Percebe-se a influência dos grandes temas fenomenológicos na maioria dos teóricos franceses dos anos 1940 a 1960, de André Bazin (próximo de certas teses “existencialistas” de Sartre) a Christian Metz (por intermédio da questão da percepção e do olhar), e até mesmo, para além deles, as teses de Merleau-Ponty, por exemplo, impregnaram fortemente toda a obra lacaniana, que está no fundamento de muitos trabalhos dos anos 1970.

📖 Andrew 1978b; Bazin 1958-1962; Cerisuelo 2000; Merleau-Ponty 1948; Munier 1963-1989

📖 Fetiche, Fetichismo

Para os antropólogos, o fetiche é um objeto ao qual se atribuem poderes mágicos e benéficos. Em psicanálise, ele designa uma certa forma redutora do objeto do desejo sexual, este podendo ser um indivíduo, um animal, um objeto material (fetiche propriamente dito). O fetichismo é classificado na nomenclatura das perversões, elas mesmas constitutivas da personalidade, já que a criança é um perverso polimorfo e encontramos, no mais das vezes, essas perversões na idade adulta, na forma de fantasias.

É a descoberta da diferença dos sexos pela criança que estrutura a identidade sexual e a relação com o pai e a mãe. Esse saber, recentemente adquirido, permite à criança constituir ideais que ordenarão sua vida

sexual ulterior. Tal aquisição toma as formas do “complexo de castração”, no menino, e de “inveja do pênis”, na menina. Para Sigmund Freud, o fetichista não recalca a descoberta dessa diferença, ele a renega. É essa renegação que constitui a originalidade da posição do fetichista, levado a se satisfazer com a erotização da roupa (ou roupa de baixo), percebida no trajeto da descoberta rejeitada. Diante desse desvelamento de uma falta, a criança, para não cair em uma angústia forte demais, deve dobrar sua crença e manter permanentemente duas opiniões contrárias (prova de que a percepção real teve seu efeito). Tal renegação é, para Freud, a matriz durável de todas as clivagens de crença ulteriores.

Para Christian Metz (1975), o espectador de cinema encontra-se na mesma postura psíquica diante de um “significante imaginário”, as imagens do filme que remetem ao real da filmagem e da ficção, ausentes, mas presentes na tela como simulacro. O dispositivo cinematográfico funciona, como na estrutura fetichista, sobre o desvelamento da falta e sobre a duplicação da crença: “O ator presente na tela não está realmente ali, mas eu acredito nisso assim mesmo”. Metz observa essa denegação da crença em certas figuras particulares: a presença de uma personagem crédula, a de um sonhador que acorda no fim do filme, ou, inversamente,

a voz *off* que figura como escudo da descrença e permite, com isso, iludir-se um pouco mais com a ficção distanciada.

O fetichismo é, portanto, de início, uma certa estrutura de crença. Entretanto, o cinema produz, como “significante imaginário”, um certo número de fetiches materiais estando, em primeiro lugar, a aparelhagem do cinema, a técnica como acessório que renega a falta perceptível no momento da projeção (quando justamente a técnica já não aparece). O fetiche é também o cinema em seu estado físico, rolos de película, tudo o que se liga ao filme como objeto material. É, enfim, o jogo de desvelamentos progressivos que os movimentos de câmeras e a fronteira do quadro autorizam. O vaivém entre o quadro e o fora-de-quadro é interpretado por Metz como uma espécie de desnudamento permanente, de *strip-tease* generalizado, que despe e veste a todo instante o espaço da ficção, provocando, a um só tempo, a excitação do desejo do espectador e sua retenção.

♪ fantasia, fascinação, psicanálise, pulsão escópica

📖 Metz 1975

🎬 Ficção

A ficção é uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação de seu autor e, em seguida, na do

leitor/espectador. De modo mais geral, é ficção (do latim *finigo*, que originou também a palavra “figura”) tudo o que é inventado como simulacro.

O discurso ficcional coloca um problema de pragmática, ou seja, de relação entre produtor e receptor do discurso. Esse discurso, com efeito, não deve, a princípio, ser levado a sério; ele não engaja aquele que o profere como um julgamento ou uma proposição da linguagem da vida real. Ele procede do processo de “ficcionalização” (Odin 2000), modalidade que se aplica à estrutura enunciativa do filme, segundo a qual o enunciador não intervém como “eu-origem real”, e sim como origem fictícia. O ato de enunciar não assume os engajamentos normalmente requeridos por esse ato (Searle 1982), sem por isso ter a intenção de enganar o interlocutor (a ficção não é uma mentira, é um simulacro da realidade que o espectador percebe como tal).

A ficção é um modo de comunicação dominante nas sociedades contemporâneas, quase hegemônica nas artes do espetáculo. Certas hipóteses teóricas, oriundas da psicanálise freudiana, ligam o desejo de ficção à própria estrutura do psiquismo, e mais precisamente, à configuração fundada na diferença sexual e na duplicação narcisista entre o homem e a mulher (Bellour).

♪ ilusão, psicologia, semiopragmática

📖 Bellour 1978; Bordwell 1985; Chatman 1978; Cohen 1979; Guynn 2001; Leblanc 1997; Odin 2000; Schaeffer 1999; Serceau 1987

🎬 Figura

A polissemia dessa palavra (já própria do latim *figura*) tornou-a utilizável em muitos contextos, em detrimento de uma definição unitária. A figura é, antes de tudo, a efígie, materialmente produzida (o verbo latino *finigo*, de onde vem a palavra, conota a idéia de modelagem); daí deriva uma série de sentidos que insistem no fato de que a figura é um elemento visual autonomizável em uma representação. Assim, na oposição entre figura e fundo, estabelecida pela *Gestalttheorie*, a figura caracteriza-se pelos seguintes traços:

- ela tem um caráter de objeto (o fundo, um caráter de substância);
- parece estar diante do fundo;
- o fundo parece continuar atrás da figura;
- o contorno pertence à figura, não ao fundo.

Tais traços são, em geral, verificados nas representações figurativas (aquelas que produzem e utilizam figuras), mesmo se, especialmente nas representações fotográficas, é difícil distinguir figura e fundo; essa distinção é facilitada, no cinema, pelo

movimento, que, nos casos normais, acaba com qualquer ambigüidade perceptiva (Michotte 1948).

Certos historiadores da arte ampliaram o alcance desse sentido clássico, até a palavra designar, potencialmente, qualquer elemento da representação, contanto que ele tenha uma existência visual verificada e individual, e até mesmo se: 1) ele não possui o traço analógico; 2) ele não se destaca em um fundo (Georges Didi-Huberman). No cinema, essa idéia foi desenvolvida, e a noção de figura pode designar muitos elementos, comportando, além disso, o traço de movimento (por exemplo – não limitativo – das figuras de corpos humanos em movimento, ver Brenez 1998).

Um segundo sentido, também clássico, faz da figura um modo de significação que permite acrescentar ao sentido “literal” de um texto; a leitura “figurativa” do *Antigo Testamento* é outro nome da exegese bíblica, atividade que consiste em ler “em figura” o texto sagrado, como uma grande metáfora do *Novo Testamento*. Nesse sentido, a figura liga-se ao tropo – metáfora, metonímia, sinédoque etc. Dois registros de sentido são abertos por essa definição:

- por um lado, a definição, de tropos, ou “figuras” cinematográficas, equivale aos tropos literários (o lornhão do médico de bordo de *O Encouraçado Potemkin*, pendurado

nos cabos e significando, por sinédoque, a personagem jogada para fora do navio). O filme pode produzir o equivalente de muitos tropos, como, por exemplo, a ênfase, a litotes, a analepse (volta atrás), a prolepse (antecipação), a elipse etc.; para Deleuze (1983), “as imagens cinematográficas têm figuras que lhe são próprias e que correspondem, com seus próprios meios, aos quatro tipos de Fontanier [tropos, tropos impróprios, figuras de substituição, figuras de pensamento];

- por outro lado, um princípio de interpretação das obras consideradas oriundas do figural: o filme significa em vários níveis e de várias maneiras, entre outras “por figura”. No mais das vezes, essa idéia é ligada a uma interpretação metafórica bem mecânica (busca de “símbolos sexuais”, notadamente), que reduz a pesquisa do sentido a uma tradução segundo um léxico pré-formado. Em seu princípio, ela significa valorizar a figura como princípio significante *sui generis*, capaz de atualizar o surgimento permanente da expressão e do sentido (o que foi chamado, às vezes, de princípio *figural*; ver Lyotard).

↳ analogia, figuração, figural, figurativo, imagem, representação, retórica

📖 Brenez 1998; Deleuze 1983; Dubois 1999; Schefer 1980, 1999; Vancheri 1993; Vernet 1987

🎬 **Figuração**

A figuração é o fato de figurar, ou seja, de dar forma visível a uma representação. É, portanto, uma parte ou um aspecto da atividade representativa em geral, mas a relação entre as duas noções de figuração e de representação não está nem rígida nem universalmente estabelecida. Para Pierre Francastel, seguido, a propósito do cinema, por Jean-Pierre Oudart (1971), a figuração é uma primeira etapa, a da produção de reproduções analógicas dos objetos tomados individualmente, e induz um efeito de realidade (ou seja, oferece indícios de analogia convincentes), ao passo que a representação põe em jogo uma organização de conjunto, comparável àquela da cena de teatro, e induz um efeito de real (ou seja, que suscita uma diegese e acarreta a crença do espectador). Em data mais recente, porém, o termo foi utilizado de modo absoluto (sem referência a uma articulação desse tipo com uma diegese, nem com uma cena); a figuração é, em geral, o ato de produção da figura e seu vestígio na obra.

↳ efeito de realidade/efeito de real, figura

📖 Brenez 1993, 1998; Oudart 1971; Schefer 1999, 2000; Vancheri 1993

🎬 **Figural**

Certos teóricos consideraram a figura em geral como um princípio

significante original, que não passa pela língua, e coloca em jogo formas de expressão mais “primárias” – no sentido de Freud –, menos “secundarizadas”, e portanto mais novas e, potencialmente, mais poéticas (Lyotard 1970; Metz 1975). É nesse estado de espírito que se situaram certas tentativas analíticas inspiradas em Jean-François Lyotard (Eizykman 1976) ou Paul Ricoeur, para quem a metáfora “viva” é a figura por excelência (Andrew 1983, 1984).

↳ figura, metáfora

📖 Andrew 1983, 1984; Barthes 1970b e d, 1980; Brenez 1998; Dubois 1998, 1999; Eizykman 1976; Lyotard 1973; Metz 1975; Schefer 1980

🎬 **Figurativo**

É figurativo o que representa a forma dos objetos ou das pessoas, portanto o que cria uma figura deles (no primeiro sentido da palavra). No entanto, esse sentido restrito foi frequentemente contestado, e a qualidade de “figurativo” foi estendida a imagens que não representam nada (por exemplo, as da pintura ou do cinema “abstratos”). Nessa última acepção, a dimensão figurativa é a da formação, da produção plástica da imagem.

↳ figura, plástica

📖 Baudry 1972; Schefer 1999, 2000

Filme

Da palavra inglesa *film*, que significa película – especialmente cinematográfica –, criou-se a palavra francesa, que designa, desde as origens do espetáculo cinematográfico, o espetáculo gravado sobre essa película.

As estruturas industriais da produção impuseram, além disso, de modo quase universal, classificações e hierarquias que restringem, na prática, o emprego crítico da palavra às obras de ficção de longa-metragem.


↳ filmico, filmologia

Fílmico

Em seu sentido filmológico geral, o filmico concerne à obra projetada diante de um público, no mais das vezes considerado de um ponto de vista estético. Semiologicamente, o filme é a “mensagem” ou discurso fechado percebido pelo espectador. Ele se opõe ao “cinematográfico”, aquele que designa, por um lado, o aspecto social, técnico ou industrial do cinema, e, por outro, o que em um filme diz respeito aos meios de expressão próprios à imagem fotográfica móvel, múltipla e seqüencial (Cohen-Séat 1946).

A filmologia distingue, no interior do universo filmico, sete níveis de apreensão diferentes: afilmico, profilmico, filmográfico, filmofônico (ou ecrânico), diegético, espectral e criatorial.

↳ cinematográfico, código, filmologia, semiologia


 Cohen-Séat 1946; Metz 1968; Souriau 1951, 1953

Filmofônico

No vocabulário da filmologia, “filmofônico” qualifica todo fato inerente à apresentação do filme em projeção diante dos espectadores em uma sala. Exemplos: 24 imagens filmográficas representam um segundo de duração filmofônica (e podem representar, em certos casos, vários anos de duração diegética).

Os fenômenos sonoros fazem parte da duração filmofônica, do mesmo modo que os dados tópicos (*écraniques*) visíveis.

↳ filmofônico, filmologia

 ver Filmologia

Filmográfico


No vocabulário filmológico (Souriau): tudo o que existe e se observa no nível da película. O tempo filmográfico depende da própria duração de projeção da película. No nível filmográfico, são, de fato, dimensões espaciais (a metragem) que condicionam os tempos posteriores (tempo filmofônico e diegético, notadamente). A operação filmográfica de base é a montagem, ou, de modo mais geral, toda manipulação da própria faixa filmica. Tal manipulação era muito freqüente na época do cinema primitivo (trucagem por pa-

rada da câmera e substituição); ela é encontrada, em seguida, em todas as trucagens filmicas (filmes com efeitos especiais).

Além disso, o termo “filmográfico” designa uma lista razoável de filmes conforme uma determinada pertinência: filmografia de um autor, de um gênero, de uma personagem etc.

Utiliza-se, na crítica francesa do pós-guerra, a expressão “ficha filmográfica” para designar uma nota relativamente detalhada onde estão os créditos, o resumo das seqüências e das análises dos temas e do estilo de um determinado filme.

↳ filmico, filmologia, trucagem

 Gaudreault 1988; Souriau 1951, 1953

Filmologia

O termo “filmologia” foi forjado em 1946, no momento da criação do Instituto de Filmologia na Sorbonne. Este último existiu de 1947 a 1959, e seus trabalhos foram publicados pela *Revue Internationale de Filmologie* (rebatizada *Ikona*, no início da década de 1960), quando de sua transferência para a Itália no interior do Istituto Agostino Gemelli de Milão.

A filmologia pretendeu ser o estudo geral do fato filmico, sem consideração de obras ou atores particulares. Ela se opôs, assim, radicalmente à abordagem crítica, como também à análise de filmes (no sentido em que

esta analisa obras particulares). Ela se desenvolveu em torno de três corpos de disciplinas preexistentes (Cohen-Séat 1946):

1. A psicofisiologia da percepção dedicou-se, principalmente, a estudar a percepção visual. O objeto central de seu estudo foram “a impressão de realidade” e os fenômenos de crença provocados pelas imagens móveis. A imagem de filme foi comparada às outras imagens artificiais, como, por exemplo, a imagem do radar e a imagem eletrônica.

2. No cruzamento da sociologia e da psicologia da educação, a filmologia estudou o efeito produzido pela projeção cinematográfica em públicos rigorosamente selecionados. Tratava-se, na maior parte do tempo, de um público de crianças, cujo nível de compreensão das seqüências de imagens era testado. O psicólogo René Zazzo interrogou-se sobre o papel do nível mental na compreensão do filme, o antropólogo inglês J. Maddison estudou por meio do cinema a informação mental dos povos “primitivos”. A filmologia, em sua vertente médica, analisou as reações das crianças não adaptadas, seus processos de memorização das imagens filmicas, notadamente.

3. A filmologia esforçou-se igualmente em lançar as bases de uma abordagem estética geral do fato filmico, notadamente ao definir os “grandes caracteres do universo

filmico” (Souriau), na perspectiva de uma estética comparada. O universo filmico é apreendido do corpo de noções fenomenológicas; ele está fundado na dissociação entre percepção tética (planeza da tela, dimensão constante, duração objetiva: os jogos de luminosidade e de obscuridade, as formas, o que é visível) e percepção diegética, puramente imaginária, reconstruída pelo pensamento do espectador, espaço no qual supostamente se passam todos os acontecimentos que o filme apresenta, no qual as personagens parecem se mover.

↳ afilmico, diegese, filmico, filmofânico, filmográfico, impressão de realidade, percepção, perfil-mico

📖 Cohen-Séat 1946; Michotte 1948, 1953; Souriau 1951, 1953; Wallon 1953; Zazzo 1949

🎬 Filosofia do cinema

A filosofia é um sistema de reflexão crítica sobre as questões relativas ao conhecimento e à ação.

O cinema foi bem cedo objeto de reflexão crítica por parte dos psicólogos (Münsterbert) ou de sociólogos (Kracauer), mas os filósofos que se interessaram pela duração vivida, como Henri Bergson ou pelo imaginário, como Jean-Paul Sartre, não manifestaram realmente interesse em seus trabalhos filosóficos pela arte das imagens em movimento. Encontra-

mos, entretanto, algumas considerações perspicazes consagradas ao cinema em Maurice Merleau-Ponty (1948) ou Della Volpe (1954), que põe em evidência a existência de um componente intelectual na imagem filmica, perfeitamente superposto a seu caráter icônico e assimilando-o a uma espécie de signo. Foi preciso esperar os anos 1970 e 1980 para ver filósofos profissionais escreverem obras fundamentais sobre o pensamento cinematográfico (Cavell, Deleuze).

A filosofia do cinema foi, portanto, no mais das vezes, obra de franco-atiradores, cineastas (Epstein, Eisenstein, Pasolini, Tarkovski), críticos (Bazin, Daney, Barbaro), ou de marginais como Gilbert Cohen-Séat, que esteve na origem da criação do Instituto de Filmologia da Sorbonne. Nesse Instituto, a filosofia foi representada por um esteta, Étienne Souriau, inventor do vocabulário da filmologia.

↳ Cavell, Deleuze, fenomenologia, filmologia, pensamento

📖 Bazin 1958-1962, vol. 1; Carroll 1988; Cavell 1971-1979; Cohen-Séat 1946; Danto 1982; Deleuze 1983, 1985; Della Volpe 1954; Epstein 1974-1975; Méjean 2000; Pasolini 1976; Tarkovski 1970, 1986

🎬 Flashback

Sendo a ordem dos planos de um filme indefinidamente modificável, é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma seqüência outra seqüência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então, que se “volta atrás” (no tempo).

Essa figura narrativa (a palavra inglesa *flashback* conota a repentividade dessa “volta” no tempo) é a mais banal e consiste em apresentar a narrativa em um ordem que não é a da história. Há outras análogas, por exemplo, a inserção, em um ponto da narrativa, de uma seqüência relatando acontecimentos posteriores àqueles das duas seqüências que cercam (se essa inserção é breve, falaremos de *flash-forward*, salto brusco para frente). De modo mais geral, a cronologia pode ser rearranjada, às vezes perturbada, sem derrogar o modelo narrativo – mesmo se, às vezes, a compreensão do tempo da narrativa torna-se difícil (ver *L'Homme qui ment*, de Alain Robbe-Grillet, 1968, ou *Je t'aime je t'aime*, de Alain Resnais, 1968).

A possibilidade dessas discrepâncias entre tempo da história e tempo da narrativa foi compreendida bem cedo no cinema. Encontramos o salto no passado e no futuro desde as primeiras “mesas de montagem” (catálogos dos tipos de montagem) dos teóricos russos dos anos 1920,

notadamente Timochenko. Rudolf Arnheim (1932) ampliou a questão recenseando três grandes categorias de relações temporais na montagem: a simultaneidade, o salto para o passado ou para o futuro, a “indiferença” temporal. Noël Burch (1969) introduz outra distinção, entre o “pequeno *flashback*” de um plano ao seguinte (por exemplo na “montagem cubista” de certos filmes de Eisenstein, procedimento mais de ordem expressiva do que narrativa) e o “*flashback* indefinido” (de ordem plenamente narrativa, especificada por indicações *ad hoc* – cartelas, diálogos – ou por simples implicação lógica). Em todo o caso, a compreensão do fato de que há *flashback* passa pela compreensão da narrativa: não é uma figura formal, e um espectador que entra na sala no meio de uma seqüência em “*flashback*” ou “*flash-forward*” não tem meio algum de percebê-la (Metz).

↳ montagem cubista, narrativa, narratologia

📖 Arnheim 1932; Burch 1969; Riniéri 1953

🎬 Focalização

Esse termo óptico que significa “concentração em um ponto” foi proposto por Genette para traduzir a expressão americana *focus of narration* – que designa o “foco narrativo”, ou seja, o ponto de onde a narrativa é feita a cada instante: pelo narrador,

por uma personagem etc. – por um termo mais abstrato do que “visão”, “campo” ou “ponto de vista”. Há, para Genette, três grandes tipos de focalização, ou seja, de relações entre o que diz o narrador e o que sabe a personagem:

- a narrativa não focalizada ou a focalização zero, como é, na maior parte do tempo, a narrativa clássica, em que o narrador sabe sempre mais do que a personagem, ou, mais exatamente, diz mais do que qualquer uma das personagens sabe (exemplo, a narrativa balzaquiana);

- a narrativa em focalização interna, em que o narrador só diz o que determinado personagem sabe; essa focalização pode ser fixa (nunca se deixa o ponto de vista de uma personagem), variável (*Madame Bovary*, em que se passa de Charles a Emma, para voltar a Charles) ou múltipla (o romance de cartas, por exemplo);

- a narrativa em focalização externa, em que o narrador diz menos do que a personagem sabe: narrativa “objetiva”, fundada na “visão de fora” (Pouillon). Esse tipo é freqüente no romance moderno e em certas narrativas policiais (Dashiell Hammet, notadamente). Alguns historiadores da literatura viram aí uma influência da técnica narrativa do cinema na do romance.

O termo foi retomado no estudo da narrativa no cinema, em virtude, provavelmente, de sua origem proce-

dente da óptica. Muitas adaptações da classificação genettiana foram propostas pelos narratólogos do cinema (Jost, Ropars, Gaudreault, Gardies, Vernet etc.). Todavia, em Genette, a focalização é um modo narrativo, concernente, a um só tempo, ao que diz o narrador e ao que a personagem sabe. No cinema, esse dizer e esse saber se complicam com o *ver* da personagem. Além disso, o dizer do narrador (a enunciação) é claramente mais complexo no cinema, pois ele mobiliza, a um só tempo, vários níveis informativos: a imagem, a fala, a montagem. Daí a tentação recorrente de completar a tipologia genettiana (notadamente em Jost, com o conceito de ocularização).

↳ enunciação, narração, narrativa, ocularização

📖 Gaudreault 1988a, 1990; Genette 1972; Jost 1987, 1990; Ropars 1970; Vernet 1987

🎬 Fora-de-campo

O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, freqüentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual. Noël Burch (1969) fez uma tipologia dos meios visuais principais de constituição do fora-de-campo no cinema narrativo:

- entradas e saídas (de uma personagem, por exemplo), sobretudo pelos limites laterais do quadro, mas não exclusivamente;

- interpelação por um elemento do campo, geralmente uma personagem (exemplo: o olhar “para o fora-de-campo”);

- complexão imaginária de um elemento que só é representado de maneira parcial (uma personagem enquadrada no busto implica a presença da parte de baixo de seu corpo no fora-de-campo, “sob” o quadro inferior).

Burch distingue, além disso, um fora-de-campo “concreto” (que compreende elementos que foram precedentemente mostrados no campo) e um fora-de-campo “imaginário” (que compreende elementos nunca anteriormente mostrados). Tal distinção é interessante, mas, rigorosamente falando, o fora-de-campo pertence, inteiramente, ao imaginário.

É preciso acrescentar que, no cinema narrativo, “não é o sonoro que inventa o fora-de-campo, mas é ele que o povoa e que preenche o não-visto visual com uma presença específica” (Deleuze 1985, p. 305).

A noção de fora-de-campo foi vigorosamente contestada por Louis Seguin (1999), que lhe critica o fato de dar muita importância à crença em um espaço global representado, e preconiza uma concepção do plano

como unidade formal e significativa auto-suficiente.

↳ campo, escala dos planos, imaginário, *off*, plano

📖 Bonitzer 1976, 1979; Burch 1969; Seguin 1999

🎬 Fora-de-quadro

Para os estetas formalistas do cinema, é sempre de modo abusivo que se dão à representação fílmica virtudes realistas por natureza, e a tarefa do crítico é evidenciar o caráter de engodo da pretensão a um realismo “ontológico”. Foi Serguei M. Eisenstein que salientou, para denunciar esse engodo, a diferença radical entre o interior do plano e o que está fora dele: tudo o que está no plano tem um estatuto ficcional, mas tudo o que não está na imagem deve ser considerado não tendo qualquer existência material e sendo um fora-de-quadro abstrato, mais do que um fora-de-campo imaginário e ficcionalizável.

A noção foi retomada e desenvolvida quando da descoberta do *corpus* teórico eisensteiniano, por volta de 1970. Para Pascal Bonitzer (que não utiliza a palavra “fora-de-quadro”, mas fala de uma variedade particular do “fora-de-campo”), é o espaço da produção, no sentido mais amplo da palavra (não apenas a produção como processo material, mas como processo significativo); para Marie-Claire Ropars, o fora-

de-quadro é o espaço da escritura, no sentido inspirado por Jacques Derrida, que ela dá a essa palavra (é, portanto, um “lugar” heterogêneo a todo lugar ficcional).

♪ campo, Eisenstein, escritura, fora-de-campo, quadro

📖 Bonitzer 1976, 1982; Carasco 1976; Eisenstein 1929, 1942, 1980; Ropars 1981, 1990

🎬 Forma

Na tradição estética, a forma coincide, a princípio, com a aparência. De um ponto de vista mais dinâmico, ela é, no mais das vezes, concebida como princípio de organização da expressão em uma obra, em vista de um efeito de sentido ou de afeto. A “formatação” de um material é também uma das definições mais freqüentes da atividade artística, em sua vertente criatorial; o espectador recebe, de sua parte, a obra como expressando, por meio de sua forma, um conteúdo – diversa e variavelmente apreciável, e até mesmo compreensível de modo desigual (no caso de obras antigas, notadamente).

O caráter inseparável, para seu destinatário, da forma e do “conteúdo” de uma obra foi visto com freqüência como uma contradição no plano teórico ou ideológico, e vários episódios da história da crítica consistiram em fustigar o abuso de atenção dada a um ou a outro. O “formalismo” foi a maior ofensa (e

passe-partout) dirigida, a partir de 1928, na ex-URSS, a todos os cineastas que se afastavam da doutrina do “realismo socialista”. Inversamente, o “conteudismo” foi freqüentemente atacado pela crítica francesa do pós-guerra – pela “política dos autores” da década de 1950, como pela crítica althusseriana após 1968.

Difícil de ser separada do conteúdo narrativo da maioria dos filmes, a forma fílmica foi definida, na época muda, pela enumeração de meios representativos e expressivos próprios ao cinema: enquadramento móvel e de tamanho variável, montagem e ritmo, movimento e velocidade, iluminação, valores e contrastes (Kulechov, Pudovkin). Tais definições foram posteriormente retomadas, em uma perspectiva expressamente “formalista” (mas em um sentido mais preciso, que faz alusão ao movimento formalista russo), em torno da idéia de “parâmetros” da imagem fílmica (Burch, Bordwell).

♪ formalismo, neoformalismo

📖 Bakhtin 1975; Bordwell 1981, 1997; Burch 1969; Eisenstein 1942; Kulechov 1929

🎬 Formalismo

Fundado com o nome de Círculo Lingüístico de Moscou, no inverno de 1915, conhecido a partir de 1917 com o nome de O. PO. IAZ (abreviação de “grupo de estudos da linguagem poética”), esse grupo

de pesquisadores e críticos russos, ativo até o início da década de 1930, foi apelidado de “formalista” por seus detratores; foi esse apelido que ficou. Esse grupo nunca teve uma verdadeira teoria de conjunto, e os trabalhos de seus membros, embora provenientes de uma inspiração comum, não são absolutamente sistemáticos. Eles visaram, antes, definir um projeto de estudo da literatura e da poesia, considerando as seguintes grandes linhas:

1. O estudo de uma obra é – dialeticamente – seu estudo:

- como singularidade: como ela mobiliza, de modo novo, procedimentos poéticos e literários?

- como obra de arte: como ela manifesta sua artisticidade? Em que, portanto, ela procede do exercício de regularidades?

2. Existe artisticidade, critérios puramente estéticos: os formalistas não adotam as definições criatorial nem institucional da arte, nem, em geral, uma definição convencional. Tais critérios são, no mais das vezes, assimilados a “procedimentos formais”, que visam produzir uma sensação nova; essa novidade coloca o espectador em posição de experimentar a obra como estranha, daí o conceito de *ostraniénié* (às vezes traduzido por “distanciamento”, ou, de modo mais justo, por “estranhamento”).

3. Os procedimentos literários, ou, em geral, artísticos, têm uma existência mais ou menos autônoma; eles têm uma “significação” ou um valor próprios, trans-históricos. A história das obras não é, portanto, a dos conteúdos, e sim a das formas: “A nova forma não aparece para expressar um conteúdo novo, e sim para substituir uma antiga forma que perdeu seu caráter estético” (Chklovski).

4. Conseqüência para a análise das obras:

- escolha da motivação “horizontal” contra a motivação “vertical” (ou evidenciação de procedimentos puramente formais, como a aliteração, a repetição em geral);

- postulado do “desnudamento do procedimento”: a obra exhibe seu próprio sistema formal, o designa para a atenção.

Os formalistas interessaram-se pelo cinema, como mostra a coletânea *Poetika kino* (*Poética do cinema*, 1927).

Tais idéias diretoras influenciaram, desde o fim da década de 1960, a análise das narrativas cinematográficas, e também a concepção da ideologia transmitida pelos filmes. Elas foram sobretudo retomadas, de modo bem deliberativo, pela escola “neoforalista” (D. Bordwell e seus discípulos).

♪ análise, arte, estilo, forma, neoforalismo

Albéra 1996; Bordwell 1985; Burch 1969; Todorov 1965

Fotogenia

A imagem fotográfica apareceu, a princípio, como uma espécie de aperfeiçoamento da pintura, mas logo se percebeu que ela possuía qualidades diferentes. A palavra “fotogenia” apareceu em 1851 para designar os objetos que “produzem” (na verdade, refletem) luz, suficientemente para impressionar a placa fotográfica. Depois que essa técnica foi resolvida pela invenção de emulsões cada vez mais sensíveis, o termo designa, progressivamente, uma *qualidade* dessa “produção de luz”, e dos objetos associados. O objeto fotogênico – no mais das vezes, um rosto – é aquele que “sai” bem em fotografia, que é valorizado por ela, e aparece de uma maneira inesperada, interessante, poética, encantadora.

A reflexão estética sobre o cinema apropriou-se do termo logo após a guerra de 1914-1918, e encontramos em Blaise Cendrars ou, sobretudo, em Jean Epstein, muitas páginas consagradas a esse “grande mistério” de um aumento sensorial e sensível da realidade através de sua filmagem. A fotogenia não é própria a todos os objetos, menos ainda a todos os filmes: para Epstein, ela define uma concepção do cinema, ilustrada por certos empregos da desaceleração, pelo primeiro plano, e, é claro, pelo gosto de certas iluminações.

Em seguida a noção banalizou-se e empobreceu, passando para o vocabulário corrente da foto de moda, e até mesmo simplesmente da foto (e criando, por analogia, derivados como *telegênico*, para designar um rosto que causa boa impressão na televisão); no cinema, a prática subsistiu em Hollywood, em torno da noção de *glamour* (brilho sedutor da *star*, em condições desejadas de maquiagem e iluminação).

É possível, entretanto, ligar a essa idéia a concepção “ontológica” da imagem fotográfica, sobretudo na variante de Siegfried Kracauer, que fala da revelação das “coisas normalmente não vistas” como uma espécie de essência dessa imagem.

∫ cinema mudo, ontologia, primeiro plano

▣ Balázs 1924; Epstein 1974-1975; Kracauer 1960

Fotograma

O fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição da película a cada parada de seu avanço na câmera (mais ou menos 1/50 de segundo); por isso os movimentos rápidos se traduzem por imagens desfocadas. Na pro-

jeção, o fotograma nunca é visto individualmente, mas fundido, pelo “efeito ϕ ”, com os que o precedem e o seguem, dando uma impressão de movimento.

O fotograma foi teoricamente levado em consideração de múltiplas maneiras: pelas teorias da percepção visual, que elaboraram o modelo hoje dominante da percepção do movimento aparente (Anderson, Hochberg e Brooks [*in* De Lauretis e Heath 1980]); pela semiologia estrutural, que se perguntou até que ponto ele podia desempenhar o papel de unidade mínima do filme (Metz, Gheude 1970); por considerações de inspiração indiretamente fenomenológica, glosando o paradoxo da inscrição do movimento no imóvel (Pierre 1971); pela semiótica do filme, que viu nele o lugar de um fenômeno semântico e simbólico próprio, o “terceiro sentido” (Barthes 1970); enfim, pela filosofia da diferença e da mobilidade, desenvolvendo, no caso, intuições de Henri Bergson (Deleuze 1983).

∫ efeito phi, movimento aparente
▣ De Lauretis e Heath 1980; Epstein 1974; Gheude 1970; Kuntzel 1973; Pierre 1971; Stewart 1999

Fragmento

O termo (em russo, *kousok*; pedaço, fragmento) designa um elemento filmico, no mais das vezes um plano, mas ele é utilizado, por

Serguei M. Eisenstein, e ainda mais por Pascal Bonitzer, que o comentou, para produzir conotações que são opostas àquelas da palavra “plano”. O plano é, classicamente, marcado por sua origem, a tomada de cena; ele se refere, sempre, ao olhar e ao ponto de vista: somente em segundo lugar ele é montado com outros planos. Ao contrário, o fragmento é sempre fragmento de discurso; ele é, de saída, pensado em função do sentido; é, portanto, em princípio, calculado, organizado (desde a tomada de cenas) em vista do sentido.

Para Eisenstein, o filme é um sistema coerente de fragmentos, mais exatamente, um sistema de sistemas, que atravessam todos os fragmentos, cada um dos sistemas parciais – a cor, o som, o contraste preto/branco, a dimensão de plano etc. – devendo ser, precisamente, determinado para levar ao sentido do conjunto. Essa estética do “fragmento” define, portanto, a obra como controlada e coerente; ela se opõe, assim, à noção romântica de fragmento, que corresponde, ao contrário, a uma concepção da obra como acabada, embora constituída apenas de pedaços não ligados uns aos outros, recusando a estrutura clássica.

∫ Eisenstein, montagem, orgânico, plano

▣ Aumont 1979; Bonitzer 1976, 1982; Eisenstein 1929, 1942

Frampton (Hollis) (1936-1984)

Fotógrafo, depois (após 1962) cineasta americano, Hollis Frampton é o autor de cerca de 60 filmes provenientes do “experimental”. Como a maioria dos artistas de sua geração, sua reflexão teórica gira em torno da rejeição da narração e dos fenômenos identificatórios que ela suscita, e também da representação imediata, à qual ele prefere sempre uma construção elaborada, na qual as imagens devem ser compreendidas segundo lógicas complexas (“estruturais”), que excedem bastante a simples indicialidade fotográfica (ver, por exemplo, *Zorn's Lemma*, um de seus filmes mais conhecidos, em que os objetos são assimilados a palavras e organizados em ordem alfabética).

Seus escritos, assim como os de, por exemplo, Stanley Brakhage, acompanham de perto sua concepção do cinema. Em particular, ele desenvolve uma verdadeira poética da não-narratividade, propondo voltar, por vias alegóricas e simbólicas mais diretas, aos grandes mitos da humanidade, que estão no cerne de todo empreendimento narrativo. Notável também – e próximo, em certos aspectos, da arte “conceitual” nascente – seu interesse pela relação entre a imagem e a palavra; partindo da constatação banal de que a imagem adere mais a seu referente do que a palavra, ele tira daí a conclusão

de que o cinema deve se esforçar para reduzir essa presença do objeto referente, por todos os meios, mas, sobretudo, por meios intelectuais (o que o distingue, claramente, das soluções mais sensoriais propostas, no mesmo momento, por Brakhage).

↳ estrutural, experimental, narração

📖 Frampton 1962-1984

Fusão

Termo técnico que designa o aparecimento ou o desaparecimento de uma imagem, obtida por uma variação da exposição. Variando o diafragma, pode-se obter tal efeito de ligação entre duas imagens diretamente na tomada de cena, mas, por razões de comodidade e de precisão, ele é quase sempre realizado em laboratório. A fusão é anterior ao cinema, pois ela existia como técnica de encadeamento das placas de lanternas mágicas; ela apareceu, portanto, bem cedo como modo de ligação dos quadros nos filmes primitivos.

As fusões pertencem à banda imagem, constituem, porém, um material visual que não é fotográfico: “Uma cortina, uma fusão são coisas visíveis, mas não são imagens, representações de algum objeto; uma imagem desfocada, uma aceleração não são em si mesmas fotografias, e sim modificações feitas em fotografias” (Metz). Étienne Souriau já havia precisado que o material visível das

transições é sempre extradiagético. A fusão manifesta a presença da enunciação, ela pode, portanto, desempenhar o papel de uma marca, próxima de um dêitico, ou, de outro ponto de vista, de uma pontuação.

↳ dêitico, enunciação, pontuação, superposição

📖 Aumont 2000; Metz 1972; Pinel 1996

Futurismo

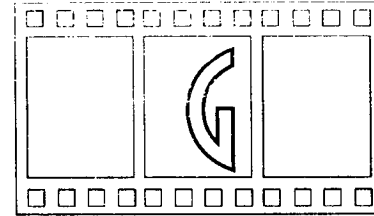
Movimento artístico italiano, uma das vanguardas mais radicais do início do século XX, que clama pela rejeição violenta de todas as tradições culturais, da arte do passado, e glorifica todas as produções novas, notadamente tecnológicas (o automóvel, a arquitetura de vidro etc.) e sobretudo valores novos, em primeiro lugar o dinamismo e a velocidade (“um automóvel rugindo é mais bonito do que a *Victoire*, de Samothrace”). Seu iniciador foi o poeta Filippo Marinetti, por um ma-

nifesto de 1908. O movimento teve grande desenvolvimento em pintura, com Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini; a Primeira Guerra Mundial marcou o apogeu de suas teses hipermodernistas (apologia da guerra) e também seu fim.

O cinema parecia dever atrair os futuristas, mas o encontro não ocorreu realmente, apesar de algumas tentativas, em particular o “fotodinamismo”, de Anton Bragaglia (1916). Foi pelo viés de um de seus descendentes, o soviético Dziga Vertov, que as teorias futuristas encontraram um eco no cinema, dez anos após o fim do movimento. Pode-se considerar, em um certo sentido, que *O homem com a câmera* (1929) é uma das ilustrações mais fiéis do ideal futurista do movimento, da velocidade e da tecnologia moderna oposta à sentimentalidade pós-romântica.

↳ escola, modernidade

📖 Bragaglia 1911, 1929; Verdone 1965; Vertov 1972



Gag

(Palavra retomada sem modificações do inglês, em que designa uma história engraçada, uma parte de diálogo improvisado por um ator, antes de ganhar, por volta de 1920, seu sentido cinematográfico.)

Menos narrativa e frequentemente mais abstrata do que o sainete, a *gag* é uma forma breve, relativamente autônoma, que em si não é própria ao filme (existem *gags* teatrais, e até mesmo musicais ou pictóricas). Em sua forma mais geral, ela se caracteriza pela resolução incongruente e surpreendente de uma situação que não pode ser realizada em suas premissas. Buster Keaton, por exemplo, se especializou antes nas *gags* com ponto de partida realista, ao passo que encontramos, frequentemente, em Jerry Lewis ou nos irmãos Marx, no próprio início da *gag*, um universo já burlesco.

A *gag* foi, por vezes, descrita de maneira puramente formal, independentemente de seu objetivo cômico (Mars 1964, chega a falar de “*gag*

trágica”); viram nela também uma “figura do discurso fílmico” que tomava mais o sentido do desvio do que da norma (Du Pasquier 1970) – porém, todas essas tentativas esbarram no fato de que a *gag*, na maioria dos casos, mobiliza a linguagem corporal. Os caracteres patéticos da *gag* (seu caráter repentino, sua imprevisibilidade, às vezes violenta) foi muitas vezes aproximada de estruturas psíquicas de agressividade (Simon 1979).

↳ burlesco, cômico

📖 Baudry 1972; Du Pasquier 1970; Kral 1984; Mars 1964; Pasolini 1971a; Simon 1979

Gênero

A palavra, tirada do latim, sempre teve o sentido de “categoria, agrupamento”; em filosofia, ela designa “a idéia geral de um grupo de seres ou de objetos que têm caracteres comuns” (*DHLF*). Desde o século XVII, um emprego mais especializado é: “categoria de obras que

têm caracteres comuns (de enredo, de estilo etc.).

Os gêneros tiveram uma existência forte nas diversas artes desde essa época, mas sua definição sempre foi relativamente flutuante e variável. Por um lado, sempre se hesitou entre a definição pelo enredo (natureza morta, paisagem, em pintura; drama, comédia, em teatro), pelo estilo (é o caso dos gêneros musicais), pela escritura (é antes o caso dos gêneros literários, que distinguem, por exemplo, o ensaio do romance). Por outro lado, os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; eles são, portanto, plenamente históricos, aparecendo e desaparecendo segundo a evolução das próprias artes.

Como nas outras artes, o gênero cinematográfico está fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção. Os gêneros cinematográficos nunca foram tão claramente definidos como no cinema "clássico" hollywoodiano, em que reinava uma divisão do trabalho particularmente bem organizada (a ponto de certas empresas terem sido às vezes identificadas com a produção de gênero bem preciso, como os filmes de *gângsteres* da Warner, na década de 1930). Eles foram, em seguida, transformados, seja pelo excesso e pela paródia (o "*supra-western*", depois o *western-spaghetti*, como herdeiros do *western* clássico),

seja pela extinção ou pela decrepitude (a comédia musical tornou-se muito rara, o faroeste, por fim, quase inexistente), seja ainda pelas próprias modificações do referente aos quais eles estão ligados (é o caso do gênero policial). Ao contrário de uma opinião muitas vezes emitida, não parece que o fenômeno do gênero tenha enfraquecido; mas é verdade que vários gêneros evoluíram bastante, que outros apareceram (o filme de sabre de Taiwan, o filme de *kung fu*, a reconstituição "retrô" etc.), que freqüentemente os filmes de gênero mostram uma certa ironia para com seu pertencimento de gênero, e que vários cineastas importantes (De Palma, Ferrara e até mesmo Carpenter ou Wong Kar-wai) procuraram dar, no interior mesmo dos gêneros, uma redefinição ou, ao menos, uma reflexão que institui, também ela, uma espécie de distância.

Fora de sua definição pelo referente, o gênero pode comportar cenas obrigatórias (os números cantados e dançados no *musical*, o *gun-fight*, mais ou menos ritualizado, no *western*), que até certo ponto regem a economia formal e simbólica (o ritmo, por exemplo, é muito diferente em uma comédia musical, pontuada por vários números independentes, ou em um filme de guerra, que procede mais do esquema clássico da aventura). Claro, um filme pode sempre jogar *a contrario* de suas

"obrigações", ou combiná-las; certas alianças entre gêneros foram assim bem fecundas, como a longa aliança do *western* com o burlesco, na época muda (Leutrat, 1985).

O gênero é particularmente propício para a citação, para a alusão, e, de modo mais amplo, para todos os efeitos intertextuais. Cenas ou formas prescritas por um gênero (a declaração de amor e o primeiro beijo no *love story*, a *gag* no burlesco, a passagem com espancamentos por parte do detetive nos filmes policiais da década de 1940) são parecidas de um filme a outro e acabam constituindo uma espécie de repertório que cada novo filme do gênero convoca mais ou menos conscientemente.

↳ burlesco, comédia, drama, fantástico, melodrama, narração, narrativa

📖 Altman 1999a; Buscombe 1970; Cavell 1981; Cawelti 1976; Kaminsky 1974; Leutrat 1985, 1987; Schatz 1981; Virmaux 1994

🎬 Geografia criadora

Entre experiências mais ou menos míticas do "ateliê Kulechov" (grupo de jovens estudantes de cinema do GIK, em torno de seu não menos jovem professor, no início da década de 1920), figura um certo número de montagens de planos díspares, que chegam à tela com uma representação convincente de

um mundo que não tem equivalente na realidade, mas se impõe ao imaginário por sua coerência. O exemplo dado com freqüência é o de duas personagens filmadas de início separadamente, em plano de conjunto, em dois cenários bem distantes na realidade (por exemplo, à beira do Neva, em São Petersburgo, e diante da Casa Branca, em Washington), e mostradas em plano aproximado dando-se as mãos; a inferência lógica é que os dois cenários pertencem ao mesmo lugar diegético, que procede de uma "geografia" irreal.

↳ diegese, efeito Kulechov, montagem, plano

📖 Kulechov 1920, 1923

🎬 Gerativa (Linguística)

Conjunto de teorias linguísticas, que concebem a língua como uma produtividade infinita a partir de meios finitos (Chomsky). Saber uma língua é conhecer listas de regras que permitem enunciar frases ditas "gramaticais".

A linguística gerativa foi com bem menos freqüência transposta para o cinema do que a linguística estrutural, mesmo que alguns pesquisadores tenham se inspirado no modelo chomskyano. Para eles, o que aparece na tela (a seqüência dos planos) é concebido como proveniente da reescritura de estruturas elementares que revestem, pouco a pouco, o aspecto de imagens e de

sons. Para a lingüística gerativa, uma seqüência simples é gerada pelas transformações sucessivas de uma estrutura do tipo agente/ação/paciente, que pode tanto ter uma manifestação lingüística quanto uma manifestação audiovisual.

John M. Carroll (1980) apresenta a hipótese de que o filme tem, na base, um significado, que se organiza em estruturas de acontecimentos, nas quais se ordenam os grandes acontecimentos que dão corpo ao mundo representado no filme; a estrutura de acontecimentos dá lugar a uma estrutura seqüencial, que constitui a trama daquilo que o filme apresenta pouco a pouco; a estrutura seqüencial é revestida de imagens e de sons, que formam o filme tal como ele se manifesta na tela.

Para Michel Colin (1985), não há diferença substancial entre os mecanismos que regem um filme e os que permitem dominar uma língua natural; uma representação audiovisual é construída e interpretada da mesma maneira que uma frase verbal. Em ambos os casos, há um “conteúdo ideacional” que é envolvido no filme, por imagens e sons, e, em um texto escrito, com palavras. Se a forma da manifestação muda, nem o significado de base, nem a lógica segundo a qual ele remonta à superfície mudam. Colin estuda as dinâmicas de comunicação que se instauram na superfície do texto: a

ordem, segundo a qual a estrutura subjacente se manifesta, leva a salientar certos aspectos e a atenuar outros, a considerar adquiridos certos dados e a insistir em outros. Uma seqüência audiovisual modula, literalmente, as informações. Tratar-se-á de examinar a maneira pela qual são alinhados os planos, ou a direção que é dada aos movimentos da câmera: esperas, surpresas, reinterpretação dependem estreitamente disso.

Tais pesquisas foram, em seguida, retomadas na óptica bem diferente da psicologia cognitivista.

↳ cognitivismo

📖 Carroll 1980; Chateau 1986; Colin 1985, 1992

🎬 **Gestalt**

A *Gestalttheorie* (teoria da forma) foi elaborada na década de 1910 por psicólogos alemães opostos ao associacionismo. Para este último, é por hábito e por educação adquiridos que percebemos as situações reais do mundo; ao contrário, os defensores da *Gestalttheorie* postulam que a percepção e geralmente os processos psíquicos “partem das formas ou estruturas [*Gestalt*] consideradas dados primeiros. [...] Não há matéria sem forma” (Guillaume). Dito de outra maneira, um fenômeno psíquico, por exemplo a percepção visual, não pode ser analisado como a adição de fenômenos elementares, mas apresenta-se sempre como um ato global;

perceber é extrair do dado sensível estruturas, configurações, formas de conjunto (*Gestalt*), e não adicionar elementos de percepção locais e pontuais; a globalidade e o caráter inato que caracterizam esse processo são os das próprias estruturas mentais.

Existem poucas aplicações diretas dessa teoria no cinema, mas pode-se notar que um de seus promotores, Wertheimer, havia, desde 1912, explicado o fenômeno do movimento aparente por propriedades integradoras do córtex visual (e demonstrado por absurdo que a explicação então habitual, pela “persistência retiniana”, não era aceitável). Todavia, alguns teóricos do cinema utilizaram os “universais” da *Gestalttheorie*, notadamente Rudolf Arnheim, em 1932 (e seus discípulos Stephenson e Debrix), e Jean Mitry (1965), que retém dela alguns grandes princípios e sobretudo o da constância das formas (percepção das formas em seu aspecto normal até mesmo de um ângulo de visão bem oblíquo).

↳ Arnheim, efeito phi

📖 Arnheim 1932; Mitry 1963-1965; Stephenson e Debrix 1965

🎬 **Godard (Jean-Luc)**

É por seus ensaios filmados, tanto quanto e mais do que por seus textos escritos, que Jean-Luc Godard figura em um dicionário da teoria do cinema. No essencial, sua reflexão

sempre girou em torno da questão do sentimento da imagem.

Em um primeiro período (sua atividade crítica, até 1959, depois os primeiros filmes, na década de 1960), a questão é saber se a imagem é articulação de um sentido ou impressão do real, e, correlativamente, se o conceito maior do cinema é a montagem ou a direção. Desde esse período, a prática da citação (escrita ou visual) indica que, para Godard, a resposta está, de fato, defasada em relação a essa alternativa: a imagem é alguma coisa que circula, que se desmonta ou se remonta.

Em seu período militante, Godard é, logicamente, influenciado por sua pesquisa de um sentido que se possa dizer verídico. É a época da suspeita relativa à imagem (“justo uma imagem, não uma imagem justa”) e da prática, em filmes mais diretamente militantes, ou menos, de uma montagem submetida ao verbal, porque somente este pode ser considerado lugar da verdade: a verdade precede a imagem, esta pode, no melhor dos casos, tentar se conformar com ela.

Por uma espécie de síntese dialética das idéias desses dois períodos sucessivos, Godard chegou, enfim, a considerar a imagem o que escapa ao verbal, e se libera dele. Daí sua insistência em um retorno do real (social, antropológico: *France tour détourné*) e em um retorno da figura,

em todos os sentidos (*Roteiro de "Sauve qui peut"*). É, para terminar, a produção de ensaios sobre a imagem como herança de imagens (citação e montagem), ao mesmo tempo como enunciado imediato sobre a realidade (*Histoire(s) du cinéma*).

∫ citação, figura, história, imagem, montagem

📖 Aumont 1999; Bergala 1999; ver Bibliografia, em Godard; Dubois 1988b; Leutrat 1990a

🎬 **Gore**

Palavra inglesa, que se opõe a *blood*, para designar sangue derramado, coagulado, nauseabundo, ao passo que o segundo termo designa o sangue são, que corre nas veias. Desde *Blood feast* (Hershell Gordon Lewis, 1963), o termo designou uma categoria marginal de filmes de horror de pequeno orçamento, cujo objetivo era provocar uma reação violenta de repulsão e de nojo no espectador. Trata-se de trazer de volta o gosto do dia das receitas do teatro do Grand Guignol, mobilizando as trucagens cinematográficas para exibir corpos mutilados, vísceras e jorros de sangue.

O subgênero contaminou, hoje, a produção de grandes estúdios e influenciou outros gêneros além do fantástico: os filmes policiais, os filmes de guerra, os filmes de artes marciais, todos tornados mais violentos e mais sangrentos. De *Silêncio dos*

inocentes (Jonathan Demme, 1990) a *Seven* (David Fincher, 1995) e a *Scream* (Wes Craven, 1997-2000), pode-se julgar essa evolução. O *gore* pode ser visto como um sintoma ou um lugar das transformações da figuração do corpo: "A própria substância orgânica é objeto de um tratamento profundamente arcaico. O corpo aqui não consiste em um esqueleto de carne e osso, e sim uma mistura de plantas aquáticas, bulbos e filamentos, que confunde três substâncias originais: o plasma, a placenta e o plâncton" (Brenez 1998, a propósito de *Body Snatchers*).

O *gore* é um bom exemplo de circulações das convenções figurativas de uma categoria da produção a uma outra, em função dos limites da censura, da composição social do público e do reajuste das leis do mercado.

∫ fantástico, gênero, terror

📖 Brenez 1998; Rouyer 1997

🎬 **Gramática**

Estudo sistemático dos elementos constitutivos de uma língua, mais especialmente de suas formas (estudadas pela morfologia) e de suas funções (estudadas pela sintaxe).

O termo foi transposto por alguns autores de manuais de iniciação à linguagem cinematográfica, no rastro dos desenvolvimentos da educação popular posterior à Liberação (Bataille 1947; Berthomieu

1946). Tais gramáticas consideram um fato adquirido a existência de uma linguagem cinematográfica. Elas são fortemente marcadas pelo modelo das gramáticas escolares da língua e propõem equivalentes do léxico, das regras sintáticas, dos sinais de pontuação, por exemplo. São, na maior parte do tempo, normativas e preconizam um "bom emprego" da linguagem cinematográfica. O projeto semiológico fundou-se na refutação ou no questionamento desses pressupostos: o cinema é realmente uma linguagem? Quais são suas unidades significativas? Pode-se falar de gramaticalidade no cinema?

Os pesquisadores influenciados pela lingüística gerativa propuseram, por sua vez, análises dos critérios de gramaticalidade audiovisual partindo das categorias da gramática gerativa e transformacional.

∫ linguagem cinematográfica, lingüística gerativa

📖 Bataille 1947; Berthomieu 1946; Odin 1978

🎬 **Grande sintagmática**

A "sintagmática" é o estudo dos sintagmas, ou seja, da seqüência das unidades presentes na cadeia (verbal, para a língua, e audiovisual, para o filme). A "grande sintagmática da banda imagem" é o nome de um quadro feito por Metz (1964) que propõe um agrupamento, classificação logicamente, de um certo número

de "segmentos autônomos" da cadeia fílmica. Estes podem ser submetidos a oito categorias principais.

O primeiro critério opõe os planos únicos (planos autônomos, 1) aos sintagmas compostos de vários planos. Estes podem ser cronológicos ou não cronológicos. Os sintagmas não cronológicos podem ser paralelos (2) ou em feixe (3), aqueles que são cronológicos podem ser descritivos (4) ou narrativos. Os sintagmas narrativos são alternados (5) ou lineares; neste último caso, eles se dividem em cenas (6), quando não têm elipse e estão em seqüência, e este último tipo, de longe, é o mais freqüente. Enfim, as seqüências podem ser ordinárias (7) ou por episódios(8).

Autores de "quadros de montagem" haviam, precedentemente, proposto uma lista lógica de tipos seqüenciais, notadamente para distinguir os diferentes tipos de alternância ou de montagem metafórica. O quadro metziano intervém no momento do interesse nascente pela semiologia estrutural. Ele foi discutido, às vezes verificado, no mais das vezes contestado, em todas as espécies de filmes e de agenciamentos seqüenciais. Seu autor precisou, todavia, que esses oito tipos principais só concerniam à banda imagem dos filmes narrativos clássicos; ele próprio sentiu os limites de seu modelo ao analisar um filme pós-clássico, *Adieu Philippine* (Jacques Rozier 1962). Os pesquisadores

inspirados na lingüística gerativa (Chateau, Colin, entre outros) propuseram descrições mais formalizadas dos agenciamentos sequenciais da banda imagem.

↳ plano, segmentação, seqüência, sintagma

📖 Bellour 1978; Chateau 1986; Colin 1985, 1992; Metz 1964; Lagny *et al.* 1979

🎬 Grierson (John) (1898-1972)

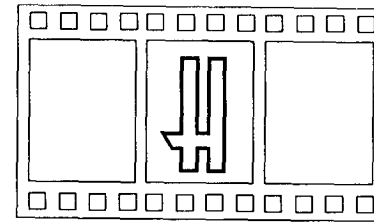
Produtor e cineasta inglês, ele fundou e animou vários grupos de produção, dentre os quais o GPO Unit (1933-1937), que inventou o documentário moderno; ele está, igualmente, na origem do Office National du Film do Canadá (ONF). Para John Grierson, o cinema é um instrumento, a serviço da ideologia e da política, e seu lugar na sociedade é ainda mais secundário pelo fato de ele ser concebido como uma arte. Por conseguinte, não é um meio de expressão individual, e sim um instrumento coletivo de produção,

e o filme não é uma obra, mas o tratamento de um tema (socialmente importante).

A reflexão sobre a forma fílmica em Grierson e suas equipes foi, logicamente, pouco desenvolvida, ainda que seus filmes sejam frequentemente muito inventivos. Ele salienta a importância da “imagética” e da montagem, mas sem fazer deles um conceito geral. Em compensação, retomou, com frequência, a noção de realismo, do qual ele tem uma concepção próxima, em seus princípios, da de Dziga Vertov: o cinema é um superolho, que vê melhor que o nosso, e dá, assim, o verdadeiro sentido ao mundo; ver implica a intenção, ou desejo de mostrar (não há *ver* inocente). A tarefa do documentarista (realista) é, portanto, extrair da realidade os enunciados implícitos que ela contém e escolher entre esses enunciados em função de critérios, em última instância, políticos.

↳ documentário, realismo, Vertov

📖 ver Bibliografia geral



🎬 Harmônica (Montagem)

Na tipologia teórica da montagem que data do fim do período mudo, Serguei M. Eisenstein opõe três grandes tipos de construção fílmica pela montagem:

- uma construção puramente formal, “métrica” ou “rítmica”, que coloca em jogo apenas a sensação sentida pelo espectador;
- uma construção emocional, “tonal” ou “harmônica”, a primeira é orientada por um tema único, a segunda ressoa de modo mais amplo;
- enfim, uma construção intelectual, na qual o cinema se torna capaz de fabricar diretamente conceitos.

Tirado de uma analogia musical, frequente na época (em Gance, em Vertov, nos formalistas), o termo designa, portanto, a forma tomada, nessa época, por uma preocupação constante em Eisenstein: combinar o poder conceitual e o poder emocional das imagens em movimento e de sua montagem.

↳ Eisenstein, montagem, patético

📖 Eisenstein 1929

🎬 Hermenêutica

A hermenêutica moderna foi fundada, no início do século XIX, pelo filósofo e teólogo alemão Friedrich Schleiermacher, que propõe analisar e explicar os textos (literários e poéticos), combinando os princípios da exegese bíblica e da filologia clássica; Wilhelm Dilthey acentuou esse gesto fundador, insistindo, em sua teoria da história do espírito (*Geistesgeschichte*), na dimensão histórica assim conferida às obras. Essa tradição desembocou naquilo que os estudos literários chamam de “explicação de texto” (Lanson), ou seja, a pesquisa racional e informada do sentido intencional de uma obra – o sentido que seu autor quis lhe dar e que poderemos reconstituir graças a uma pesquisa sobre o contexto cultural, sobre o estado da língua utilizada pelo autor, enfim, sobre a psicologia desse próprio autor.

Em seguida, a filosofia do século XX retomou a idéia e o termo de hermenêutica, mas para criticar a idéia de um valor epistemológico dessa

abordagem, retornando a suas condições propriamente ontológicas: “Não é, a princípio, o que diz o texto, e sim o que o autor quis dizer para seus contemporâneos que é pesquisado. No entanto, em seguida e somente então, a questão da verdade do texto foi colocada, e a mensagem foi apreendida em um diálogo vivo com o autor” (Ricoeur). Trata-se, no fundo, de ir além do que apareceu como um bloqueio ou uma aporia, a saber, o afastamento histórico dos textos interpretados: a condição da interpretação, para Martin Heidegger e, depois dele, para Hans Gadamer e Paul Ricoeur, é que o intérprete esteja em convivência com a obra, apesar de sua distância no tempo.

Se a explicação de texto forneceu um dos modelos mais correntes da crítica de filme, há bem poucas tentativas hermenêuticas frontais a propósito do cinema. Na maior parte do tempo, tais tentativas são desequilibradas, evidenciando a parte exegética e/ou o desejo de uma convivência fantasmática com o autor, em detrimento da pesquisa filológica que, no estudo da literatura, oferece sempre um contrapeso à superinterpretação, mas que é dificilmente adaptável ao cinema (pois não há nem língua, nem gramática, nem vocabulário cinematográficos). Com nome de “hermenêutica”, encontramos, portanto, sobretudo exegeses bem forçadas, em que o sentido

dado a uma obra resulta de uma “tradução” conforme um léxico mais ou menos convencional (tendo a teoria freudiana desempenhado esse papel a propósito de Buñuel).

∫ análise, interpretação

📖 Agel 1973, 1976; Barthes 1970a; Bordwell 1989

🎬 Hipnose

A hipnose é um fenômeno mal conhecido em geral (se todo mundo é suscetível à hipnose leve, menos de 10% dos sujeitos são realmente hipnotizáveis). A idéia de compará-la, sistematicamente, à projeção cinematográfica foi adiantada por Raymond Bellour, em torno dos seguintes pontos:

- em ambos os casos, a sugestão vem do exterior;
- trata-se de processos monótonos, de ritmo regular;
- em ambos, um gesto inicial (o início do transe hipnótico/a penetração na sala de cinema) favorece um estado de sobrepercepção e de “adormecimento”.

O hipnotizador e o dispositivo cinematográfico ocupam, na sessão, o lugar do Ideal-do-eu (*Ich Ideal*), que é, na teoria freudiana, uma projeção do narcisismo infantil perdido. (Na releitura lacaniana de Sigmund Freud, o Ideal-do-eu pertence ao Simbólico; pode-se, portanto, dizer nessa perspectiva que, na sessão – de hipnose como de cinema –, uma

instância exterior vem modelar a representação e codificá-la socialmente para o sujeito.)

Tal relação, difícil de seguir no plano puramente teórico, está situada, para Bellour, em uma perspectiva histórica mais ampla; a idéia recebida que faz o cinema surgir da fotografia e a psicanálise da hipnose, ele substitui, por deslocamento, pela idéia de que, da hipnose, surgiram, a um só tempo, o cinema e a psicanálise. A questão que se coloca, então, é a de saber se a hipnose-cinema corresponde a uma civilização de um tipo único (a sociedade do espetacular-hipnótico) ou se ela é apenas um momento de um fenômeno mais geral, que deveria ainda ser caracterizado.

∫ dispositivo, psicanálise

📖 Bellour 1988

🎬 História

“História” é um termo de sentidos múltiplos. Ele foi oposto, em narratologia, a “narrativa”, e a “discurso”, em lingüística da enunciação (Benveniste). Conforme essa última oposição, “história” remete a um enunciado que se caracteriza pela supressão das marcas de enunciação. A história apresenta-se, então, como um discurso paradoxal, que não é feito por ninguém, e “em que os acontecimentos parecem se contar por si sós”.

Esse tipo de enunciado corresponde à narrativa clássica, que fun-

ciona no modo da transparência. O conceito foi, portanto, imediatamente transposto para o campo fílmico, pois parecia dar conta do modo dominante de narração fundada na “decupagem clássica”; em particular, o funcionamento do filme clássico hollywoodiano (Bordwell *et al.* 1985) responde de modo bem direto às características da narrativa histórica. Claro, tal supressão dos traços de enunciação é sempre ilusória. A dissimulação do dispositivo enunciativo não designa uma ausência de enunciação, e sim uma maneira particular que esta tem de se manifestar para induzir o espectador a uma adesão maior à ficção.

A narrativa discursiva caracterizaria, antes, o cinema moderno, aquele que exhibe com evidência seu processo enunciativo. É o caso de muitos filmes disnarrativos do início da década de 1970.

∫ discurso, disnarrativo, narração, narratologia, semiologia

📖 Bordwell 1985; Burch 1969, 1983; Chatman 1978; Ropars 1970, 1981

🎬 História (do cinema)

A palavra “história” designa, a um só tempo, a sucessão temporal dos acontecimentos que determinam a evolução de uma sociedade e a disciplina que analisa as causas dessa evolução.

O cinema aparece em pleno período de expansão da História, no final do século XIX. É portanto lógico que os primeiros livros que falavam desse aparecimento pretendessem ser livros de história, como *Historique du cinéma*, de Émile Kress, na França, ou o *Theater of Science*, de Robert Grau, nos Estados Unidos.

As primeiras histórias do cinema são histórias técnicas (Coissac 1925; Ramsaye 1926). Trata-se, no essencial, da enumeração descritiva das invenções e do retrato, no mais das vezes hagiográfico, dos pioneiros da indústria. É com o fim do cinema mudo que as “histórias da arte cinematográfica” aparecem. Elas se inspiram, então, no modelo da história literária: nomenclatura seletiva das obras-primas e de seus autores (Brasillach e Bardèche 1935).

A estes dois tipos, história estética e história técnica, podem-se acrescentar a história econômica e a história social (Allen e Gomery 1985). Esta última agrupa a história dos públicos e a história das representações sociais, que são duas maneiras radicalmente diferentes de abordar o cinema.

A história do cinema deve, portanto, se esforçar para definir seu princípio de pertinência (de que história se trata?) e para propor uma metodologia rigorosa de pesquisa. A questão inicial é a das fontes e dos materiais de referências. As

primeiras histórias foram propostas por cronistas contemporâneos dos acontecimentos que eles descreviam. Elas foram, em seguida, frequentemente retomadas sem modificações. No início da década de 1970, uma nova geração de historiadores tomou consciência das insuficiências das histórias de segunda mão. Daí se seguiu um duplo movimento:

- um retorno às fontes primárias (consulta e análise sistemática dos arquivos da época);
- em certos casos, uma preocupação de reflexão epistemológica ainda rara na disciplina.

Ainda estamos hoje, frequentemente, na fase do estabelecimento dos fatos, como, por exemplo, para o início do cinema. A nova história tem, por vezes, dificuldades de passar para a fase seguinte, que é a da interpretação desses fatos, sem a qual a história não passa de uma crônica.

↳ crítica

📖 Allen e Gomery 1985; Aumont 1989; Bordwell 1999; Bourget 1998; Elsaesser 1986; Ferro 1977; Godard 1980, 1998; Gomery 1984; Ishaghpour e Godard 2000; Kracauer 1948; Kubelka 1976; Lagny 1979, 1992; Légli 1970, 1977; Leutrat 1985, 1990a, 1992; Lindberg 1997, 2000; Marie 1976; Rocha 1983

🎬 Hitchcock (Alfred) (1899-1980)

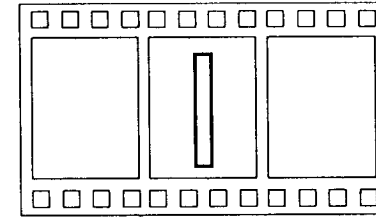
Alfred Hitchcock não foi apenas diretor, mas também produtor. Em suas declarações e seus artigos sobre o cinema, são poucas as considerações de ordem estética, mas encontramos, a princípio, uma teoria do cinema como espetáculo, destinado a um público que se deve procurar, acima de tudo, cativar. É nesse sentido que se deve compreender seu elogio constante ao profissionalismo e, geralmente, sua preocupação com a instituição cinematográfica. No entanto, a perfeição técnica não tem seu fim em si mesma, ela está submetida a um único objetivo, a “direção” dos espectadores. Por isso, Hitchcock propõe um cinema que diminui a parte intelectual e aumenta a parte emocional da atividade espectral: no roteiro, provocando a identificação com o personagem em perigo (é o sentido da temática do “falso culpado”), e sobretudo, formalmente, cultivando o suspense (“dilação de um presente apreendido entre dois futuros possíveis”, conforme a fórmula de Jean Douchet).

Para atingir sua intenção emocional, Hitchcock cultiva uma forma fílmica na qual o tema (*a fortiori* a

história, sempre não-essencial) é submetido à encenação; o realismo fotográfico-analógico, consubstancial com o filme, deve, entretanto, estar submetido à imagem; enfim, o instrumento essencial do cineasta, que determina todos os outros, é a montagem. A teoria hitchcockiana da imagem destina-a à significação, por todos os meios, inclusive metafóricos e retóricos. O primeiro instrumento do filme é a câmera, que, pelo procedimento da tomada de cenas com câmera subjetiva e pelo enquadramento, constrói a primeira fase emocional (e não o ator: Hitchcock é um defensor do efeito Kulechov). Guiado por isso, o trabalho formal do cineasta é de modelagem – contração, dilação, ênfase, diminuição – das intensidades no tempo; é um trabalho de montador, que para Hitchcock é a pedra de toque do controle do cineasta: só existe uma “única solução” para a montagem de uma determinada cena, se ela deve, a um só tempo, obter o efeito desejado e produzir uma “grande forma” harmoniosa. É nesse tratamento do tempo que reside a estética hitchcockiana;

↳ efeito Kulechov, montagem, suspense

📖 ver Bibliografia



Ícone

O termo foi utilizado em um sentido particular pelo lógico americano Charles S. Peirce. Este classifica os signos em três grandes categorias: os índices, os símbolos e os ícones. Os signos indiciais têm um vínculo de contigüidade com os objetos aos quais eles remetem, os símbolos têm um vínculo arbitrário. O ícone, para Peirce, é “um signo que remete ao objeto que ele denota simplesmente em virtude dos caracteres que ele possui, que esse objeto exista realmente ou não”. O retrato é, por exemplo, o ícone de seu modelo “porquanto ele se parece com essa coisa e seja utilizado como signo dessa coisa”... O ícone é, portanto, um signo que tem uma relação de semelhança perceptiva global com seu modelo. Tal semelhança pode ser visual (é o caso das imagens), auditiva (os sons gravados), ou gestual (os gestos dos atores no teatro). Essa relação define o que se chama de analogia, pode ter graus que vão do esquematismo (na caricatura) até o hiper-realismo.

Umberto Eco (1972) estendeu a noção de ícone à categoria das mensagens visuais. A tradição semiológica generalizou seu emprego para designar todas as categorias de imagem e opô-las aos signos linguísticos caracterizados pela relação arbitrária com o significado. A oposição entre ícone e índice muitas vezes não é evidente, e teóricos ulteriores insistiram, ao contrário, na natureza indicial do signo fotográfico e cinematográfico.

Peter Wollen (1968) propôs, apoiando-se na tripartição peirciana, caracterizar grandes tendências estéticas da história do cinema, as correntes simbolistas e as correntes realistas, em particular. A tendência icônica, para ele, é representada pela obra de Joseph Sternberg que, graças à reinvenção sistemática da realidade e à sua transformação em uma espécie de fantasia da vida, se destaca tanto do realismo reprodutivo (do cinema indicial) quanto do jogo dos conceitos (do cinema simbólico) para atingir uma dimensão que vive apenas “em virtude das semelhanças”.

↳ índice, signo

📖 Eco 1972; Wollen 1968

🎬 Iconografia

Em história da arte, o termo designa o estudo das representações de um objeto determinado, e, por extensão, o estudo dos objetos e temas da arte representativa (pintura e escultura, depois fotografia).

Ele é pouco utilizado a propósito de cinema, mas é, às vezes, considerado um aspecto da reflexão sobre os gêneros cinematográficos.

↳ iconologia, representação

🎬 Iconologia

Esse termo designava, a princípio (na Renascença), a arte de representar as figuras alegóricas com seus atributos corretos; após sua reapropriação por Aby Warburg e seus discípulos, ele passa a significar o conhecimento desses repertórios de atributos; depois, por extensão, designa o método analítico e histórico de identificação dos temas das obras antigas e sua compreensão.

O essencial da teoria iconológica moderna (Panofsky, 1939) é analisar uma obra como significativa de um momento da cultura à qual ela pertence, e esclarecê-la por meio das produções intelectuais e artísticas que lhe são contemporâneas. Foram poucas as tentativas iconológicas liberadas e aprofundadas no cinema (uma delas é a de Bouvier e Leutrat,

1981); esse tipo de abordagem informal, todavia, uma boa parte das análises de filmes.

↳ iconologia

📖 Bouvier e Leutrat 1981

🎬 Identificação

Termo de psicologia, que designa o processo, particularmente importante na criança, pelo qual um sujeito tende inconscientemente a parecer-se com outro, a assimilar um aspecto, uma propriedade, um atributo desse outro e a transformar-se, parcialmente, conforme o modelo deste. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações sucessivas. O conceito tornou-se central na obra de Sigmund Freud, que faz dele a operação pela qual o sujeito humano se constitui; ele é completado pela noção de incorporação oral, que caracteriza a identificação primária, e pela noção de narcisismo.

O processo de identificação com personagens foi muitas vezes comentado pelos primeiros críticos de cinema. A identificação com o herói é própria do regime ficcional e é um fenômeno que tem raízes no inconsciente. Ele é comum a todas as artes do espetáculo. Era, para Friedrich Nietzsche, o fenômeno dramático fundamental: “ver a si mesmo metamorfoseado diante de si e agir agora como se se tivesse entrado em outro corpo, em outra pessoa” (*Nascimento*

da tragédia). O prazer do espectador está, então, ligado à ilusão, à imitação e à denegação.

A teoria do cinema de inspiração psicanalítica propôs considerar a identificação com a personagem uma identificação secundária (Metz, Bergala, Vernet). É uma identificação com a personagem como figura do semelhante na ficção, como foco dos investimentos afetivos do espectador. No entanto, a relação de simpatia por uma personagem é um efeito, e não a causa, da identificação. De modo mais global, o espectador identifica-se com a situação ficcional que o filme lhe propõe pelo viés da decupagem, por exemplo, pela multiplicidade dos pontos de vista.

A essas identificações secundárias opôs-se uma “identificação cinematográfica primária”, que concerne não mais ao nível da ficção, e sim ao próprio dispositivo (Baudry 1970). Nessa abordagem, a disposição dos diferentes elementos – projetor, sala escura, tela – é concebida como re-
produzindo o dispositivo necessário para o desencadeamento da fase do espelho segundo Jacques Lacan; dois traços comuns ao espectador de cinema e à criança no espelho: a submotricidade e a colocação em jogo do visual. Essa primeira identificação está, portanto, “presa à própria imagem”; o espectador identifica-se “menos com o representado, o próprio espetáculo, e mais com aquilo

que o espetáculo põe em jogo ou em cena, com o que não é visível, mas faz ver”.

Essa teoria da dupla identificação teve muitos prolongamentos ao longo da década de 1970. É também o ponto de partida de todas as pesquisas feministas, especialmente anglo-saxãs.

↳ feminismo, psicanálise

📖 Baudry 1970; Bergala 1983; Chion 1982; Metz 1975; Mulvey 1989; Oudart 1971; Vernet, 1987

🎬 Ideologia

História da noção

A palavra “ideologia” apareceu por volta do fim do século XVIII, para designar a ciência das idéias; todavia, seu sentido foi profundamente modificado pela tradição marxista, que a definiu, geralmente, como o conjunto das idéias e das crenças próprias a uma formação social. Além disso, o marxismo situa a ideologia nas “superestruturas” sociais (ou seja, a esfera das idéias, do trabalho intelectual e também do aparelho jurídico-político), que ele considera determinadas pela infraestrutura econômica. Essa tradição foi longamente retrabalhada nas décadas de 1960 e 1970, notadamente para insistir no fato de que a ideologia, por sua vez, informa a esfera produtiva e para tentar definir as formas materiais que a ideologia dominante

toma em uma sociedade (Althusser 1970).

Além disso, essa mesma tradição foi contestada por filósofos não marxistas, tal como Jean Baudrillard, para quem a ideologia é a própria forma de produção. Essas diversas abordagens não podem desembocar em uma definição única, mas podemos conservar esses traços comuns: a ideologia é 1) um sistema de representações; 2) de natureza interpretativa (não científica); 3) desempenha um papel histórico e político preciso; 4) pretende ser universal e natural; 5) enfim, constitui uma espécie de “linguagem”.

Cinema e ideologia

Como prática significativa, o cinema participa das superestruturas ideológicas, em vários níveis:

- a produção: além da ideologia econômica, na qual se inspira o sistema de produção dos filmes, este repousa, em grande parte também, em uma ideologia da criação, via noção de autor;

- os conteúdos: a ideologia encarna-se nos modelos tais como os gêneros ou os esquemas narrativos. Em particular, o modelo narrativo dramático, amplamente dominante na história do cinema, é caracterizado, a princípio, por seu aspecto teleológico (deslocamento do investimento do espectador para o fim) e, em seguida, por sua tendência à reconciliação (resolução das contra-

dições internas). Desses dois pontos de vista, ele se opõe ao modelo “épico” de Bertolt Brecht, que se tentou, algumas vezes, transpor para o cinema;

- as formas: descritas como intrinsecamente não ideológicas na tradição realista que defende a vocação do cinema à transparência (Bazin, Munier), mas também em certas abordagens marxistas que as consideram “linguagem” neutra, suscetível de veicular qualquer conteúdo (Lebel 1971), elas são, ao contrário, consideradas intrinsecamente ideológicas em uma tradição marxista e vanguardista. Isso levou a preconizar a forma “revolucionária” por si mesma, atravessada por contradições, que põem em jogo, em última instância, o lugar e o trabalho do espectador (Eisenstein, Vertov); ou, em referência mais direta ainda a esse trabalho espectral, uma forma que “desconstrói” o trabalho significativo, que o exhibe a fim de proibir qualquer ilusão de transparência (Comolli-Narboni, Fargier-Leblanc);

- a técnica: uma série de trabalhos bem datados (Pleynet 1969; Baudry 1970; Comolli 1971-1972) dedicara-se a defender a tese segundo a qual a câmera – considerada representante metonímico de todo o aparelho cinematográfico de base – veicula, ou até mesmo produz, uma ideologia específica (que Marcelin Pleynet identifica com a impressão

de realidade). Nessa perspectiva, a câmera, e a imagem cinematográfica, como termo da história da pintura e de seus códigos representativos desde a Renascença, seria, pela própria construção, considerada ideologia que atravessa essa história da representação, a “ideologia burguesa”.

De maneira geral, o estudo frontal das relações entre cinema e ideologia foi ativo sobretudo na Rússia soviética da década de 1920 e nos países industrializados (França, Grã-Bretanha, Itália, Estados Unidos) em torno de 1970. Por isso, é um tema teórico que parece só ser abordado em períodos de intensa atividade política.

⌋ câmera, dispositivo, marxismo, perspectiva, representação

📖 Baudry 1970; Baxter 1975; Comolli 1969, 1971-1972; Creton 1999; Daney 1983; De Lauretis e Heath 1980; Edelman 1973; Ehrenbourg 1932; Heath 1981; Kracauer 1948; Lebel 1971; Leblanc 1969; Léglise 1970, 1977; Pasolini 1976; Vertov 1972

Ilusão

No sentido estrito, a ilusão é um erro dos sentidos, que produz uma impressão falsa a propósito das aparências. Muitas vezes se quis saber em que medida o espectador de filme estava exposto a uma ilusão assim, e se uma confusão podia existir em seu

espírito entre as imagens que se movem na tela e a realidade.

Trata-se aí de uma questão mais antiga que o cinema, e que foi, notadamente, muito exposta a propósito da pintura. Gombrich afirmou que, no que concerne às artes da representação em geral:

- a ilusão não é o objetivo da arte, nem do ponto de vista social, nem do ponto de vista psicológico (“a arte não agrada pelo engodo, e sim pela rememoração”);

- toda ilusão é relativa, pois ela depende do contexto, e sobretudo das expectativas do espectador: ela funciona sempre melhor por surpresa (foi o caso dos primeiros filmes do Cinematógrafo Lumière, como testemunha a famosa anedota dos espectadores apavorados com a locomotiva do *Train arrivant en gare de La Ciotat*; foi novamente o caso dos primeiros filmes falados, como o primeiro filme em Cinerama etc.).

Rudolf Arnheim (1932), partindo do caso do cinema, afirmou que todas as artes são fundadas em uma ilusão parcial da realidade, que depende das condições tecnológicas e físicas de cada arte. Para ele, o cinema produz uma ilusão de realidade bastante forte, fundada no fato de que o cinema dispõe do tempo e de um equivalente aceitável do volume, a profundidade (Arnheim a situa entre a ilusão teatral, segundo ele muito forte, e a ilusão fotográfica, muito

fraca). Essa noção de ilusão parcial foi criticada por Christian Metz (1965) como sendo “autocontraditória”, pois só haveria ilusão total. Isso não é evidente, e pode-se pretender, justamente, que o movimento aparente, ilusão verdadeira, seja parcial em relação à percepção da imagem fílmica. A concepção de Arnheim é sobretudo contestável:

- porque ela reduz a visão do filme à análise de sua dimensão perceptiva, negligenciando o efeito-ficção;

- porque ela é totalmente a-histórica (ela não leva em conta a variabilidade das expectativas do espectador).

Também a discussão sobre a ilusão foi, em seguida, encoberta pela discussão sobre a impressão de realidade e sobre a crença provocada pela ficção.

↳ impressão de realidade, movimento aparente

📖 Arnheim 1932; Marie 1997b; Metz 1965; Michotte 1948, 1961

🎬 Imagem

Existem imagens de várias espécies, que se dirigem, notadamente, a nossos diversos sentidos (imagens visuais, auditivas, táteis, olfativas etc.), ou seja, no final das contas, que correspondem a uma certa sensação acompanhada de idéias – o que foi, por vezes, designado como “imagem mental”. A imagem pode ser produzida seja por um fenômeno natural

(reflexo, sombra, visão através de um corpo transparente etc.), seja por um gesto humano intencional. Isso significa que ela tem uma existência multiforme, e que, notadamente, seu vínculo com a noção de representação, *a fortiori* com a de analogia, é bem variável (existem, na arte do século XX, muitas imagens não representativas: o que se chama de “pintura abstrata”).

A imagem cinematográfica é plana, enquadrada, o que a assemelha às imagens da pintura e da fotografia. Como essas imagens, ela possui uma “dupla realidade perceptiva”: é percebida, a um só tempo, como bidimensional e tridimensional. Pode-se até mesmo sustentar que, sem a percepção da realidade bidimensional – a da superfície da imagem – seria difícil, e até mesmo impossível, perceber corretamente a “realidade” tridimensional (a profundidade representada), e isso foi verificado, experimentalmente, em laboratório (Pirenne). No cinema, isso implica que a imagem de filme seja percebida, a um só tempo, como plana e “profunda”, tendo uma das duas percepções, conforme os momentos, tendência a sobressair (Arnheim 1932).

Uma imagem pode ser utilizada, principalmente (Arnheim 1969):

- como signo, se figura um conteúdo cujos caracteres ela não reflete visualmente (exemplo: os sinais de trânsito); uma imagem reduz-se tan-

to mais a um signo quanto menos ela o representa;

- como representação, quando figura coisas concretas (“de um nível de abstração inferior ao das próprias coisas”, Arnheim); ela é, desse ponto de vista, a um só tempo, substituto analógico da realidade e forma convencional, pois a representação é um fenômeno codificado socioculturalmente;

- como símbolo, quando figura coisas abstratas (“de um nível de abstração mais elevado do que aquele do próprio símbolo”); ela serve, então, para figurar o desconhecido, o invisível, o impossível, do mesmo modo que as abstrações metafísicas ou morais, sociais ou políticas. O valor simbólico de uma imagem é definido, pragmaticamente, pela aceitabilidade social dos símbolos representados.

Os suportes técnicos da imagem não pararam de evoluir, como seus papéis sociais. O cinema foi inventado no momento em que a propagação e a reprodução da imagem fotográfica, o aparecimento de novas formas de espetáculo (como o panorama) e novos meios de transporte rápidos (a estrada de ferro, o automóvel) transformaram as relações com a realidade visível. A imagem cinematográfica é marcada por isso em sua relação com o tempo e sua credibilidade “documentária”.

↳ analogia, Arnheim, dupla realidade, representação, signo, símbolo

📖 Arnheim 1932, 1969; Aumont 1990; Ayfre 1964; Bazin 1945; Bergman 1990; Brakhage 1963; Edelman 1973; Heath 1981; Joly 1994; Leutrat 1998; Mity 1963; Ropars-Wuilleumier 1995; Schefer 1997, 2000; Worth e Adair 1972

🎬 Imagem-ação

Em Gilles Deleuze (1983), designa uma das modalidades da imagem-movimento, que corresponde à figuração da força ou do ato. Ela caracteriza o Realismo, documentário ou fantástico, e Deleuze distingue duas variedades dela, uma, fundada na “grande forma”, “vai da situação à ação”, ao passo que a outra, fundada na “pequena forma”, “vai da ação à situação, para uma nova ação”: ao passo que a primeira vai “da situação como englobante à ação como duelo”, a segunda “vai de uma ação, de um comportamento ou de um *habitus* a uma situação parcialmente desvendada”.

↳ imagem-movimento

🎬 Imagem-afecção

Em Gilles Deleuze (1983), designa uma das modalidades da imagem-movimento, que corresponde à figuração da qualidade ou da potência. Ela é, antes de tudo, definida

como ligada ao rosto em primeiro plano, que pode ser “intensivo” ou “reflexivo”, conforme ele chegue a produzir uma nova qualidade, ou permaneça “sob o domínio de um pensamento fixo e terrível, mas imutável e sem devir”. À imagem-afecção está ligado, notadamente, o cinema de Sternberg, de Bergman e, em parte, o de Eisenstein.

∫ imagem-movimento

Imagem mental

A “imagem mental” é, em psicologia, uma representação que tem um conteúdo análogo ao de uma percepção, mas que é decorrente de um processo psíquico e não do estímulo de um órgão sensorial; ela é puramente subjetiva. É, no mais das vezes, visual, podendo ser também auditiva, motora e até mesmo gustativa (as “*madeleines*”, de Proust) ou olfativa. A imaginação é etimologicamente a faculdade de produzir imagens mentais. Estas podem ser bem precisas e podem se apresentar sem qualquer emoção; Jean-Paul Sartre (1940) coloca a imagem mental como um fato de introspecção.

A representação da imagem mental aparece desde as origens do cinema: elas têm, então, o estatuto de lembrança, de narrativa relatada ou de percepção onírica (as adaptações das *Aventuras do barão de Münchhausen* ou da *Lenda de Rip Van Winckle* etc.). A imagem mental desempe-

nhou, em seguida, um papel decisivo na estética do cinema “impressionista” francês: “O plano psicológico, o primeiro plano, como o chamamos, é o próprio pensamento da personagem projetado na tela. É sua alma, sua emoção, seus desejos... A vida interior, tornada perceptível pelas imagens, é, com o movimento, toda a arte do cinema... O cinema tem, maravilhosamente, os instrumentos para expressar tais manifestações de nosso pensamento, de nosso coração, de nossa memória” (Dulac 1924).

Convém distinguir a imagem mental, propriamente falando, da imagem dita subjetiva (ou semi-subjetiva), que deu lugar a uma ampla literatura teórica em torno dos graus de focalização.

A imagem mental é, igualmente, uma categoria deleuziana, que completa, como terceiro elemento, a imagem-afecção e a imagem-ação: “Quando falamos de imagem mental, queremos dizer outra coisa: é a imagem que toma por objetos de pensamento objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais” (1983).

∫ focalização, imagem, psicologia

📖 Deleuze 1983; Dulac 1924; Jost 1987; Kawin 1978; Metz 1993; Mitry 1963, 1965

Imagem-movimento

A imagem cinematográfica aparece, de saída, como radicalmente nova, pois ela está em movimento; é essa idéia de uma imagem fundamentalmente diferente das outras imagens, porque ela possui uma qualidade que a diferencia (ela não se contenta em acrescentar o movimento à imagem), que inspirou as primeiras teorizações do cinema, de Münsterberg à filmologia.

Repartindo dessa constatação que a imagem cinematográfica é capaz de “automovimento”, Gilles Deleuze (1983) propôs fazer da imagem-movimento encarnada no plano (definido como “corte móvel da duração”) uma das duas grandes modalidades do cinema, com a imagem-tempo. Deleuze distingue diversas variedades de imagem-movimento, que são encontradas, segundo distribuições variáveis, nas diversas tendências do cinema clássico; assim, a noção de imagem-movimento tem valor não apenas teórico, mas histórico (ela caracteriza uma época do cinema).

∫ efeito phi, imagem-ação, imagem-afecção, imagem-percepção, imagem-pulsão, imagem-tempo, impressão de realidade

📖 Bellour 1987; Danto 1979; Deleuze 1983; Epstein 1974; Hochberg 1989; Joubert-Laurencin 1999; Pierre 1971; Schefer 1997, 1999

Imagem-percepção

Para Gilles Deleuze (1983), é uma das modalidades da imagem-movimento que corresponde à figuração da coisa. Ele faz a distinção (de modo bastante clássico) entre percepção subjetiva e objetiva, mas para notar que “a sina constante da imagem-percepção no cinema [é] a de nos fazer passar de um de seus pólos a outro”; ele se aplica então a descrever, do modo mais concreto possível, os estados da imagem-percepção, tendo em vista que eles escapam ao nominalismo da oposição entre subjetivo e objetivo.

∫ imagem-movimento

Imagem-pulsão

Para Gilles Deleuze (1983), é uma das modalidades da imagem-movimento que corresponde à figuração da energia. Ele a situa “entre” a imagem-ação (aquela dos meios determinados e dos comportamentos) e a imagem-afecção (aquela de espaços quaisquer e dos afetos); “entre os dois, encontramos uma dupla estranha: Mundo originário-Pulsões elementares”. Ela caracteriza, para ele, o naturalismo (de Stroheim a Buñuel), mas também o cinema de “violência originária” (Visconti, Ray, Losey) – uma hipótese que foi discutida sobretudo por Luc Moullet.

∫ imagem-movimento

📖 Brenez 1998; Deleuze 1983

Imagem-tempo

Neologismo proposto por Gilles Deleuze (1985) para designar a imagem filmica do Pós-Classicismo (a partir de Ozu, do Neo-Realismo, de Welles ou da *Nouvelle Vague*). Para Deleuze, essa nova imagem traduz uma crise, uma “ruptura dos vínculos sensorio-motores”, ao mesmo tempo que a preocupação de explorar, diretamente, o *tempo*, para além do movimento unicamente, que antes definira a imagem de filme.

A classificação feita por Deleuze é menos rígida do que a feita a propósito da “imagem-movimento”. Mais exatamente, classificações feitas com base em vários pontos de vista cruzam-se, sem criar um quadro simples. Uma noção importante é a da imagem-cristal (“coalescência” de uma imagem atual e de uma imagem virtual), que dá conta do caráter essencial do cinema do pós-guerra: o presente não é o único tempo do cinema (e, correlativamente, o tempo não é mais apenas representado como uma cronologia: ele é, de certa forma, dado a *ver*).

⌋ cinema, imagem-movimento, moderno, tempo

📖 Deleuze 1985; Ishaghpour 1994; Leutrat 1988, 1998; Menil 1991; Rodowick 1997a e b; Rui 1995

Imaginário

No sentido corrente, o imaginário é o campo (e o produto) da imaginação, entendida como faculdade criativa. A palavra, praticamente, é então empregada como sinônimo de “fictício”, “inventado” e oposta a real. Nesse sentido, a diegese de uma obra de ficção é um mundo imaginário.

A palavra ganhou um sentido mais técnico na teoria lacaniana, que inspirou, por muito tempo, a reflexão sobre o dispositivo cinematográfico. Para Jacques Lacan, o sujeito é um efeito do simbólico, ele mesmo concebido como um sistema de significantes, cujo sentido só se adquire em suas relações mútuas. A relação entre o sujeito e o simbólico efetua-se por intermédio de formações imaginárias:

- “figuras do outro imaginário nas relações de agressão erótica onde elas são realizadas”, ou seja, os objetos de desejo do sujeito;
- identificações “desde o *Urbild* [imagem primitiva] especular até a identificação paterna do ideal do eu”.

A palavra “imaginário” remete também, para Lacan, “1ª) à relação do sujeito com suas identificações formadoras; 2ª) à relação do sujeito com o real, cuja característica é ser ilusória”.

O cinema é constituído de significantes imaginários, “ele suprime em massa a percepção, mas para

jogá-la logo depois em sua própria ausência, que é, entretanto, o único significantemente presente” (Metz 1975). A teoria lacaniana liga, estritamente, imaginário e identificação; a primeira identificação, a do sujeito com sua própria imagem no espelho, é o que constitui, para ele, o registro imaginário. Foi no modelo dessa identificação primária, em que a vista desempenha um papel importante, que foi proposta a noção de identificação cinematográfica primária (Baudry), na base da qual se tornam possíveis as identificações secundárias (com personagens, com situações etc.). Dessa forma, o imaginário designa, portanto, a instância que define e regula a relação metapsicológica do espectador com o dispositivo.

⌋ dispositivo, identificação, psicanálise, real, simbólico

📖 Baudry 1970, 1978; Kawin 1978; Metz 1975

Implant

Termo de técnica de roteiro, de origem americana. É o estabelecimento, na ação, de uma personagem, de um detalhe, de um fato etc., que será mais tarde útil à intriga, mas que, no lugar onde está “implantado”, pode não apresentar ainda nenhum interesse particular; um detalhe na roupa, a distância entre dois lugares, a presença de uma personagem em uma cena de grupo, o gosto de uma personagem por um tipo de

objeto. O problema dramatúrgico colocado por um *implant* é que, no momento em que é colocado, ele pode não ter nenhum interesse próprio e, até mesmo, ele não deve tê-lo, para não tornar previsível demais seu efeito futuro. A exposição do filme é, evidentemente, o momento em que se acumula o maior número de *implants*.

⌋ montagem, narração

📖 Chion 1985; Herman 1952; Vanoye 1991

Impressão de realidade

Os filmes narrativo-representativos, mesmo se seu enredo for bem irreal, sempre serão reconhecidos como particularmente críveis. Tal fenômeno psicológico foi estudado pela filmologia, notadamente por André Michotte (1948, 1961) e Henri Wallon (1953), que evidenciam, por um lado, fatores “negativos” (o espectador de filme, imóvel em uma sala escura, não é, em princípio, nem incomodado, nem agredido, sendo mais suscetível de responder, psicologicamente, àquilo que ele percebe e imagina); por outro lado, fatores positivos, de duas ordens (Metz 1965):

- indícios (perceptivos e psicológicos) de realidade: o cinema comporta todos aqueles da fotografia, ligados ao automatismo da reprodução analógica que ela produz, mais um, o movimento. Este último

fator é essencial, sendo o movimento aparente, percebido em um filme, impossível de ser distinguido de um movimento real (não apenas psicológica, mas fisiologicamente: ele afeta as mesmas células corticais); esse índice tem, portanto, uma força que os outros, mais convencionais, não têm (a perspectiva, por exemplo); além disso, o movimento reforça o sentimento de “volume” dos objetos;

- fenômenos de participação, a um só tempo, afetiva e perceptiva. Tais fenômenos são favorecidos, paradoxalmente, pela relativa irrealdade do material fílmico (em relação ao teatro, cujo material real “demais” impõe mais sua presença). Esse segundo conjunto de fatores trouxe de volta a reflexão de inspiração psicanalítica, com um outro modelo dos fenômenos psíquicos (Baudry 1970; Metz 1975).

∫ analogia, efeito phi, espectador, filmologia, ilusão, imaginário, movimento aparente

📖 Baudry 1970; Danto 1979; De Lauretis e Heath 1980; Hochberg 1989; Metz 1965; Michotte 1948, 1961; Münsterberg 1916; Wallon 1953

🎬 Impressionismo

O termo impressionismo proposto pela crítica para designar uma tendência do cinema francês mudo, refere-se, a um só tempo, ao Impressionismo em pintura e em literatura

e (por oposição) ao Expressionismo em cinema. Arrolam-se aí, de maneira bem variável conforme os autores, os principais cineastas da “primeira vanguarda” francesa da década de 1920, de Delluc a Epstein, passando por Gance, Dulac e L’Herbier. A influência de Louis Delluc é inconteste (fundação do “Ciné-Club”, em 1920, da revista *Cinéa*, em 1921), mas quanto ao restante é difícil definir uma estética ou um estilo impressionistas.

Os filmes “impressionistas” caracterizam-se pela vontade de exprimir sentimentos, estados da alma, pelo jogo da câmera, no mais das vezes muito móvel, pelo quadro (emprego do primeiro plano, notadamente em Epstein), por ângulos trabalhados, “subjetivados”, pela montagem (montagem rápida de *La Roue*, de Gance; abundância de *flash-backs*) – em suma, por todos os meios cinematográficos, ao passo que o Expressionismo visualizava tais estados de alma, projetando-os no cenário.

∫ Expressionismo, subjetivo

📖 Bordwell 1974; Cohen 1979; Epstein 1974

🎬 Índice

Uma das categorias de signos propostas pelo semiótico Charles Peirce. Índice remete a *index* e, portanto, ao ato de apontar com o dedo. Para Peirce, o índice é um signo “em conexão dinâmica” (até mesmo es-

pacial) com o objeto individual, por um lado, e com os sentidos ou com a memória da pessoa para a qual ele serve de signo, por outro”. O exemplo clássico é o da fumaça, índice do fogo, ou o da febre, índice da doença. O índice coloca em situação elementos que, sem ele, ficariam sem ancoragem espacial ou temporal.

Essa categoria semiótica é fundamental no cinema, já que as imagens e os sons têm, a um só tempo, um estatuto icônico (fundado na analogia) e mais ainda indicial. As imagens e os sons são o produto de uma impressão e supõem uma relação de contigüidade no momento de sua “captação”. Peter Wollen (1968) fez do índice o conceito-chave do cinema realista, de Louis Feuillade a Robert Flaherty, de Jean Renoir a Roberto Rossellini, em cujo seio se acredita piamente em uma relação imediata e espontânea com o mundo.

Gilles Deleuze (1983) caracteriza a “imagem-ação” pelo índice, que ele redefine para designar “o vínculo de uma ação (ou de um efeito de ação) com uma situação que não é dada, e sim, no mais das vezes, inferida, ou que permanece equívoca e passível de ser revirada”. Ele distingue, assim, “índices de falta” e “índices de equivocidade”: são os dois sentidos da elipse.

∫ ícone

📖 Barthes 1970a; Deleuze 1983; Kracauer 1960; Wollen 1968

🎬 Indireto livre

Forma estilística que caracteriza uma obra (ou um fragmento de obra) na qual o autor coloca na boca de uma personagem seus próprios pensamentos e experiências.

Essa forma foi comentada, a propósito da literatura italiana, por Pier Paolo Pasolini (1972), que a distinguiu, notadamente, do monólogo interior, insistindo no fato de que o discurso indireto livre impõe ao autor respeitar uma certa verossimilhança lingüística na personagem (notadamente, no caso em que esta não pertence à mesma classe social e não pode, portanto, se exprimir como ele). Com o nome de “plano subjetivo indireto livre”, que é a tradução dessa noção no terreno cinematográfico, Pasolini designou uma tomada de cena que, através da visão de uma personagem, exprime o ponto de vista do autor; essa forma é, para ele, característica do “cinema de poesia”. Gilles Deleuze (1983) comenta tal afirmação e vê no plano “subjetivo indireto livre” uma das formas possíveis da imagem-percepção (aquela em que “ela reflete seu conteúdo em uma consciência-câmera tornada autônoma”). Éric Rohmer se interessou igualmente por essa perspectiva narrativa.

∫ cinema de poesia, Pasolini, plano subjetivo

📖 Deleuze 1983; Pasolini 1972; Rohmer 1984

Inserções

Introdução de um elemento em uma continuidade. A maior parte do tempo, no cinema, trata-se de um primeiro ou primeiríssimo plano, ou de um plano de natureza diferente (um letreiro ou um texto introduzido na continuidade visual, por exemplo). As inserções podem também ser heterogêneas à faixa de referência: podem-se integrar *stock shots* (como em *Les carabiniers*, de Jean-Luc Godard, 1962) ou planos de duplicação em um material original de filmagem.

Em a “grande sintagmática”, a inserção é uma variedade do plano autônomo. Christian Metz (1964) distingue quatro tipos dele, conforme a causa do caráter interpolado:

- a inserção não diegética, imagem com valor meramente comparativo e que apresenta um objeto exterior à ação (o rebanho no início de *Tempos modernos*);
- inserção subjetiva, imagem apreendida como ausente pelo herói da ação (lembraças, sonhos, receios, premonições etc.);
- inserção diegética deslocada, imagem que, embora perfeitamente normal, é tirada da sua colocação filmica normal e inserida, intencionalmente, num sintagma que lhe é estranho; por exemplo, os planos *flashes* de *Le mépris/O desprezo* (1963), no momento em que Paul chega atra-

sado à *villa* de Prokosch, no subúrbio de Roma;

- inserção explicativa, no mais das vezes um detalhe ampliado; o objeto é extraído de seu espaço empírico e colocado no espaço abstrato de uma intelecção (exemplo: cartões de visita ou cartas em primeiro plano).

Essa última categoria era muito utilizada na época do cinema mudo, mas as inserções eram, então, feitas sobre uma película diferente, como os letreiros. Daí, com frequência, seu desaparecimento nas cópias negativas conservadas em laboratório e a necessidade de reconstituí-las para restaurar uma versão “legível” do filme.

↳ grande sintagmática

📖 Metz 1964

Instituição

Em antropologia e em sociologia: leis e princípios que regem a vida social de um grupo ou de um Estado, assim como a organização social que daí resulta. Igualmente, em sentido amplo, as maneiras de pensar, de sentir e de se comportar (costumes) que, emanando da sociedade, se impõem mais ou menos aos indivíduos.

O cinema comporta um aspecto institucional importante, que recobre a distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico (Cohen-Séat 1946). O cinema engloba um vasto conjunto de fatos, e alguns intervêm antes do filme – infra-estrutura econômica da produção, estúdios, financiamen-

to bancário, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisões, estado tecnológico dos aparelhos – e outros, depois do filme – influência social, política e ideológica do filme nos diferentes públicos, modelos de comportamento dos espectadores, pesquisas de audiência etc. É esse conjunto de elementos não fílmicos que é chamado de “instituição cinematográfica” (Friedmann e Morin 1952).

Em um sentido menos preciso, Christian Metz considera instituições “vagas, mas plenas”, os grandes regimes cinematográficos que correspondem às principais fórmulas de cinema conhecidas até hoje, identificáveis sem hesitação pelo espectador habitual de cinema: cinema narrativo-representativo, cinema documentário, cinema experimental, filme caseiro. Tal emprego do termo foi retomado pela *semioprágmatologia* do cinema, que se apóia em uma definição restritiva da instituição considerada “poder normativo sujeitando, mutuamente, os indivíduos a certas práticas sob pena de sanções” (Odin 1994). Nesse sentido, a instituição tem três dimensões:

- uma dimensão material: o dispositivo de visualização dos filmes, sala escura ou não, comercial ou de associações, sala privada etc.;
- uma dimensão imaginário-simbólica: a idéia que as pessoas fazem da própria instituição, como

sistema de representação (por exemplo, a instituição espetacular fundada na diversão opõe-se à instituição escolar, fundada no saber, à instituição de museu etc.);

- uma dimensão que institui propriamente: as instituições são feixes de determinações que constituem um espaço de comunicação.

É também nesse sentido que Noël Burch fala de “modo de representação institucional” (1990).

↳ modo de representação, semioprágmatologia, sociologia

📖 Bordat e Etcheverry 1995; Burch 1990; Cohen-Séat 1946; Creton 1995, 1997, 1999; Daney 1988, 1991; Ehrenbourg 1932; Friedmann e Morin 1952, 1955; Gomery 1984; Heath 1981; Leblanc 1969; Odin 1994; Staiger 1992; Taillibert 1999

Interpretação

A idéia de interpretação vem de duas fontes, ligadas, aliás. Por um lado, existem, em toda civilização, obras (de linguagem ou de imagem) cuja função – sagrada, religiosa, simbólica em diversos sentidos – é não apresentar um sentido unívoco, mas requerer uma espécie de tradução a fim de ser apropriada pelos membros da coletividade. Por outro lado, as línguas humanas comportam, todas, em virtude da própria natureza da linguagem e do recorte que ela opera na realidade, uma certa ambigüidade

ou imprecisão na designação dos acontecimentos, das coisas e, *a fortiori*, dos afetos ou sentimentos. Bem cedo, portanto, forjou-se a convicção de que uma obra, artística ou não, de linguagem ou de imagem, supunha, também ela, para ser plenamente compreendida, um trabalho de explicitação.

A natureza desse trabalho pode mudar conforme as épocas e as obras, mas, em nossa cultura, o modelo permaneceu por muito tempo e permanece ainda com frequência, o da exegese bíblica, tal como praticada no interior do cristianismo. Para esta última religião, os textos sagrados coletados pela tradição judia (o *Antigo Testamento*) são apenas uma maneira figurada, velada, de anunciar a verdade revelada, expressamente, nos textos dos contemporâneos e discípulos do Cristo (o *Novo Testamento*). É portanto necessário, para compreender os primeiros, traduzi-los graças às chaves fornecidas pelos segundos. Esse modelo da tradução, das “chaves”, e até mesmo do dicionário, continua impositivo em muitas realizações interpretativas, que utilizam, evidentemente, instrumentos variados – por exemplo, os repertórios simbólicos ou alegóricos oriundos de diversas doutrinas esotéricas, ou, de modo mais corrente, os modos de tradução inspirados nos procedimentos da psicanálise freudiana.

O cinema não escapa a isso, e uma fração importante da atividade crítica consiste em propor tais equivalências ou traduções. Até aí nada de anormal. Os filmes, como todas as produções sociais um pouco complexas, põem em jogo procedimentos semióticos que não poderiam ser unívocos; além disso, muitos filmes põem em jogo uma bagagem cultural por si só mais ou menos obscura e propícia à interpretação. O problema é o da adequação ou, inversamente, do arbitrário das interpretações propostas, e da ausência de critério objetivo que garanta o alcance; foi isso que levou certos teóricos a recusar a interpretação em geral como “fabricação de sentido” (Bordwell 1989). Esse ponto de vista extremista é interessante, mas não pode negar o fato de que a crítica e até mesmo a análise de filmes têm de correr o risco de propor um ou vários sentidos das obras comentadas, estas não esgotam sua significação em sua simples recepção.

℞ análise, crítica, hermenêutica, semiótica

📖 Aumont 1996; Bellour 1978; Bordwell 1989; Leutrat 1998

🎬 Intertexto

Termo de narratologia e de teoria do texto, que designa a relação que diferentes enunciados entretêm entre si. A teoria literária do século XX, no rastro de Mikhail Bakhtin e

de sua noção de “dialogismo” (pluralidade de vozes narrativas em uma mesma obra), considerou, de fato, com frequência, que um texto novo se relaciona com obras anteriores, em modos variáveis que incluem a citação, o plágio, a paródia, o pastiche. Sob o texto, há sempre, explícita ou implicitamente, “textos, lacunares, fragmentários, difusos, precisos, alusivos” (Julia Kristeva).

Gérard Genette (1981) propôs uma tipologia das relações intertextuais, distinguindo:

- a *paratextualidade* ou relação de um texto com o que o acompanha: título, prefácios, notas, ilustrações, aviso ao leitor etc.; no cinema, os cartazes, as resenhas para os críticos da imprensa, o *making off* promocional, as entrevistas com o autor e os atores antes do lançamento etc.;

- a *metatextualidade* ou relação crítica, ou seja, o comentário da obra por outro texto: artigo crítico, análise escrita ou audiovisual etc.;

- a *arquitextualidade* ou relação de pertencimento do texto ao gênero que o define, o arquitepo sendo, para Genette, o conjunto das categorias gerais de onde procede cada texto particular. Tal relação desempenha um papel de primeiro plano na produção cinematográfica e na expectativa do público que sempre inscreve o filme que vai ver em uma categoria preexistente (um “gênero”, mesmo se vago);

- a *hipertextualidade*, ou seja, toda relação que liga um texto (dito então hipertexto) a um texto anterior dito hipotexto – com exceção do comentário crítico. A *Eneida*, de Virgílio, e *Ulisses*, de Joyce, são dois hipertextos do mesmo hipotexto: a *Odisséia*, de Homero. A *Odisséia*, de Mario Camerini e *Viagem à Itália*, de Roberto Rossellini, e, é claro, o romance de Alberto Moravia, adaptado para o filme, são hipotextos do hipertexto *O desprezo*, de Jean-Luc Godard, tornado por sua vez hipotexto de *Casino*, de Martin Scorsese etc.

℞ migração, narratologia

📖 Bakhtin 1970, 1975; Genette 1981; Leutrat 1990a

🎬 Intervalo

Em música, um intervalo é a distância entre duas notas, mensurável pela relação de suas frequências. O ouvido um pouco treinado consegue facilmente reconhecer e apreciar tais intervalos; a música joga, assim, concretamente, com o que é em si apenas uma relação abstrata (aritmética).

É essa última observação que deu lugar à utilização metafórica, por Dziga Vertov, do termo intervalo para designar a distância entre duas imagens (moventes: dois “planos”). Tal distância não é mensurável como aquela de dois sons, mas Vertov propôs, entretanto, fazer dela o fundamento de um tipo de cinematografia não-narrativa e até mesmo não-

ficcional, no qual a significação e a emoção surgiriam da combinatória de tais relações abstratas. A teoria dos intervalos foi apenas esboçada por Vertov, mas seus escritos e seus filmes mostram que ele queria aplicá-la tanto a planos sucessivos (intervalo “melódico”) quanto a imagens simultâneas (intervalo “harmônico” – como nas célebres superposições múltiplas de *O homem e sua câmera*, 1929).

O intervalo é definido como “movimento entre as imagens” (Vertov 1929), conforme três pontos de vista complementares:

- molecular: o intervalo como diferença e correlação entre duas imagens, em termos de dimensões de quadro, de ângulo, de movimento, de luz, de velocidade etc.;

- molar (global): o intervalo como conjunto composto de correlações parciais;

- biológico e ideológico: o intervalo como cálculo do “itinerário mais racional para o olho do espectador”, da “fórmula visual que melhor expressa o tema essencial do filme”.

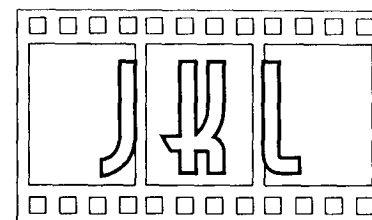
↳ imagem, montagem, plano, Vertov

📖 Vertov 1972

🎬 **Intriga**

Encadeamento dos fatos e das ações que desemboca no desenlace, em uma obra de ficção. O termo, antigo nesse sentido, foi retomado e especificado pela narratologia, que o distingue, cuidadosamente, da narrativa, da história e da narração – ver, notadamente, a noção de construção da trama (*mise-en-intrigue*) em Paul Ricoeur.

↳ ficção, narração, narratologia



🎬 **Jump cut** Ver Salto.

🎬 **Junção**

(Bresson) Articulação de um plano ao seguinte: “Não corra atrás da poesia. Ela penetra sozinha pelas junções (elipses)”.

↳ elipse, montagem, *raccord*

📖 Bresson 1975

🎬 **Kracauer (Siegfried)** (1889-1996)

Jornalista, sociólogo e historiador alemão, Siegfried Kracauer colaborou em diversos jornais, tanto na Alemanha (antes de 1933) quanto nos Estados Unidos, onde ele se exilou em seguida, e contribuiu para a reflexão sobre o cinema, com duas obras de inspiração e de perspectiva bem diferentes: *De Caligari a Hitler* (1947) e *Theory of film* (1960).

Subintitulado *História psicológica do cinema alemão*, o primeiro desses livros propôs uma tese célebre: o cinema na época da República de Weimar, em particular a corrente

“expressionista”, teria representado uma aspiração subterrânea do povo alemão à autoridade; teria, de certo modo, prefigurado de maneira obscura, mas exata, o advento do nazismo. Tal tese foi freqüentemente contestada, em particular pela importância excessiva que ela concede aos roteiros desses filmes, e pela ausência de análise precisa de sua iconografia, no entanto significativa e pesada.

Seu livro de teoria é um dos mais extremistas imagináveis: para ele, o cinema, extensão da fotografia, tem vocação para registrar e revelar a realidade física. Um verdadeiro filme deve, portanto, nos colocar diante do mundo no qual vivemos, penetrá-lo perante nossos olhos. O cinema é uma espécie de leitura do “livro do mundo” (e até mesmo da natureza); o cineasta, um “explorador”. O material privilegiado do cinema é, portanto, tudo o que o mundo oferece de transitório e de efêmero; em compensação, o trágico, como experiência puramente mental, não tem equivalente no mundo fílmico.

↳ Bazin, Cavell, expressionismo, história, índice, ontologia, sociologia

📖 ver Bibliografia geral

🎬 **Kulechov (Lev)** **(1899-1970)**

Cineasta russo, Lev Kulechov foi, em 1920, o fundador no interior da escola de cinema de Moscou (GTK, depois GIK, depois VGIK) do primeiro curso de direção cinematográfica.

O curso teórico de Kulechov, constituído, no essencial, na década de 1920 (seus escritos posteriores são bem repetitivos), consiste em uma pesquisa das leis específicas do cinema. Sua teoria é o resultado de uma experiência, menos, porém, sobre a relação do cinema, como instrumento do ver, com a realidade social, do que sobre a própria expressividade cinematográfica. Para ele, com efeito, é possível fazer experiências sobre o cinema em geral, independentemente de qualquer conteúdo. Essa fase experimental tomou, concretamente, a forma de numerosos exercícios (da interpretação do ator, de gesto, de enquadramento, de encenação) no “ateliê” do GIK. Kulechov aplicou aí uma concepção analítica, quase mecânica, da interpretação do ator tomada emprestada, no essencial, de Delsarte, para quem existe uma correspondência biunívoca entre um gesto e um estado de espírito,

na filiação da velha tradição fisiognômica. Foi nessa perspectiva que ele realizou suas famosas experiências sobre a expressividade que o jogo da montagem (efeito Kulechov) confere a um rosto mantido neutro.

Em Kulechov, essa “antropologia do ator” caminha no sentido de um fundamento, com objeto real, da gestualidade expressiva e da mímica do ator, e, ao mesmo tempo, de uma formalização geométrica dessa gestual-mímica. Kulechov defenderá, assim, uma concepção do cinema como cálculo de todos os parâmetros (enquadramento, montagem sobretudo), no sentido de uma valorização dessa expressividade do ator, por simplificação e assinalamento da composição e do ritmo: “Um quadro deve, antes de tudo, ser claro, limpo e compreensível”. Vai-se chegar, portanto, a quantificar os gestos – seu número, sua amplitude, sua extensão no tempo e até mesmo seu “peso”; aliás, o diretor deverá acumular as tomadas de cena, cada uma representando uma variante diferente, a fim de multiplicar as soluções possíveis na montagem. Quanto à montagem, ela deve ser, ininterruptamente, acelerada, tendo sempre em vista manter o interesse do espectador.

Além disso, Kulechov reconhece que o material do cinema tem essência indicial, mas tal qualidade, própria da imagem de filme, está submetida, nele, ao cálculo e à preo-

cupação quantitativa da medida de cada elemento. No total, ele desenvolveu uma concepção do cinema como instrumento poderoso de ação sobre seu espectador, com a condição de respeitar leis psicológicas essencialmente behavioristas (condicionamento e cálculo da reação).

↳ construção do gesto, efeito Kulechov, encenação, enquadramento

📖 ver Bibliografia; Albéra 1990, 1994; Aumont 1986

🎬 **Laffay (Albert)**

Americanista, impregnado das teorias anglo-saxãs da literatura e da narrativa, Albert Laffay pode ser considerado um dos precursores da narratologia fílmica, pois a maioria dos conceitos que ele propõe em seus primeiros artigos foi retomada e discutida por todos os autores posteriores.

Laffay só publicou um único livro de teoria do cinema, *Logique du cinéma* (1964), coletânea de artigos escritos anteriormente para a revista *Les Temps Modernes*, entre o fim da década de 1940 e o início da década de 1950. Em sua obra, ele liga a definição do cinema como linguagem à presença da narrativa. Ele defende a hipótese de uma narratividade crescente e se opõe ao realismo caro a André Bazin. Para ele, se o cinema não é a realidade, mas uma representação do real, ele deve isso à narrativa

e a suas capacidades de tornar as coisas legíveis, de reorganizá-las e inseri-las em uma composição. No entanto, sendo a estrutura da narrativa de natureza discursiva, o cinema, ao se casar com a narrativa, torna-se uma linguagem.

Com base nessa idéia central, Laffay pressupõe uma lógica imanente que atravessa o filme e que o define como uma figura abstrata, um foco virtual, uma espécie de grande mestre de cerimônias: é o “mostrador de imagens” (*grand imagier*), nomeado em referência ao “Grand horloger” dos filósofos do século XVIII. Tal instância corresponde àquilo que os narratólogos posteriores (Gaudreault, Jost, Gardies e outros) chamarão de autor implícito ou enunciador.

↳ mostrador de imagens, narração, narrativa

📖 Laffay 1964

🎬 **Leitura**

“Cinema, teoria, leitura” é o título de um número especial da *Revue d'Esthétique*, publicada em 1973, e *Lectures du film* é uma obra didática publicada em 1976: esses dois títulos exibem, no início da década de 1970, a promoção do termo “leitura” oposto à “visão” dos filmes: ler não é simplesmente ver, é analisar e interpretar. Tal acepção particular da palavra, utilizada desde 1969 nos *Cahiers du Cinéma* (Comolli e Narboni), testemunha a influência da semiologia,

para a qual a significação do texto verbal é mais rigorosamente analisável do que a da imagem (pintura, cinema), e também das teorias então dominantes das “práticas significantes” (marxismo, freudo-lacanismo).

Ler o filme “é ligar-se ao filme em sua materialidade e naquilo que poderíamos chamar de suas microestruturas. Daí uma atenção bem grande dada às relações entre ‘espaços’ em um plano ou de um plano a outro, ou entre as durações dos planos; às operações elementares (enquadramento, ângulo de vista etc.) que entram em jogo nos planos aparentemente mais pobres do cinema narrativo; à relação entre fotograma e imagem aparente, ao próprio fotograma, enfim” (Noguez 1973).

Distingue-se a “leitura horizontal” (ou sintagmática), aquela que se coloca no interior da ficção, que segue o rastro da ação e da fábula, observa o encadeamento dos episódios e se preocupa com a lógica narrativa, e a “leitura vertical” (ou paradigmática), que não segue mais o fio dos acontecimentos, mas se ocupa com seu agenciamento e religa unidades distribuídas de modo diferente no texto. Barthes (1970) chama de “lexias” as unidades de leitura do texto literário e insiste na necessidade de uma “leitura plural” que não procura rebater o sentido de um texto sobre um significado unívoco. Tais noções foram retomadas por certos autores na fase inicial

da análise textual do filme (Kuntzel, Heath, Dayan, entre outros).

Desde então, a noção enfraqueceu-se e designa qualquer visão ou interpretação crítica, até mesmo minimal; o termo tornou-se quase sinônimo de “crítica”.

↳ interpretação, texto

📖 Barthes 1973, 1984; Noguez 1973; Ropars 1981, 1990

🎬 **Letrismo**

Movimento poético criado por Isidore Isou, que publicou seu Manifesto em Paris, em 1946. O letrismo sistematiza e radicaliza idéias e realizações poéticas anteriores, notadamente dos futuristas italianos e russos e do Movimento Dadá. Trata-se de romper com a palavra significante em prol da beleza puramente sonora dos fonemas. Foi Maurice Lemaître quem transpôs, com Isidore Isou, essa doutrina poética para o cinema. Ele propõe assim alterar velhas películas raspando-as (“destruição cinzeladora”) e rompendo o sincronismo do som e da imagem (“montagem discrepante”). Os filmes de referência são *Traité de bave et d'éternité* (Isou 1951) e *Le film est déjà commencé* (Lemaître 1951).

↳ experimental, vanguarda

📖 Devaux 1992; Lemaître 1952; Rohmer 1984

🎬 **Lexia**

Termo proposto por Roland Barthes (1970) para designar um

trecho de texto (literário) considerado unidade de significação em uma análise textual. A palavra foi às vezes retomada, por influência direta desse autor, para designar um segmento de filme decupado pelo analista com o objetivo de salientar um ou vários efeitos de significação. O interesse desse neologismo é sua neutralidade: a lexia é um segmento qualquer do texto, cuja determinação só obedece às preocupações da análise, em virtude de uma certa pertinência que é sua – diferentemente do segmento, que responde à lógica narrativa e dramática, e do fragmento, que supõe um todo orgânico.

↳ decupagem, grande sintagmática, segmentação

📖 Barthes 1970a; Kuntzel 1972, 1975a

🎬 **Lindsay (Vachel)**

Poeta, desenhista e crítico americano, próximo de Sinclair Lewis, Carl Sandburg, Ezra Pound, Vachel Lindsay foi o autor do primeiro livro de crítica de cinema em língua inglesa (1914), que chamou a atenção de Douglas Fairbanks, Anita Loos e David W. Griffith (que o mandou distribuir em seus estúdios). Esse livro pioneiro é, indubitavelmente, o primeiro a defender a idéia de um cinema como parte integrante das belas-artes e não como teatro filmado. Para isso, Lindsay se serve, essencialmente, de comparações

entre cinema e escultura, pintura, arquitetura, dança.

Ele foi, assim, o primeiro a definir o poder próprio de certas formas cinematográficas dotadas de um grande futuro, notadamente o primeiro plano de rosto. Uma parte mais ultrapassada, porém extremamente original, de sua reflexão consiste em integrar ao número de traços específicos da arte do filme o “esplendor” religioso, patriótico, feérico, ou o esplendor da multidão – antecipando de modo bem genial uma reflexão sobre a noção de gênero, que raramente atingirá esse grau de intuição.

↳ gênero, pintura, poesia, primitivo, teatro

📖 ver Bibliografia

🎬 **Linguagem cinematográfica**

Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele “diz” alguma coisa, e foi a partir dessa constatação que nasceu, na década de 1920, a idéia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem.

A idéia permaneceu por muito tempo bastante vaga, e falou-se de cine-língua ou cine-linguagem (Kulechov 1929; Eisenstein 1929), sem se precisar tal metáfora. Alguns (Ei-

senstein, notadamente) foram tentados a tomá-la literalmente e a procurar, na “linguagem cinematográfica”, o equivalente das frases e até mesmo das palavras da linguagem verbal; o “cinema intelectual”, em particular, implicava a possibilidade de articular seqüências de planos em razão de um sentido a ser produzido. De maneira geral, a idéia de linguagem, *a fortiori* a de língua, têm sobretudo acompanhado as estéticas fundadas na montagem e sobre a marcação forte dos meios expressivos.

Com o desenvolvimento de estéticas da transparência, a noção de linguagem cinematográfica retomou seu valor de metáfora (Martin). Foi a semiologia da década de 1960 que recolocou a questão de modo novo, depois de uma reconsideração sistemática das teorias do passado e de um aparelho nocional tomado emprestado da lingüística estrutural. O exame das semelhanças e das dessemelhanças entre mensagem fílmica e mensagem verbal (ausência de dupla articulação no filme, maior singularidade e concretude do significado do plano em relação ao da palavra, ausência de léxico e de gramática estáveis do cinema) levou à proposição da idéia de que o cinema era uma “linguagem sem língua” (Metz 1968). Tendo tal posição algo de decepcionante, era preciso descrever os mecanismos que permitiam ao cinema produzir sentido, apesar

da ausência de um equivalente exato da língua. É a isso que responde o conceito de código (Metz 1971): o cinema não tem língua, tem códigos – em grande número –, e cada um rege, de um ponto de vista parcial e particular, certos momentos ou certos aspectos dos enunciados fílmicos. O conjunto dos códigos do cinema é, portanto, globalmente, uma espécie de equivalente funcional da língua, sem ter seu lado sistemático.

Essa concepção foi dominante durante uma década (a de 1970), nos estudos teóricos sobre o cinema, mas ela estava ligada de modo muito estreito a um estado da lingüística para não ser, rapidamente, criticada e abandonada. No próprio interior da semiologia, foi a recentralização sobre as determinações subjetivas do sentido que deslocou a ancoragem disciplinar em direção à psicanálise, e o objeto de reflexão do código em direção à figura (no sentido da figura de pensamento – metáfora, metonímia). A lingüística gerativa, por seu lado, só teve, sobre a teoria do cinema, um efeito bem modesto; ela foi substituída rapidamente pela psicologia cognitiva.

∫ análise textual, código, grande sintagmática, lingüística gerativa, semiologia

📖 Bataille 1947; Bazin 1950-1955; Canudo 1927; Chateau 1986; Colin 1985; De Haas 1985; Eisenstein 1929, 1942, 1974;

Frampton 1962-1984; Kulechov 1929; Martin 1955; Metz 1968, 1971; Pasolini 1966, 1967, 1971b e c.

📺 Lugar

No sentido habitual da palavra, um lugar é um local, uma porção de espaço. Em seu estudo da pintura representativa, Pierre Francastel (1967) o definiu como fragmento de espaço imaginário, particularizado e representado de acordo com certas regras convencionais que correspondem a uma certa apreensão (historicamente variável) do espaço. Para Francastel, o lugar e o objeto figurativo são os dois grandes instrumentos da linguagem figurativa.

Esse sentido não foi sistematicamente desenvolvido a propósito do cinema, mas é encontrado com freqüência na reflexão sobre a representação no cinema no interior da escola dos *Cahiers du Cinéma* da década de 1970 (ver, por exemplo, Oudart 1971).

∫ espaço, figura, figuração, representação

📖 Oudart 1971

📺 Lyotard (Jean-François) (1924-1998)

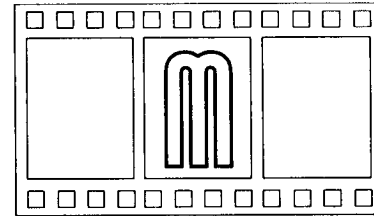
Foi a partir de *Discours figure* (1970) que a reflexão de Jean-Fran-

çois Lyotard, até então consagrada a problemas puramente filosóficos e à elaboração de proposições políticas (no interior do grupo “Socialisme ou barbarie”), encontrou os problemas da imagem, de sua significação e de seus efeitos. Esse livro retomava, legitimando-o à luz de noções freudianas (pulsão, caráter primário *versus* secundário etc.), um credo já presente na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, e na sociologia histórica da arte de Pierre Francastel: a imagem é um meio e uma forma de pensamento e não apenas um veículo do pensamento.

Lyotard trabalhou pouco diretamente sobre o cinema, e unicamente no rastro desse livro fundador. Ele defendeu e analisou, então, um “a-cinema”, constituído de filmes nos quais o pulsional e o primário se manifestam, tanto no plano do roteiro quanto da própria escritura cinematográfica; tal concepção foi retomada por alguns de seus alunos (Eyzikman 1976). Em seguida, sua reflexão sobre a pós-modernidade (1979) inspirou muitos críticos, sem dar lugar, todavia, a uma verdadeira teoria, em boa e devida forma, do cinema “pós-moderno”.

∫ experimental, pós-moderno, pulsão


📖 ver Bibliografia



Macmahonismo

Um grupo de jovens críticos parisienses, no início da década de 1960, animava e programava a sala de cinema “Mac Mahon”, perto da Place de L’Étoile. A programação deles estava fundada na asserção de uma escolha crítica bem estreita, que valorizava, em torno de uma “quadra de ases” (Walsh, Preminger, Losey, Lang – este último unicamente por seus filmes americanos), cineastas exemplares aos olhos deles, de uma estética da “pura” direção. Por meio de programas e debates, e também da revista resultante dessa corrente, *Présence du Cinéma*, defendeu-se durante alguns anos uma “política dos autores” extremista, oposta a todo o cinema de arte europeu (Eisenstein foi o pesadelo deles, mas também Rossellini, que, ao contrário, era muito defendido pelo grupo dos *Cahiers du Cinéma*) e também a todo o cinema americano parecido com eles (Welles, em particular, que eles detestavam).

↳ direção, política dos autores, revistas de cinema

 Mourlet 1965

Maneirismo

Esse termo, que designa um ideal artístico de refinamento, foi primeiramente aplicado a uma escola de pintura da segunda metade de século XVI, desenvolvida, principalmente, na Itália e na França. A forma aí tem primazia sobre o conteúdo; é uma arte do arabesco, por vezes gratuito, da elegância, mas também de formas complexas, com predileção pelas assimetrias. Pode chegar a cultivar as deformações dos corpos, como as Virgens de quadris pronunciados do fim da Idade Média. Os grandes pintores maneiristas (Pontormo, Rosso, o Parmesão, entre outros) foram os imitadores da *maniera* de Rafael e de Michelangelo, dos quais eles acentuaram alguns traços. Por extensão, foram qualificados de maneiristas artistas cujo estilo salienta certos elementos, no mais das vezes em detrimento da exatidão analógica – de El Greco a Modigliani.

O conceito foi aplicado à literatura por Curtius (1935) para caracterizar o primeiro período do Barroco, ou seja, os anos de 1530 a 1580, na França. A técnica dos escritores consiste, então, em se aprimorar nas regras e nos procedimentos de expressão. Essa arte se caracteriza pela busca dos efeitos, pela distorção das formas, pela estranheza das atmosferas.

A busca do efeito, a distorção das formas, o privilégio do estilo sobre o natural caracterizam muitos filmes das décadas de 1980 e de 1990. Foi na mesma época que se propôs uma extensão ao cinema da noção de maneirismo, para designar produções que refinam seus efeitos significantes, correndo o risco, às vezes, da complacência. Os empréstimos ou reminiscências da pintura foram frequentes no cinema dessa tendência: é, notadamente, o caso em toda uma parte do cinema hollywoodiano, que foi relido conforme essa perspectiva (Felleman 1997).

↳ Barroco, estilo

📖 Bonitzer 1986; Daney 1986; Felleman 1997

🎬 **Marxismo**

Corpo de doutrina econômica e política elaborada por Karl Marx (1818-1883) e seu colaborador Friedrich Engels (1820-1895), no cruzamento da filosofia alemã, do socialismo francês e da economia po-

lítica inglesa; a teoria desenvolveu-se com base nas noções de materialismo dialético (filosofia da realidade física e social) e de materialismo histórico (filosofia da história). Nem Marx, nem Engels propuseram uma teoria da arte, tampouco algum tratado de estética. Entretanto, eles foram muitas vezes levados em sua obra a tomar partido sobre questões colocadas pela arte, como superestrutura ideológica. Daí podem-se extrair os elementos principais de uma estética marxista (Plekhanov, depois Lukács).

São os ensaios estéticos de Lukács, que elaboram diferentes concepções do realismo ligadas a modos de produções e às fases sucessivas de expressão cultural, que deram lugar a aplicações no campo da história e da estética do cinema. A noção de “realismo crítico” está, notadamente, no fundamento dos trabalhos de Aristarco (1965) e de Amengual.

O segundo desenvolvimento da filosofia marxista a ter desempenhado um papel na teoria do cinema foi a teoria da ideologia, sobretudo o conceito de “aparelho ideológico de Estado”, que, no curso da década de 1970, inspirou muitas críticas da função mitificadora e alienadora do cinema “dominante”. Isso levou a lhe ser oposto, seja um cinema de crítica e de desconstrução, seja um cinema “materialista” (tal como *Méditerranée*, de Jean-Daniel Pollet 1965). Todavia, vários críticos mar-

xistas permaneceram em uma versão mais simples da relação entre infraestrutura e superestrutura, na qual a ideologia se inscreve nos filmes unicamente pelos conteúdos narrativos (Lebel 1971).

As análises marxistas da infraestrutura econômica encontraram um campo de aplicação muito mais direto nos trabalhos consagrados à história econômica da indústria do cinema e de suas firmas de produção, de Bächlin (1947) a Gomery (1986) e Staiger (1992).

↳ economia, instituição, política

📖 Amengual 1997; Aristarco 1965; Bächlin 1947; Comolli-Narboni 1969; Heath 1981; Lebel 1971; Leblanc 1969; Lukács 1958; Vertov 1972

🎨 **Material, matéria**

Nas artes plásticas, distingue-se, tradicionalmente, a matéria – inerte, inorganizada – do material, que já é um objeto escolhido ou fabricado pelo artista. Em pintura, a matéria pictórica compreende, por exemplo, o pigmento, a massa de tinta aplicada com um pincel sobre uma superfície, ao passo que o material pode ser definido como “as cores juntadas em uma certa ordem” (Maurice Denis). Dito de outro modo, a matéria toca-se, manipula-se, ao passo que o material se pensa. Está aí, aliás, uma divisão recente, a definição de um material ideal supondo que se tenha

aprendido a dissociá-lo mentalmente do meio material, e também daquilo para que ele serve (no mais das vezes, para representar objetos), o que só é o caso desde um pouco mais de um século.

No cinema, a questão foi muito discutida durante o período mudo, nos estetas preocupados em definir o cinema como arte visual. A natureza fotográfica da imagem de filme torna difícil a dissociação, até mesmo teórica, entre o objeto representado e os traços perceptivos da imagem. Por isso, a maioria dos teóricos da década de 1920 que se colocaram a questão (essencialmente na Alemanha e na ex-União Soviética) adiantaram que o material da arte do cinema é a imagem fotográfica do real: “o material bruto do cinema é o homem fotografado” (Pudovkin 1926). A arte do cinema consiste, então, em trabalhar tal material: retroativamente, definindo um sistema, a um só tempo plástico e semântico, da encenação do ator (Kulechov 1929); prospectivamente, pela montagem das imagens obtidas.

Outras definições da matéria e do material surgiram a propósito do cinema não representativo, sobretudo quando ele utiliza meios pictóricos (por exemplo, projeção de pigmentos diretamente sobre a película). No entanto, a comparação entre esse cinema (ou qualquer outra forma de cinema) e a pintura

deve levar em conta o papel da luz, que informa duplamente a imagem produzida na tela: primeiro porque foi preciso iluminar a película nas tomadas de cena (além ou em vez de manipular as cores) (Rohmer 1976); depois porque o filme é o resultado de uma projeção luminosa, que trai com frequência a materialidade da cor depositada sobre a película (Aumont 1995a).

↳ arte, especificidade, formalismo, projeção, Pudovkin

📖 Aumont 1995a; Bakhtin 1975; Montagu 1964; Paini 1997b; Rohmer 1976; Schefer 1999

🎬 **Matérias da expressão**

Noção proposta por Louis Hjelmslev (1943) para designar as características físicas sensoriais ou técnicas que permitem distinguir as linguagens umas das outras. Ela foi retomada pela corrente semiótica italiana, notadamente Garroni (1968, 1972), e francesa (Metz 1971). A palavra “matéria”, todavia, só deve ser compreendida aqui em relação com os termos “forma” e “substância” e não no sentido próprio. Essa noção foi frequentemente utilizada pela semiolinguística para fundar tipologias das diversas linguagens.

Cada linguagem se reconhece por certos traços pertinentes da matéria da expressão, cuja presença ou ausência permite reconhecer com que linguagem se está lidando. No

caso da linguagem verbal, a matéria da expressão é constituída pelo tecido fônico, os sons pronunciados pelo indivíduo falante. O cinema falado combina várias matérias da expressão: as imagens fotográficas móveis e múltiplas, as menções escritas, o som verbal, o som musical, os ruídos. O cinema “mudo”, em compensação, comporta apenas as duas primeiras.

↳ lingüística, Metz, semiologia

📖 Garroni 1968; Hjelmslev 1943; Metz 1971; Odin 1990

🎬 **Melodrama**

Termo de história do teatro, que designa, em sua origem, uma espécie de drama falado e cantado, e que adquiriu (no fim do século XVIII) o sentido mais especializado – distinguindo-o da ópera e da ópera cômica – de “drama popular que acentua os efeitos patéticos, salientado por uma música expressiva” (DHLF).

Esse gênero tem, no século XIX, um sucesso particular (o filme *Les enfants du paradis*, de 1945, fez reviver o melodrama *L'auberge des adrets* e seu intérprete, então célebre, Frédéric Lemaître). O melodrama define-se por alguns traços constantes:

- uma ação intensa, fundada em acontecimentos violentos: raptos, assassinatos, seqüestros, usurpação de bens ou de identidade etc.;
- uma estrutura narrativa simples, opondo a inocência perseguida e uma força do mal que oprime, com

personagens-tipo: a moça pura, a criança inocente, a esposa virtuosa, o traidor, a megera, o aristocrata egoísta e cúvido;

- uma intriga com muitos saltos, no mais das vezes fundada em desconhecimentos ou confusão de identidade;

- um estilo voluntariamente enfático, às vezes grandiloqüente, no limite da paródia.

Desde o início do século XX, o cinema rouba o repertório dessa literatura popular e cria um gênero proteiforme, que atravessa todas as épocas e as produções nacionais. Encontramos dezenas delas no catálogo Pathé (em *La fête à sa mère*, vemos, em três minutos, uma menininha, que foi colher flores para sua mãe gravemente doente, ser atacada por um caçador, mas antes de seu último suspiro ela ainda teve tempo de levar o buquê para sua mãe). Nesse gênero ilustram-se muitos cineastas, David W. Griffith, Frank Borzage, Abel Gance, Douglas Sirk e muitos outros.

Do ponto de vista estético, tudo acontece na distância que o autor escolhe para gerar os estereótipos narrativos com os quais ele lida. Ele pode assumi-los e lançar mão do lirismo e do sublime (Gance, Griffith), ou transformá-los e desconstruí-los, na óptica de um certo distanciamento. Encontramos ambas as atitudes e seus intermediários em muitos melodramas até hoje (*All that*

heaven allows, Sirk 1955; *Angst essen Seele auf*, Fassbinder 1973; *The bridges of Madison County* [As pontes de Madison], Eastwood 1997).

O gênero, que põe com frequência no primeiro plano personagens de mulheres vítimas, ou das relações entre uma filha e sua mãe, deu lugar a muitas análises de inspiração feminista.

↳ emoção, gênero

📖 Bourget 1985; Gledhill 1987; Pavis 1980; Williams 1987

🎬 **Metáfora**

A metáfora é um tropo (uma figura de retórica) fundado na “transferência” de uma noção ou de uma coisa para outra noção ou coisa, por substituição de um termo por outro. Exemplos: “Todos os corações são escondidos, todo homem é um abismo”; “Aquele que põe um freio no furor das ondas...”; “abismo” e “freio” são metáforas, respectivamente, do mistério da psique humana e da força transcendente da ordem do mundo. Tais substituições são extremamente livres, e, em princípio, podem-se sempre propor novas; a metáfora é, portanto, o resultado de uma operação altamente pessoal, em parte arbitrária, e que resulta de uma verdadeira interpretação.

É difícil, nesse sentido, conceber uma metáfora fílmica (substituição de um elemento fílmico por outro, produzindo uma transferência de

sentido). O que foi chamado de metáfora, sobretudo na época muda, é, no mais das vezes, uma comparação, o filme podendo com mais facilidade justapor elementos do que substituir uns pelos outros. Em *Outubro* (Eisenstein 1927), os planos que representam um pavão mecânico e a estátua de Bonaparte caracterizam explicitamente Kerenski, e significam sua vaidade e seu apetite de poder, mas eles não substituem sua imagem, e só adquirem esse sentido porque são, ao contrário, associados a ele pela montagem. Aproxima-se mais de uma metáfora no mesmo filme, com a sucessão de dois planos em que figuram a esteira de um tanque que se abaixa lentamente e, depois, um soldado em uma trincheira, abaixando a cabeça: o esmagamento é visualizado e o espectador pode, eventualmente, interpretar: o soldado (um proletário) é esmagado pela indústria de armamento (o capitalismo). Tais figuras foram valorizadas pela maioria dos teóricos da década de 1920 (Balázs, Eisenstein, Pudovkin) e, inversamente, condenadas pelos teóricos clássicos da época falada.

A noção de metáfora foi retomada pela lingüística e pela psicanálise. Para a primeira (Jakobson 1956), metáfora e metonímia tornam-se as duas grandes classes de figuras de pensamento, correspondendo, respectivamente, aos princípios de similaridade e de contigüidade. Em

Jacques Lacan, essas duas classes se tornam dois grandes princípios próprios da ordem simbólica, que ele identifica com as noções freudianas de condensação e deslocamento. Combinando essas duas abordagens, Christian Metz (1975) colocou as duas operações da metáfora e da metonímia (que ele distingue tanto de paradigma/sintagma quanto de condensação/deslocamento) como fundamentais na constituição do sentido. Ele vê entre elas uma forte dissimetria, a metáfora sendo mais rara (porque ela só pode implicar um elemento extradiagético) e repousando, na verdade, com muita freqüência, em uma metonímia subjacente. Foi em razão dessa raridade que ela foi às vezes valorizada, na análise de filme, como “mais interessante” do que a metonímia (Andrew 1984).

♪ figura, metonímia, montagem, simbólico

📖 Andrew 1984; Balázs 1924, 1930; Eisenstein 1942; Gerstenhorn 1995; Metz 1975; Mitry 1963-1965; Pudovkin 1926; Wollen 1968

📺 Metonímia

Tropo (figura de retórica) que substitui um termo significante, uma coisa ou uma idéia por outro termo, cuja significação está ligada ao primeiro por uma relação natural suficientemente estabelecida. Existe uma grande variedade de relações

que podem fundar a metonímia: relação de causa (a pena pela escritura), de instrumento (um violino por um violinista), de conteúdo e continente (beber um copo), de lugar (um *bordeaux*), de signo (a coroa da Inglaterra, pela realeza), de físico e psíquico (ter coração) etc.

Como no caso da metáfora, a substituição é igualmente difícil no cinema, em que uma imagem representa sempre, tendencialmente, um referente singular. Os exemplos célebres sempre citados (o lornhão do médico em *O Encouraçado Potemkin*) necessitam sempre da presença de dois planos, que confirmam, respectivamente, os dois termos da figura, o comparado e o comparador (o lornhão só significa o médico porque este foi visto; sozinho ele remeteria a qualquer pessoa que usasse lornhão).

A reflexão teórica sobre a metonímia sempre foi engajada em paralelo com a reflexão sobre a figura, considerada mais rica e mais arriscada, da metáfora.

♪ figura, metáfora

📖 Metz 1975; Mitry 1963-1965

📺 Métrica

A idéia de uma “métrica” dos filmes (de uma medida dos comprimentos materiais de suas unidades, planos ou outras) foi considerada ao menos em dois contextos bem diferentes:

1. Em Serguei Eisenstein (1929), a montagem métrica é a primeira etapa do cálculo das relações entre planos (ou “fragmentos”) de um mesmo filme; Eisenstein tinha em vista filmes contemporâneos, notadamente de Dziga Vertov, dos quais algumas seções eram efetivamente montadas, fazendo-se sucederem planos cujos comprimentos estavam em uma proporção simples (1/2, 3/4 etc.), e ele contestava o valor rítmico e, de modo mais amplo, estrutural, desse critério, em virtude de seu caráter rudimentar. A essa crítica, Jean Mitry (1963) acrescentou que, seja como for, o olho não está preparado para perceber com precisão relações de duração entre planos sucessivos, e que tal cálculo é portanto vão.

2. A partir de Peter Kubelka (1976), chamou-se de “cinema métrico” um tipo de filme cuja estrutura é determinada por relações de comprimento das unidades. O sentido é o mesmo em Eisenstein, mas os filmes de que se trata, não narrativos e, no mais das vezes, não representativos, agenciam unidades diferentes dos planos cinematográficos. O modelo inultrapassável continua a ser o filme de Kubelka, *Arnulf Rainer*, composto exclusivamente de fotogramas transparentes e fotogramas pretos, sem nenhuma imagem, nem filmada, nem desenhada; é a estrutura do comprimento dos diferentes

pedaços, alternadamente brancos e pretos, na tela, que é o filme.

↳ Eisenstein, estrutural (cinema), experimental

📖 Eisenstein 1929; Kubelka 1976

🎬 Metz (Christian)

Professor de letras clássicas, germanista, amador de *jazz*, cinéfilo, é como lingüista que Christian Metz começa uma carreira no Centre National de Recherches Scientifiques (CNRS), e depois na École des Hautes Études. É nessa qualidade que ele publica, em 1964, o primeiro de uma longa seqüência de artigos destinados a examinar a pertinência de uma comparação entre o cinema e a linguagem, e a esboçar o projeto de uma semiologia do cinema, conforme a definição desta dada por Ferdinand de Saussure.

Podem-se distinguir em sua pesquisa três momentos principais. O primeiro inscreve-se em um movimento geral de elaboração de uma semiologia dos sistemas de signos não-lingüísticos, e ele encontra, notadamente, os trabalhos de Roland Barthes (teoria geral da semiologia ou teorias mais particulares, entre outras, sobre a fotografia), de Greimas e depois de Gérard Genette, e, na Itália, de Emilio Garroni e (na base de desacordos produtivos) de Pier Paolo Pasolini. Esse período culmina com *Linguagem e cinema* (1971), que representa seu término,

e desenvolve a tese fundamental do cinema “linguagem sem língua”, no qual age “códigos”, cujo conjunto, concebido como relativamente sistemático, faz as vezes de língua inencontrável, e explica que, apesar de tudo, os filmes podem ser compreendidos e comunicar sentido.

Um segundo período interroga o significante fílmico: trata-se de compreender sua relação com a realidade, não mais em termos de sentido, e sim em termos de relação imaginária entre um sujeito espectador e o espetáculo em imagens com o qual ele é confrontado (*Le signifiant imaginaire*, 1977). É então, principalmente, a teoria freudiana do sujeito que contribui com e alimenta estudos “metapsicológicos” da posição espectral (comparada, por exemplo, àquela do sonhador ou à alucinação); o significante fílmico é interrogado a partir dessa apropriação por um sujeito espectador que crê e ao mesmo tempo não crê naquilo que vê. Metz insiste, além disso, na dimensão intrinsecamente figural desse significante – no sentido da retórica, mas também no sentido plástico – que ultrapassa, assim, o que o modelo saussuriano tinha, a seus próprios olhos, de rígido demais.

Enfim, um terceiro período vê Metz tentar uma síntese da semiologia e da semiopsicanálise, analisando a noção de enunciação aplicada ao filme – uma enunciação

“impessoal”, pois não ligada a um sujeito, e sim a um lugar abstrato (1991). Metz junta-se, então, aos trabalhos de muitos pesquisadores, e seu livro é uma espécie de panorama sintético deles.

Os dois primeiros livros de Metz, levados por um movimento geral de curiosidade pelas ciências humanas e pela voga estruturalista, tiveram uma influência internacional excepcional. Na França, seus trabalhos, abertamente declarados científicos, terão permitido aos estudos cinematográficos adquirir um *status* disciplinar na universidade, o que o Instituto de Filmologia da Sorbonne, na década de 1950, não havia conseguido.

O aspecto mais singular do procedimento teórico de Metz é seu princípio de reflexão por diferenciação negativa: trata-se, antes de tudo, de demonstrar, apoiando-se na lingüística estrutural, que o cinema não é uma língua, embora seja uma espécie de linguagem. Do mesmo modo, tratar-se-á, em seguida, de salientar que, embora o espectador de filme perceba as imagens segundo um fluxo que apresenta muitas analogias com a percepção onírica, ele não sonha realmente. Quanto à enunciação fílmica, ela se distingue de seu *status* lingüístico, porque não faz intervir a alternância entre pessoas (“eu” e “tu”).

↳ grande sintagmática, psicanálise, semiologia, teorias do cinema

📖 ver Bibliografia; Gardies 1991; Marie e Vernet 1990

🎬 Migração

A idéia de uma “migração” das formas remonta a Aby Warburg, que a colocou no princípio de seu empreendimento de coleção e de montagem de imagens, a exposição “Mnemosyne”. No fundo, trata-se de constatar que formas, utilizadas em certas obras para um certo programa, “voltam” de maneira mais ou menos inesperada a obras posteriores, para servir a um programa bem diferente, sem que a passagem de uma a outra possa se explicar por um jogo de retomada consciente, de influência ou de citação. (Exemplo em Warburg: localização de uma figura de um sarcófago romano então desconhecido em uma obra de Ghirlandajo.)

A história do cinema é curta demais para que tais retornos imprevistos e inexplicáveis possam ser realmente constatados; as similitudes entre acontecimentos formais em filmes distantes no tempo são aí, antes, da ordem do consciente e do deliberado (como a citação de *Fausto*, de Friedrich Murnau em *Fantasia*, de Walt Disney ou em *A Marquesa d'O*, de Éric Rohmer). Todavia, a questão foi colocada, de uma situação do cinema no campo desses movimentos de formas (Aumont 1995, 1999), em particular na forma de uma relação com antigas idéias pictóricas.

↳ iconografia, iconologia

📖 Aumont 1995, 1999; Leutrat 1988, 1990a

🎬 **Mimesis**

A palavra grega *mimesis*, derivada de *mimos* (mímica, ator que canta, dança, recita), corresponde ao latim *imitatio*, cujo radical está ligado ao de *imago*. Tendo, porém, este último termo também outros equivalentes em grego, não há equivalência simples entre *mimesis* e imitação (por isso, aliás, retomou-se, em francês, o termo grego). Encontramos o termo *mimesis*, nos filósofos antigos, em ao menos dois contextos distintos (embora, às vezes, abusivamente confundidos):

1. Um contexto narratológico: a *mimesis* serve para designar uma forma particular de narrativa (a narrativa – oral – por imitação, em que o recitante mima as personagens, adotando sua linguagem, seus gestos, seus torneios de pensamento). Platão (*A República*), notadamente, condenou essa forma de narrativa como sendo distante demais da narrativa ideal. Nesse sentido, o termo entra em relação paradigmática com *diegesis*, termo pelo qual se designa uma outra forma de narrativa, “na terceira pessoa”; André Gaudreault. (1984, 1988) comentou demoradamente a relação entre esses dois termos, procurando deduzir deles uma descrição do regime de ficção do cinema: regi-

me duplo a seus olhos, procedente, a um só tempo, do escritural e do cênico, do imitativo e do narrativo.

2. Um contexto representativo: em Aristóteles (*Poética*), mais claramente ainda em Filóstrato, a *mimesis* é a imitação representativa, a analogia visual, concebida como manifestação sensível de caracteres ocultos (portanto, como expressão). É o sentido ao qual as artes da representação nos habituaram (Gombrich 1959), mas à custa de uma confusão sempre ameaçadora entre imitação das aparências e “imitação” (isto é, expressão) do caráter.

↳ analogia, diegese, figura, ilusão, narrativa, representação

📖 Aumont 1990; Gaudreault 1988a

🎬 **Mito**

É uma fábula, uma narrativa imaginária pertencente à mitologia, porém, desde o fim do século XIX, a palavra designa também uma representação idealizada (de uma idéia, de um ser, de um acontecimento), ou uma “imagem simplificada, no mais das vezes ilusória” (*DHLF*). Nesses sentidos modernos ampliados, ela não está longe do que designa, em sua acepção pejorativa, a palavra “ideologia”: a idéia simplista, enganosa, que determinado grupo ou determinada sociedade se faz de um fenômeno de civilização.

O cinema, como todo fenômeno de sociedade, produziu mitos: mito da *star* (Morin 1957), mito do cinema como atividade prestigiosa, mito do “cinema total” (Bazin 1946), mito do autor de filmes etc. Ele é um veículo privilegiado das “mitologias” (Barthes 1957) contemporâneas: ver sobre esse assunto os grandes estereótipos hollywoodianos, da mulher fatal ao garoto mau, passando pelos mitos patrióticos e por aqueles da conquista do Oeste (mas poderíamos dizer o mesmo de cada cinema nacional).

Em seu dispositivo como em seus temas favoritos, o cinema encontra, enfim, certos mitos antigos: o mito da caverna platônica, retomado para esclarecer, metaforicamente, o dispositivo espectral cinematográfico (Baudry 1970), ou o mito de Édipo, na versão dada pela teoria freudiana (Bellour 1978, *Cahiers du Cinéma* 1970).

↳ alegoria da caverna, dispositivo, ideologia

📖 Barthes 1957; Baudry 1970; Bazin 1958-1962, vol. 3; Bellour 1978; Morin 1956

🎬 **Mitry (Jean) (1904-1988)**

Jean Mitry foi, desde 1923, crítico na *Ciné pour tous* e na *Cinéma-Ciné*: foi, igualmente, no início de sua carreira, cartazista e caricaturista; mas, ao participar em 1935, com Henri Langlois, da criação do Círculo do

Cinema, e depois, no ano seguinte, da Cinemateca Francesa, ele mostra uma vocação de historiador e de documentalista-filmógrafo que não mais o deixará. É ao começar a ensinar a história e a estética do cinema nos primeiros anos do Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), em 1944-1945, que ele sistematiza suas reflexões teóricas a propósito da sétima arte. Esse trabalho chega à monumental síntese de *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963-1965). Em seguida, Mitry criticará veementemente a semiologia de inspiração lingüística (*La sémiologie en question*, 1987) e tentará lhe opor uma ciência da significação fundada em um modelo fenomenológico, em nome de uma “teoria da imagem e do real percebido”.

Mitry, que havia visto um número incalculável de filmes e se gabava de não ter esquecido nenhum deles (o que seu trabalho de historiador nem sempre confirma), havia, com certeza, lido praticamente tudo o que havia sido publicado de interessante sobre o cinema desde a década de 1920, até mesmo fora da França. Ele foi, assim, um dos primeiros a comentar Balázs ou Arnheim, e sua curiosidade universal levou-o a utilizar, para refletir sobre o cinema, autores tão diversos quanto Worringer, Wittgenstein, Carnap, Russell, Poincaré. É difícil, todavia, discernir, em suas obras de síntese, uma verdadeira

linha mestra, com exceção, talvez, de uma utilização recorrente das teses da *Gestalttheorie*, notadamente a propósito da questão do ritmo nos filmes (os capítulos correspondentes de seu livro de 1963 constituem sempre um aprimoramento judicioso).

É na qualidade de “grande ancestral da teoria” sem teoria própria que Christian Metz lhe rende homenagem em dois longos comentários de *Esthétique et psychologie du cinéma*.

↳ estética, psicologia, semiologia, teorias do cinema

📖 ver Bibliografia geral; Gili 1988; Metz 1972

🎬 Modalidade

Forma particular de um ato, de um fato ou de um pensamento. A lógica clássica, no rastro de Aristóteles, faz dela a característica de uma proposição, dependendo se o que ela enuncia é um fato ou uma opinião, possível ou impossível, contingente ou necessário. Essa definição foi re-trabalhada por Kant, que distingue três tipos de juízo, aos quais correspondem três pares de conceitos que formam categorias da modalidade: problemática (possibilidade/impossibilidade); assertórica (existência/inexistência); apodíctica (necessidade/contingência).

Em gramática, o termo designa certos advérbios que modificam o sentido de uma frase (tais como “realmente” ou “naturalmente”). De

modo mais amplo, a modalidade é uma categoria da enunciação que designa a atitude do enunciador para com os elementos que ele relata (portanto, um dos meios pelos quais se manifesta a subjetividade na linguagem). É nesse último aspecto que se procuraram os equivalentes cinematográficos da modalização verbal, geralmente para concluir que não existia nenhum equivalente estrito, e sim muitas aproximações.

↳ enunciação

📖 Colin 1985; Chateau 1986; Gardies 1993; Odin 1990

🎬 Modelo

Termo utilizado por Robert Bresson para designar as pessoas que, colocadas por ele diante da câmera, fazem surgir figuras em seus filmes – e que ele opõe a “ator”. O modelo não interpreta, ao contrário do ator; ele se contenta em ser ele mesmo diante da objetiva, que, por sua vez, o revela tal como ele é.

Um termo russo bastante próximo (*natourchtchik* – aparentado a *natoura*, uma “natureza”) é utilizado por Lev Kulechov (1929) para designar, ele também, o corpo do ator colocado diante da câmera. Como em Bresson, na teoria de Kulechov, o modelo não deve “interpretar”, no sentido do teatro; todavia, para o cineasta soviético, existe um repertório de gestos e de poses expressivos e codificados (oriundo da arte

da pantomima via Delsarte, e, mais longinquamente, da pintura notadamente barroca), que o modelo deve conhecer e praticar.

↳ ação, ator, corpo, direção

📖 Bochow 1997; Bresson 1975; Kulechov 1920, 1923

🎬 Moderno (Cinema)

A palavra “moderno” é antiga em nossa língua (século XIV). Ela serviu, em primeiro lugar, para opor os tempos modernos (depois da Tomada de Constantinopla) à Idade Média, portanto, para marcar uma evidência cronológica: é moderno o que está próximo de nós no tempo. No campo estético, a modernidade começa com a filosofia da arte (sobretudo Hegel), e ela se caracteriza, antes de tudo, pelo fato de a arte ser aí concebida como autônoma, e até mesmo como dotada de uma personalidade independente (independente das outras esferas do espírito: ética, ciência, moral...); tal autonomia caminha com o desejo de se liberar da tradição (ver a análise de Manet, por Bataille 1954).

No século XX, a modernidade foi cada vez mais analisada como intrinsecamente paradoxal, já que ela é uma tradição – mas tradição da antitradição. Foi assim que se pôde sustentar que a arte moderna permite ler a arte inteira como moderna (Malraux), reescrevendo-a (prática do pastiche ou da citação, freqüen-

te em pintura, em literatura e, há pelo menos 30 anos, no cinema), interrogando-a (prática do ensaio artístico), ou, de modo mais simples, coabitando com ela (os museus do cinema, confrontando as formas mais diversas, mudando seu alcance). Em todos esses gestos, nota-se uma tendência da modernidade em transferir o valor “aurático” (Benjamin) da obra de arte, para a própria arte: é a idéia de base do “pós-moderno” (Lyotard 1982).

No cinema, a questão foi exposta por uma fração da crítica francesa que evidenciou que aquilo de que fala a arte moderna não é o mundo, e sim uma versão fundamentalmente opaca do mundo e do real. Por isso, pode-se caracterizar como “moderno” o cinema de Roberto Rossellini, de Robert Bresson ou de Carl Dreyer (Bergala) – quando esses três cineastas recusaram qualquer experimentação formal espetacular do tipo vanguardista. Todavia, houve outras tentativas críticas, menos sistemáticas, talvez, para designar no cinema de arte outras correntes que encarnam uma modernidade possível, por exemplo em torno dos cineastas do “Grupo *Rive Gauche*” – Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker (Leutrat). Esse debate permaneceu bem interno ao ambiente da crítica de cinema francês e não foi reportado ao debate mais geral, entre os historiadores de arte, sobre a

modernidade artística (uma exceção é Païni 1997).

↳ clássico, história da arte

📖 Bergala 1999; Chateau-Gardies-Jost 1981; De Vincenti 1993; Godard 1985, 1998; Isaghpour 1982, 1986; Païni 1997a; Stewart 1999

🎬 Modo de representação

A expressão “modo de representação” (Burch 1983, 1990) ou “modo de prática cinematográfica” (Bordwell *et al.* 1985) pertence, especificamente, ao vocabulário dos críticos e teóricos neoformalistas.

Um “modo de prática cinematográfica” (Bordwell *et al.* 1985) é um conjunto de traços estilísticos, apoiados em um modo de produção e reforçando-o por sua vez: é um sistema coerente que coloca em jogo instituições, procedimentos de trabalho, filmes, noções teóricas. Noël Burch (1980, 1984) define mais implicitamente um modo de representação como um sistema estável de formas fílmicas, tendo sua própria lógica e tendo perdurado um certo tempo.

Ambas as noções são bem próximas (a primeira liga de modo mais expressivo a esfera estética à esfera industrial). Elas correspondem a uma tentativa de unir análise estilística e história do cinema. A definição de “modos” só pode, com efeito, se fazer em referência à História, única suscetível de assegurar que determinado

modo existiu, com coerência e na duração. Burch estuda, sobretudo, um modo de representação institucional (MRI), fundado em um espaço-tempo diegético envolvente e na linearização dos significantes visuais, e um modo de representação primitivo (MRP), fundado na autonomia do plano ou do “quadro”, a posição horizontal e frontal da câmera, o não-fechamento do filme. David Bordwell e seus colegas estudaram um modo de prática cinematográfica, o “cinema hollywoodiano clássico”; a definição deles não é contraditória com a do MRI, em Burch, mas precisa-a consideravelmente.

Em um sentido mais restrito, mas comparável, Bordwell (1985) distinguiu diferentes modos narrativos no cinema: o cinema narrativo clássico, o cinema de arte internacional, o cinema histórico-materialista e o cinema paramétrico. Esses modos são puramente formais, e menos univocamente atribuíveis a um período histórico e a um modo de produção.

↳ estilo, história, neoformalismo

📖 Bordwell *et al.* 1985; Bordwell 1985; Burch 1983, 1990

🎬 Monólogo interior

O monólogo distingue-se do solilóquio por seu lado deliberado, ativo: é o discurso de alguém que não deixa os interlocutores potenciais falarem, que toma e conserva a palavra. Na literatura, no teatro e nos roteiros

de filmes narrativos, ele tem sempre um lado artificial e, sobretudo, é sempre afirmado como não-diálogo, pela posição de escuta dos outros interlocutores; no mais das vezes, ele se abre ou se conclui por um diálogo efetivo, que põe fim ao monólogo.

O “monólogo interior”, ao contrário, só é realmente destinado àquele que o diz, já que não é proférido, mas permanece “na mente”. A literatura tentou reproduzir equivalentes mais ou menos realistas (Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, 1887; Joyce, *Ulisses*, 1929; Simon, *La route des Flandres*, 1960); em geral, isso leva a frases incompletas, a torneios altamente idiossincráticos, a uma linguagem mais bruta. É em virtude desse caráter bruto, que lhe parecia evocar de modo bastante próximo a montagem cinematográfica, que Eisenstein propôs tomar o monólogo interior (com referência a Joyce e Dujardin, mas também ao “verdadeiro” monólogo interior) como modelo ou, ao menos, como modelo ideal de uma forma de montagem cinematográfica que reproduziria, expressivamente, a subjetividade em seu aspecto mais íntimo.

O que é o cinema? Um meio de figuração do pensamento, havia tentado dizer o jovem cineasta em seus filmes mudos. Como figurar o pensamento, se não se quer permanecer em figurações parciais, limitadas? O monólogo interior é uma resposta:

o cinema é o único a poder associar as duas tendências fundamentais do espírito humano: a tendência ao contínuo e ao indistinto (o pensamento primitivo, o sonho, o monólogo interior) e a tendência à análise, ao descontínuo, ao “dissociativo”. Por quê? Porque, ao contrário das outras artes deficientes, paradoxalmente, pela liberdade de seu trabalho formal, o cinema é absolutamente garantido do lado do “realismo”. Essa teoria será, aparentemente, empregada em *O prado de Bejin* (1935, filme destruído), e não se pode, portanto, julgar o resultado.

Deleuze (1985) notou que, na teoria eisensteiniana, o monólogo interior ultrapassa a simples reprodução de um solilóquio individual, para atingir o estado do “autômato espiritual”, constituindo, assim, “as malhas ou os segmentos de um pensamento realmente coletivo”; ele vê aí uma solução para a dificuldade, do cinema, de manejar a metáfora e afirma que a montagem eisensteiniana é “realmente metafórica”.

↳ Eisenstein, indireto livre, montagem intelectual

📖 Danan 1995; Deleuze 1985; Eisenstein 1942; Pasolini 1976

🎬 Montagem

A definição técnica da montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os

planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão. Essa operação é efetuada por um especialista, o montador, sob a responsabilidade do diretor (ou do produtor, conforme o caso). No entanto, nem sempre foi assim. Os primeiros filmes, chamados de “vistas”, só eram compostos por um único plano; a passagem a vários planos pelo filme foi progressiva e bastante rápida (antes de 1905), mas os planos eram “vistas” ou “quadros” semi-autônomos, simplesmente colados de ponta a ponta. Só em 1910 começaram a ser aperfeiçoados os modos de relações formais e semânticas, entre planos sucessivos, notadamente na forma do *raccord*, mas também por utilização de princípios de alternância. Simultaneamente, apareceu a profissão de montador, cuja influência foi grande no desenvolvimento da linguagem clássica do cinema, fundado na clareza, na não-repetição, na linearidade, na seqüencialidade.

Todo filme, ou quase todo, é montado, mesmo se alguns comportam poucos planos (uma voga de plano muito longo, por volta de 1970, no cinema de arte europeu, desembocou em filmes compostos de algumas dezenas de planos, em Philippe Garrel ou Miklos Jancsó, por exemplo). Entretanto, o papel da montagem não é o mesmo em todos os filmes. A maior parte do tempo, ela tem, a princípio, uma

função narrativa: a mudança de plano, correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador, permitir-lhe seguir a narrativa facilmente (correndo o risco de inverter essa possibilidade e fazer uma montagem que obscureça nossa compreensão, como ocorre freqüentemente com o filme policial, até hoje).

No entanto, a montagem pode também produzir outros efeitos:

- efeitos sintáticos ou de pontuação, marcando, por exemplo, uma ligação ou uma disjunção;
- efeitos figurais, a montagem podendo, por exemplo, estabelecer uma relação de metáfora;
- efeitos rítmicos, já que, ao fixar a duração dos planos, a montagem pode induzir ritmos fundados, por exemplo, em uma grande rapidez (como em muitos filmes soviéticos da década de 1920, ou nos trechos virtuosísticos dos filmes “de sabre” de Taiwan), ou, ao contrário, na lentidão se os planos são pouco numerosos e eles mesmos lentos (muitos exemplos em Andrei Tarkovski):
- efeitos plásticos (Burch 1969), entre outros.

Segundo as épocas e as escolas, privilegiou-se esta ou aquela função; o cinema clássico hollywoodiano acentuou o valor narrativo da montagem, ao passo que os efeitos metafóricos ou rítmicos, freqüentes, são aí secundários.

Tendo por base esses empregos, apareceram diversas teorias e diversas ideologias da montagem, e nenhuma tem realmente alcance universal, já que, em definitivo, elas são todas *ad hoc*. Em particular, houve, por muito tempo, tendência a aumentar a oposição entre, por um lado, um cinema da “transparência”, fundado no *raccord* mais invisível possível, e até mesmo na “interdição” da montagem (Bazin), e que deve fazer esquecer o filme em prol da diegese e da história, e, por outro, um cinema da montagem, fundado na valorização das sucessões de planos como tais. Tal oposição, que esteve ainda no centro das preocupações da crítica “ideológica” das décadas de 1960 e 1970 (Comolli-Narboni), se viu um pouco deslocada, e ultrapassada, pela integração cada vez mais freqüente de procedimentos de montagem, às vezes bem visíveis, no próprio interior dos filmes mais narrativos (é o caso, hoje, no cinema americano médio, que generalizou o realce das montagens mais ou menos labirínticas, por muito tempo reservadas aos gêneros fundados no enigma e no mistério).

↗ alternância, Bazin, clássico, Eisenstein, figura, ideologia, metáfora, plano, plástico, pontuação, *raccord*, ritmo, transparência

📖 Balázs 1930; Bazin 1950-1955; Burch 1969; Eisenstein 1923, 1929, 1942, 1949, 1974; Go-

dard 1956, 1985, 1998; Grierson 1966; Hitchcock 1966, 1995; Ishaghpour 1982; Kulechov 1929; Lemaître 1952; Mitry 1963; Narboni-Pierre-Rivette 1970; Pudovkin 1926; Reisz e Millar 1953-1968; Tarkovski 1970-1986; Vertov 1972

📽️ Montagem de atrações

Noção polêmica que define um certo estilo de montagem (Eisenstein 1924), fundada na justaposição de sainetes semi-autônomos, de estilo voluntariamente caricatural ou burlesco, como atrações de *music-hall*, dos quais o termo é tomado emprestado.

Note-se que, às vezes, fala-se, erroneamente, de “montagem-atração” ou “montagem por atração”, por contaminação de um outro sentido da palavra “atração” (a força de atração imaginária entre planos) – o que não tem mais relação com a teoria eisensteiniana original, e só tem um sentido bastante vago, querendo dizer, simplesmente, que a montagem liga fortemente dois planos.

↗ atração, Eisenstein, montagem

📖 Aumont 1979; Eisenstein 1923, 1942, 1974

📽️ Montagem intelectual

No fim do período mudo, vários teóricos propuseram tipologias da montagem, entendida como princípio formal e semântico geral. A mais notável é a de Serguei M. Eisenstein

(1929a), visando promover um tipo de montagem que dá acesso diretamente, e na forma sensível (visual), a idéias abstratas. Para isso, ele distingue e hierarquiza cinco tipos de montagem, cada vez mais complexas e cada vez mais carregadas de poder evocativo:

- a montagem métrica, fundada no comprimento absoluto dos planos e visando produzir cadências regulares de percepção (efeito psicológico, aliás duvidoso, sendo o olho mal armado para apreciar regularidades temporais);

- a montagem rítmica, em que o mesmo objetivo é procurado, levando, além disso, em consideração o conteúdo das imagens (por exemplo, um primeiro plano “pesa” mais para o olho do que um plano de conjunto, e, portanto, ele produz seu efeito mais rápido);

- a montagem tonal, que, na base de uma metáfora musical bastante corrente na época, recobre uma preocupação de homogeneidade semântica e afetiva em todo um segmento de filme (comportando vários planos, os quais são, portanto, montados em razão dessa lógica formal de conjunto);

- a montagem harmônica é um refinamento da precedente, em que se faz atuarem as “harmônicas” (no sentido musical) dos planos, para obter não apenas uma lógica formal, mas uma coerência emocional (exem-

plo dado por Eisenstein: a seqüência das brumas no porto de Odessa de *Encouraçado Potemkin*);

- a montagem intelectual, enfim, é o desenvolvimento último da montagem harmônica, na qual se leva em conta, a um só tempo, a lógica formal (ritmo, “tonalidade” do segmento de filme), a lógica emocional (“harmônicas”) e as conotações “ideais” diversas do fragmento.

Era sobre a base dessa montagem complexa que Eisenstein (1929a) se propunha a realizar um filme baseado em *O capital*, de Karl Marx.

↳ metáfora, montagem, ritmo

📖 Eisenstein 1929

🎬 Montagem “proibida”

Entre os diversos valores ligados à montagem no campo estético, há um que recebeu uma atenção particular na crítica francesa das décadas de 1940 e 1950: sua relação com a realidade filmada, tendo em vista que ela existe independentemente de sua filmagem.

Com a preocupação de defender um cinema que não deforma a realidade – notadamente, dando uma interpretação excessiva dela –, e que não impõe uma significação única ao espectador, André Bazin (1953-1957) emitiu a seguinte regra estética: “Quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois elementos, a montagem é proibida”. A inspiração

geral dessa prescrição caminha no sentido de um cinema “transparente”, mas a própria regra deixa um certo campo à interpretação (o que é que, de um acontecimento dado, constitui “o essencial”?).

Invertendo a idéia de Bazin, mas a partir de uma mesma preocupação de respeito da realidade filmada, de sua natureza e de seu caráter verossímil, Alain Bergala (1999) sugeriu, de modo complementar, que, quando uma cena de filme junta duas figuras ou une dois acontecimentos de essência diferente, a montagem é “obrigatória” – a fim de não misturar, abusivamente, o natural e o sobrenatural, por exemplo. Ele dá o exemplo de transposições cinematográficas da cena da Anunciação, nas quais deve existir uma fronteira marcada entre (o equivalente de) o anjo e (o equivalente de) a Virgem.

Em um sentido um pouco diferente, mas sempre em referência à idéia provocante de Bazin, Serge Daney (1991), ao comentar a “rarefação” das imagens disponíveis de um acontecimento político maior, a Guerra do Golfo, considerou que o espectador só dispunha, então, de um único meio de compreender o que lhe era proposto – e que esse meio era uma “montagem imposta” das imagens, destinada a lhes restituir seu sentido verdadeiro, para além do sentido artificial imposto pelo comentário da televisão.

↳ ontologia, transparência

📖 Bazin 1953-1957; Bergala 1999; Daney 1991

🎬 Morin (Edgar)

Sociólogo francês, bem cedo interessado pelo estudo da comunicação de massa, sobre o qual ele publica, em 1952 (com Georges Friedmann) artigos na *Revue Internationale de Filmologie*. Se *Les stars* (1957) está na linha dessa preocupação sociológica, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) apresenta-se como uma abordagem antropológica do cinema. Partindo da transformação, que ele julga surpreendente, do “Cinematógrafo”, de Jules Marey, e de Louis e Auguste Lumière, invenção com finalidade científica, em “cinema”, máquina de produzir imaginário, Morin constata que há no universo fílmico “uma espécie de maravilhoso atmosférico quase congênito”. Ele esclarece esse *status* imaginário pela relação entre a imagem e o “duplo”; seu ensaio retoma amplamente as teses sartrianas sobre a imagem como “presença-ausência” do objeto, a própria imagem sendo presença vivida e ausência real. Essa natureza da imagem está ligada à percepção do mundo na mentalidade “primitiva” e na mentalidade infantil, que têm por traço comum o fato de não serem, a princípio, conscientes da ausência do objeto, e de acreditarem na realidade de seus sonhos

tanto quanto na das idéias do estado de vigília.

Em seguida, Morin retomou sua atividade de sociólogo, e é esse papel que ele desempenha no filme que dirigiu com Jean Rouch, *Chronique d'un été* (1961) – filme que deu margem à publicação de um manifesto estético, “Por um cinema-verdade”. Retornou, enfim, à antropologia, com um livro sobre a morte e sobretudo com um volumoso ensaio de reflexão sobre a articulação entre ciências do homem e ciências da natureza (*La méthode*, 1977-1991).

Os trabalhos de Morin sobre o cinema ligam-se, retroativamente, à reflexão filosófica de Jean Epstein e também à abordagem “antrópica” de Béla Balázs; prospectivamente, ela inspirou, em parte, as pesquisas sobre a posição do espectador de filme (Metz, Baudry). Sua obra sobre as estrelas teve, nas décadas de 1980 e 1990, um grande eco nos estudos sobre a estrela (Dyer 1979) e sobre o ator (Vincendeau 1993).

∫ antropologia, identificação, imagem, sociologia, *star system*

📖 ver Bibliografia

🎬 **Mostração**

Designa, literalmente, o fato de mostrar. Tal neologismo foi proposto por narratólogos (Gaudreault, retomado por Gardies e Jost) em oposição à “narração”. Essa oposição é inspirada na oposição platônica en-

tre mimese e diegese; a mostração é o primeiro grau da instância narrativa, aquele que consiste em representar uma ação em atos, pelo viés de personagens encarnadas por atores, “é o ato fundador sem o qual a narração filmica não teria existência” (Gardies).

Gaudreault opõe, de modo mais amplo, o “modo de atração mostrativa” – ou seja, a forma primitiva de representação, freqüentemente filmada em um único plano-quadro e registrando um número espetacular sem verdadeiro prolongamento narrativo – ao “modo de integração narrativa”.

∫ *mimesis*, narração

📖 Gaudreault 1988; Gaudreault e Jost 1990; Jost 1987

🎬 **Mostrador de imagens (Grand imagier)**

Termo proposto por Albert Laffay (1964) para designar o foco virtual da enunciação filmica. Laffay define a narrativa por oposição ao mundo pelos seguintes critérios:

- ao contrário do mundo, que não tem nem começo nem fim, a narrativa é ordenada conforme um determinismo rigoroso;
- toda narrativa cinematográfica tem uma trama lógica, é uma espécie de “discurso”;
- essa narrativa é ordenada por um “mostrador de imagens”, uma espécie de grão-mestre das imagens;

• enfim, o cinema conta tanto quanto representa, ao contrário do mundo, que simplesmente é.

∫ enunciação, Laffay, narrativa, narratologia

📖 Gaudreault 1988; Laffay 1964

🎬 **Movimento aparente**

O cinema foi inventado como meio de reprodução de cenas em movimento. No entanto, paradoxalmente, esse meio consiste em projetar imagens fixas, que se sucedem a um ritmo regular (24 ou 25 imagens por segundo) e são separadas por intervalos escuros. A percepção efetiva de um movimento é, portanto, um enigma psicofisiológico.

Pretendeu-se, por muito tempo, que a persistência retiniana, ao permitir à imagem impressionar a retina depois do fim de sua projeção luminosa na tela, era a razão desse efeito. Entretanto, tal explicação não é lógica: a persistência retiniana só poderia produzir espécies de superposições das imagens sucessivas e não sua integração em um *continuum* visual dotado de movimento. Os especialistas da percepção estão de acordo em pensar, desde as experiências pioneiras dos teóricos da *Gestalttheorie* (1912), que o movimento aparente resulta da colocação em prática de mecanismos físico-químicos que ocorrem no córtex e são desencadeados por células especializadas, que respondem, especificamente, à mudança de posição

dos estímulos visuais. O sistema perceptivo produziria, assim, a percepção de um movimento “puro”, sem objeto-suporte, e a atribuição desse movimento a um objeto operada em um segundo tempo, de ordem mais “interpretativa”, reservado a outras zonas do cérebro.

∫ efeito phi, impressão de realidade, percepção

📖 Aumont 1990; Brooks 1985; De Lauretis e Heath 1980; Michotte 1948, 1961

🎬 **Movimento de câmera**

A mobilidade da câmera de tomada de vistas foi adquirida desde o início do cinema, colocando-a sobre algo móvel (carro, barco), e depois, quando ela se tornou mais leve, carregando-a sobre os ombros. A indústria inventou muitos aparelhos destinados a facilitar essa mobilidade e a controlá-la (grua, *dolly*, *steadycam*, *louma*...).

Distingue-se, tradicionalmente, um movimento de rotação em torno de um eixo, a panorâmica, e um movimento de translação do eixo da câmera, o *travelling* – movimentos elementares que podem variar e se combinar.

Tal noção é, com freqüência, utilizada para descrever planos nos quais se constata um deslocamento do quadro em relação ao objeto filmado; todavia, não há meio absolutamente certo de determinar como

a câmera se comportou para produzir um plano dado, e a reconstrução mental dos movimentos da câmera permanece sempre conjectural. Alguns teóricos propuseram, portanto, redefinir os “movimentos de câmera” unicamente em razão do que é constatado na tela; tais tentativas chocam com a ambigüidade visual de muitos casos, em que é impossível ter certeza se foi a câmera que se deslocou e não o objeto.

Uma distinção entre movimentos “funcionais” e movimentos “gratuitos” foi proposta por Branigan (1984). Os movimentos funcionais servem a um dos seguintes objetivos:

- construir o espaço cenográfico;
- seguir ou antecipar um movimento na diegese;
- selecionar um detalhe significativo;
- revelar um traço subjetivo de uma personagem.

Essa tipologia é sugestiva, mas imprecisa, e é melhor considerar que a expressão “movimento de câmera” é uma pura comodidade de linguagem, que não pertence realmente ao vocabulário teórico.

↳ enquadramento, plano, plano-sequência, quadro

📖 Branigan 1984; Mity 1963-1965; Pinel 1997; Zazzo 1954

🎬 Mudo

Falar de cinema “mudo” implica que se sentiu como uma enfermidade a ausência de falas; foi, portanto, somente depois da invenção do cinema falado que se utilizou tal epíteto. O cinema mudo é, antes de tudo, uma época do cinema, terminada por volta de 1930; de um ponto de vista estético e crítico, é uma forma de arte diferente do cinema falado. A ausência de falas audíveis caminha com o desenvolvimento de procedimentos visuais que o cinema falado utiliza pouco ou nunca.

Tal especificidade estética do cinema mudo cabe em alguns pontos:

- expressividade gestual e mímica dos atores;
- importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos;
- importância da montagem, em razão, primitivamente, da necessidade de explicitar o sentido das imagens – naturalmente ambíguas na ausência da fala –, mas tornando-se, pouco a pouco, um princípio significativo em si; correlativamente, busca de um “ritmo” visual (“o cinema, música da luz”, Gance);
- privilégio concedido a certos objetos (paisagem, rosto, objetos em primeiro plano), a certos temas (sonho, fantástico, cósmico), a certos tons ou gêneros (lírico, melodramático, burlesco);

- recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (letreiros, primeiros planos, inserções muito breves, efeitos gráficos).

O cinema mudo foi uma arte da imagem, mas, desde antes de 1930, o cinema clássico havia, igualmente, aperfeiçoado os elementos dramáticos que deviam ser reinvestidos, tais e quais, no cinema falado (ver, por exemplo, desde 1925, *L'éventail de Lady Windermere*, de Ernst Lubitsch, em que as personagens são apenas tecnicamente privadas de fala). Inversamente, surgiram, depois de 1930, cineastas com mais confiança nas virtudes expressivas da imagem, da montagem e do gesto do que em uma narratividade sentida como teatral demais (foi, em muitos aspectos, o caso de um filme tão falante como *Cidadão Kane*). É, portanto, menos entre mudo e falado que passa a clivagem estética do que entre os cineastas “que acreditam na imagem” e aqueles “que acreditam na realidade” (Bazin 1955).

↳ imagem, montagem, plástico, primeiro plano, ritmo

📖 Bazin 1950-1955; Cherchi-Usai 1991; Clair 1922-1970; Epstein 1921; Kessler 1998; Lenk 1989; Marie 1976

🎬 Münsterberg (Hugo) (1863-1916)

Psicólogo alemão, aluno de Wundt, Hugo Münsterberg foi convidado para Harvard em 1892, por

proposta de William James. A partir de 1897, ele dirige o Philosophical Department. Sobrecarregado de trabalho, ele só descobriu o cinema em 1915, e um pouco por acaso. No entanto, durante um mês, ele viu filme (*photoplay*) após filme, e em abril de 1916 publicou a primeira obra de teoria sistemática sobre o cinema nunca antes escrita: *The photoplay, a psychological study*.

Apesar de seu subtítulo, esse pequeno livro não é apenas um tratado psicológico. A primeira parte estuda, em uma perspectiva quase cognitivista antes do tempo, os traços essenciais da atividade espectral durante a projeção: construção de uma profundidade imaginária, percepção de um movimento aparente; variabilidade da atenção e meios para o filme de dirigi-la; acionamento da memória e da imaginação; emoções.

A segunda parte esboça uma estética do cinema, de tipo formalista. A arte é definida, segundo Münsterberg, não pela imitação, e sim pela transformação do mundo em beleza, conforme um ideal bem clássico. Nessa perspectiva, o cinema “mostra-nos um conflito significativo de ações humanas nas imagens móveis que, libertas das formas físicas, do espaço, do tempo e da causalidade, são ajustadas ao livre jogo de nossas experiências mentais, e chegam a uma separação total do mundo prático pela unidade perfeita da história

contada e de sua aparência pictórica”: é sua definição estética; ela levou Münsterberg a adotar uma atitude bem desconfiada da utilização de letreiros e outras menções escritas, assim como de música de acompanhamento, que prejudicam a pureza dos meios artísticos; simetricamente, ele faz da função dessa nova arte uma idéia bem elevada: “o mundo exterior perdeu seu peso, ele foi liberado do espaço, do tempo e da causalidade, e foi envolvido nas formas de nossa consciência. O espírito triunfou sobre a matéria, e as imagens sucedem-se com a facilidade dos sons musicais. É um prazer supremo que nenhuma outra arte pode proporcionar”. Tal abordagem idealista – universalmente ignorada até a reedição do livro em 1970 – está próxima, sobretudo, daquela de Jean Epstein.

↳ imaginário, percepção, psicologia

📖 ver Münsterberg 1916

🎬 Música

A música é a arte dos sons; sua organização composta a opõe ao ruído, definido como uma mistura de sons aleatórios e quaisquer.

1. Desde sua origem, esboçou-se um paralelo entre música e arte das imagens em movimento, ambas artes do tempo e criadoras de ritmos. A música foi, às vezes, concebida como uma essência metafórica do cinema, como na expressão “música

das luzes” (Gance). No mais das vezes, certas noções da música foram retomadas para qualificar fenômenos formais do cinema (montagem, “harmônica”, Eisenstein; “intervalo”, Vertov; “ritmo”, Dulac e muitos outros). De maneira geral, era uma maneira cômoda de afastar a arte das imagens em movimento do teatro, da literatura e das artes plásticas, às quais ele é aparentado pela *mimesis*, pela narração e pela visualidade.

2. A música acompanhou quase sempre a projeção de imagens em movimento, seja ao vivo (pianista improvisador, orquestra) ou na forma gravada (junção, bem precoce, do fonógrafo com o cinematógrafo). Bem cedo também, músicos conhecidos compuseram para o cinema (1908, Camille Saint-Saëns para *L'assassinat du Duc de Guise*, de Le Bargy; Serge Prokofiev para *Alexandre Nevski*, 1938 e *Ivan o Terrível*, 1945, de Eisenstein). Em seguida, a composição de música de filme foi concebida como uma profissão específica, e os músicos que a asseguraram tornaram-se especialistas; depois da invenção do “cinema falado”, a música foi gravada diretamente sobre a película, e o acompanhamento ao vivo por um ou vários músicos desapareceu, até sua redescoberta nos anos 1980, na ocasião de restaurações de filmes mudos.

A música de filmes é, no mais das vezes, objeto de preconceitos

culturais. Igor Stravinsky a definiu como “papel de parede” para salientar seu aspecto convencional, decorativo e supérfluo. Do mesmo modo, o emprego fragmentário de partições célebres para acompanhar filmes foi muitas vezes criticado.

A música de filme entra sempre em uma composição audiovisual, em relação com as vozes e os ruídos. Suas funções dramáticas e estéticas são múltiplas:

- ilustração ou criação de uma atmosfera correspondente à situação dramática (cena lírica, violenta, elegíaca etc.);

- estruturação da montagem audiovisual, já que o eixo sonoro é, em princípio, mais contínuo do que

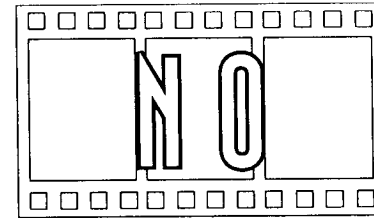
o eixo visual, fragmentado pela descontinuidade dos planos;

- efeito de pleonismo ou de contraponto: a música pode ampliar um efeito ou contradizê-lo, o distanciar;

- efeito de identificação e de reconhecimento, no modo do *leitmotiv* (cf. o tema de *Peer Gynt*, de Edvard Grieg assobiado pelo assassino em *M (M, o vampiro de Dusseldorf)*).

↳ banda som, cinema sonoro, contraponto orquestral, som

📖 Adorno e Eisler 1969; Altman 1992; Burch 1969; Chion 1995; Gorbman 1987; Kracauer 1960; Manvell e Huntley 1957-75; Marie 1974; Rohmer 1955, 1996; Toulet e Belaygue 1994





Nacional (Cinema)

A idéia de cinema nacional não é diferente, no fundo, da de arte nacional, e sobretudo de literatura nacional, por meio da qual se exprimiu, no século XIX, a crença em que os caracteres de um povo se traduziam em sua produção cultural. Trata-se, todavia, antes de tudo, de uma idéia européia, e, desde o fim da dominação mundial da Pathé (por volta de 1912), a emergência do cinema americano e sua rápida hegemonia impuseram outro modelo, não mais nacional, e sim internacional (fundado na ideologia do *melting pot* e no expansionismo comercial). Na década de 1920, década de nacionalismos políticos, a crítica de cinema esforçou-se para definir, por exemplo, cinematografias alemã, italiana, francesa, dinamarquesa; foi com essa idéia em mente, entre outras, que muitos se dedicaram a etiquetar e opor “movimentos” como o Expressionismo (alemão) ou o Impressionismo (francês). A situação perdurou até muito tempo depois

da guerra: de um lado, Hollywood, um sistema gigante, imensamente poderoso, tendencialmente universal e invasivo; do outro, cinemas “nacionais” amplamente determinados por sua resistência ao modelo americano, até os episódios da luta pela “exceção cultural”, na década de 1990.

Afora esse aspecto econômico e político inegável, a noção de cinema nacional tem, estética e artisticamente, bem pouca consistência. É possível, sem dúvida, definir temas dominantes em determinada cinematografia, em determinada época, mas o caráter de “projeção” (Frodon 1998) de uma nação em seu cinema é conjectural.

 economia, ideologia, instituição
 Cavell 1981; Eisenschitz 1999; Frodon 1998; Kracauer 1948; Kurtz 1926; Sorlin 1996

Não encenado (Cinema)

Cinema não narrativo e/ou sem atores – por oposição (polêmica) ao cinema dominante, que conta histórias filmando atores encenando

(expressão utilizada sobretudo por Dziga Vertov).

♪ drama

📖 Vertov 1972

🎬 **Narração (Narration)**

Fato e maneira de contar uma história, por oposição a essa própria história (o conjunto dos conteúdos narrativos, a “fábula”, no sentido dos formalistas) e à narrativa (o discurso que conta a história, a “trama” dos formalistas). A narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa.

Em uma obra de ficção, seja ela literária, teatral ou filmica, existem fragmentos de narração confiados a certos personagens, que contam um trecho da história; geralmente, porém, a narração é atribuível a uma instância mais abstrata, que foi às vezes personificada (o “narrador”). Esse narrador abstrato é distinto da pessoa do autor, e a narrativa moderna multiplicou e variou muito a relação entre os dois; às vezes, para designar a pessoa (genérica) a quem o narrador se dirige, fala-se também do “narratário”.

Existem vários modos de manifestação da narração como tal na narrativa. Quando ela provém do interior da ficção (por um personagem), é intradieética; ao contrário, quando o narrador é exterior à história, é extradieética. A relação entre narrador e personagem determina os

diferentes pontos de vista, em particular os efeitos de focalização. Gérard Genette (1972) propôs uma classificação detalhada, mas que tem o inconveniente de atribuir aos termos “intradiegético” e “extradieético” uma significação não convencional e pouco evidente.

Todas essas noções foram transpostas e adaptadas, no âmbito da narrativa cinematográfica. Em particular, a narração no cinema deve ser articulada com a “mostração”, ligada à natureza icônica da imagem e situada na história de todo processo narrativo: um filme mostra antes de tudo, ele pode (ou não) em seguida usar essa mostração para contar. A esse primeiro nível narrativo (o do plano), o filme acrescenta um segundo nível, o da articulação dos planos (a montagem) – e esse duplo nível não é redutível à dupla articulação da linguagem.

♪ discurso, focalização, mostração, narrativa, narratologia, ponto de vista

📖 Bordwell 1985; Casetti 1986; Cavell 1971-1979; Chateau-Jost 1979; Chatman 1978; Elsaesser 1990; Gardies 1980; Gaudreault e Jost 1990; Genette 1972; Heath 1976; Jost 1987; Vanoye, 1979, 1991

🎬 **Narrativa (Récit)**

Em um trabalho fundador, freqüentemente retomado, Gérard

Genette distinguiu três sentidos possíveis da palavra “narrativa”: “o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”; “a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objetos desse discurso, e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição etc.”; enfim, “não mais [o acontecimento] que se conta, e sim aquele que consiste no fato de alguém contar alguma coisa”. Genette e a maioria de seus sucessores concordam em restringir o emprego da palavra à primeira dessas significações (o segundo sentido corresponde então à história; o terceiro, à narração).

Entendida nesse sentido, a noção de narrativa adquiriu, nos trabalhos de narratologia filmica dos últimos 30 anos, um certo número de caracteres que a definem:

1. Uma narrativa é fechada: forma um todo, no sentido aristotélico (“o que tem um começo, um meio e um fim”), e sua unidade é primeira (Gaudreault e Jost 1990).

2. Uma narrativa conta uma história; por conseguinte, ela superpõe, ao tempo imaginário dos acontecimentos contados, o tempo do próprio ato narrativo.

3. Uma narrativa é produzida por alguém (ou por uma instância semi-abstrata, tal como a produção de filmes de ficção); por conseguinte, ela se oferece a mim não como a

realidade, e sim como uma mediação da realidade, que tem traços de não-realidade; é um “discurso fechado que vem irrealizar uma seqüência de acontecimentos”, conforme a fórmula notavelmente econômica de Christian Metz (1975).

4. Enfim, a unidade de narrativa é o acontecimento: a narrativa é relativamente indiferente à sua formatação (Bremond), e podem-se considerar amplamente equivalentes narrativas escritas, orais, cinematográficas de uma mesma seqüência de acontecimentos.

Cada um desses traços pode ser especificado a propósito da narrativa cinematográfica, mas existem poucos trabalhos sobre o fechamento narrativo (e suas exceções, como a moda do “fim aberto”, por volta de 1970, no cinema de arte europeu), assim como sobre a “equivalência” entre narrativa literária e filmica (os estudos sobre a adaptação ou a “intermedialidade” ligam-se, sobretudo, a avaliações de conteúdos). Em compensação, a questão do tempo cinematográfico e a do ponto de vista narrativo deram lugar a desenvolvimentos, amplamente inspirados em Genette. O tempo narrativo no cinema foi estudado segundo vários eixos: em que ordem são apresentados os acontecimentos? Que relação há entre a duração da narrativa e a dos acontecimentos contados? O que é contado se produz uma única vez

ou várias vezes? Do mesmo modo, o ponto de vista da instância narradora pode se manifestar de diversas maneiras: seja por intermédio do saber atribuído às personagens, ou independentemente delas, seja ainda se concentrando nelas, mas do exterior, sem nos fazer compartilhar seu saber (no cinema, a questão do saber se duplica com a do ver).

↳ *elipse, flashback, focalização, história, narração, ocularização*

📖 Gardies 1980, 1993; Gaudreault 1988a; Gaudreault e Jost 1990; Genette 1964; Ruiz 1995; Souriau 1947; Vanoye 1979, 1991

📖 Narratologia

Disciplina que estuda as leis gerais da narração, visando compreender o que significa e implica o fato de contar. De início, desenvolvida a propósito da literatura, ela foi rapidamente transposta para o cinema, para o qual, em seu regime dominante, os problemas de narrativa são vitais e estratégicos.

Podem-se distinguir duas grandes orientações da narratologia. A primeira interessa-se pela própria narrativa, pela camada de narrativa independente do significante ou da linguagem, descritas pela análise estrutural e pela lógica actancial (Greimas). Trata-se da narrativa do ponto de vista de seu conteúdo. A segunda é mais voltada para o ato narrativo e para a enunciação. Ela anali-

sa os diversos procedimentos que o ato de narração mobiliza, levando em conta a materialidade do significante (icônico-sonoro para o filme, escrito-gráfico para o romance etc.).

↳ *mostração, narração, narrativa, voz*

📖 Chatman 1978; Gaudreault e Jost 1990

📖 Naturalismo

O “Naturalismo”, originalmente, é a descrição do homem em sociedade no modo das ciências naturais. Na literatura do último terço do século XIX (sobretudo na França, e depois na Itália), é a tônica dada à natureza humana, observada “objetivamente” e em seus detalhes – detalhes, freqüentemente, escabrosos, embaraçosos, e até mesmo obscenos ou miseráveis. A literatura naturalista pinta, com freqüência, o homem em sua maior miséria moral (Maupassant, Zola sobretudo); “os autores naturalistas merecem o nome nietzscheano de ‘médicos da civilização’”. Eles fazem o diagnóstico da civilização” (Deleuze 1983).

Não existiu movimento cinematográfico reivindicado como naturalista, mas a crítica aproximou com freqüência certas obras dessa estética (por exemplo, determinados aspectos da corrente neo-realista, que foi, às vezes, caracterizada como descendência longínqua do Naturalismo). De modo mais amplo, o

cinema narrativo surgiu, em seu início, como inteiramente marcado por essa tendência: “tem-se o costume de falar do ‘Naturalism’ do cinema e de admiti-lo como sua qualidade específica” (Eichenbaum 1927); pode-se, assim, considerar todo o cinema de ficção (ao menos, até o fim de seu período “moderno”, ou seja, por volta de 1970) sendo capturado, em escala histórica, na rede do Naturalismo, do qual ele seria uma espécie de “substituto”. Para Gilles Deleuze (1983), que o liga sobretudo aos nomes de Erich von Stroheim e de Luis Buñuel, “o essencial do naturalismo está na imagem-pulsão”, a um só tempo, vertente sintoma (a pulsão como elementar, bruta e perversa, a um só tempo) e vertente fetichista (a pulsão visando sempre ao “objeto parcial”).

↳ *imagem-pulsão, realismo*

📖 Aumont 1994; Becker 1992

📖 Neoformalismo

O movimento “formalista” russo foi redescoberto – e os textos traduzidos para o inglês e para o francês – na década de 1960. Eles foram rapidamente utilizados pelos semiólogos e narratólogos, mas bem pouco no campo do cinema. A única exceção notável imediatamente após a publicação da primeira coletânea em francês (Todorov 1965) foi Noël Burch (1969), que propôs um quadro de análise e de descrição dos fil-

mes ligando-se mais aos fenômenos formais do que aos conteúdos.

Na década de 1980, essa retomada foi prolongada e sistematizada pela escola neoformalista (Bordwell, Thompson e seus discípulos), que tentaram atualizar a idéia central de uma poética do filme fundada menos na descrição dos elementos formais do que em suas funções. A análise dos filmes, para o neoformalismo, não pode ser feita segundo um método geral e universal, e sim caso a caso, inventando um método adaptado a cada objeto analisado. Nessa invenção, os conceitos formalistas de “sistema com dominante”, de “colocação em primeiro plano”, de “trama” e de “fábula”, tornam-se instrumentos destinados a guiar a imaginação do pesquisador. Analisar um filme será procurar sua dominante estilística (por exemplo, o “recobrimento” em *Les vacances de M. Hulot – As férias do Senhor Hulot* (Thompson 1988), ou seja, no fundo, fazer uma interpretação dele, mas em termos formais.

O que, para os neoformalistas, preserva essas análises do arbitrário é o conjunto dos conceitos formalistas ligados à história dos estilos. Um determinado filme “coloca em primeiro plano” certos traços estilísticos, em relação a um “plano de fundo” que é o da norma estilística. Tal norma, por sua vez, só pode ser definida pelo estudo metuculoso de um grande número de obras, que

permitem, por exemplo, definir um “estilo clássico hollywoodiano” (Bordwell *et al.* 1985), ou um “estilo internacional europeu do cinema mudo” (Thompson 1988). Enfim, o recurso à distinção entre fábula (a história) e trama (a história tal como transformada pela narrativa) permite desenvolver uma teoria da narração no cinema centrada na atividade do espectador como atividade cognitiva (Bordwell 1985).

↳ análise, estilo, formalismo, história, narração, narrativa, narratologia, poética

📖 Bordwell 1981, 1983, 1985; Thompson 1981, 1988

🎬 Neo-realismo

Movimento cinematográfico italiano, surgido durante a guerra e oriundo, a um só tempo, da influência das escolas realistas francesa (Renoir, Clair, Grémillon) e, de modo mais amplo, europeia (Pabst), e da reflexão crítica, na própria Itália, notadamente em torno de Pasinetti, Barbaro, De Santis, do Centro Sperimentale e da revista *Cinema*. O princípio foi, inicialmente, “filmar com estilo uma realidade não estilizada” (Panofsky), e os primeiros filmes que podem ser ligados a essa corrente foram realizados durante a guerra (*Osessione*, Visconti, 1942; *Quattro passi tra le nuvole/O coração manda*, Blasetti, 1942).

Na França, onde os filmes realizados durante a guerra só foram vistos tardiamente e onde os debates teóricos e críticos italianos permaneceram desconhecidos, a crítica considerou, com frequência, que o Neo-Realismo era uma consequência da guerra e da libertação, e que ele acompanhava uma mudança estética e ideológica profunda. Gilles Deleuze, por exemplo (1983), associa o Neo-Realismo – assimilado por ele, principalmente, a Roberto Rossellini – com a “crise da imagem-ação” em torno de 1948. Essa versão é teoricamente fecunda, mas historicamente mal fundamentada, já que o estilo rosselliniano, bem singular nesse período, pouco tem a ver com os princípios neo-realistas.

↳ Realismo

📖 Amengual 1997; Barbaro 1976; Bazin 1958-1962, vol. 4; Borde e Bouissy 1960; Metz 1993; Zavattini 1979

🎬 Noir (Filme)

As ficções policiais americanas da década de 1930 – romances e filmes – caracterizaram-se por sua violência e sua visão amarga, e até mesmo desiludida, da sociedade liberal na era da depressão. Recebidas na Europa com uma certa defasagem, essas produções tocaram por seu aspecto sombrio, e esse traço se tornou o sinônimo de todo um período do gênero policial. Uma coleção de ro-

mances policiais, lançada em 1945, pela editora Gallimard, foi chamada de “*Série noire*” (“Série negra”), e o mesmo epíteto foi utilizado pela crítica, na Libertação, a propósito das adaptações de D. Hammet ou R. Chandler. Tal denominação – que, estranhamente, passou sem modificações para o inglês – perdurou e acabou designando um verdadeiro subgênero do filme policial. No filme *noir*, a investigação é menos interessante pelas capacidades de dedução de que dá provas o investigador do que pela maneira com que ele mergulha no meio do mistério, mesmo correndo o risco de levar alguns golpes pesados. Esse gênero foi muito comentado, tanto por seus aspectos sociológicos (detetives privados viris, mas sentimentais, “prostitutas” perigosas e sedutoras, colusão dos meios da política e do crime etc.) quanto por seus aspectos narratológicos (arte de confundir as pistas, e, às vezes, simplesmente, a compreensão, como exemplarmente em *The big sleep*, de Hawks, 1946).

↳ criminal (filme), gênero, intriga

📖 Borde e Chaumeton 1955; Kaplan 1983; Vernet 1987

🎬 *Obraznost'*

Derivada de uma palavra corrente da língua russa, *obraz*, que significa “imagem”, essa palavra designa o caráter de imagem de uma representação visual. Esse sentido bem geral

foi desenvolvido por Serguei M. Eisenstein (1937, 1940), que opõe, dialeticamente, a *obraznost'* à simples figuração: a essa última, *obraz* (traduzida, às vezes, por imagem global e até mesmo, de maneira mais ambígua, por imagem total) acrescenta um valor semântico, sempre de ordem metafórica, expressando “a idéia central que pode ser retirada tanto da representação de uma cena quanto dessa própria cena” (Aumont 1979). Várias traduções foram propostas para esse termo, sem que nenhum tivesse conseguido se impor.

↳ figuração, imagem, metáfora, montagem

📖 Albéra 1989; Aumont 1979; Eisenstein 1933, 1945-1947, 1980

🎬 Observador invisível

O filme narrativo-representativo dá conta dos acontecimentos “como se” um observador móvel, suscetível de ver tudo e de modificar indefinidamente seu ponto de vista, os tivesse olhado, antes, por nós. Essa ficção do “observador exterior” ou “observador invisível” está no cerne da descrição da arte do cinema em Vsevolod Pudovkin. Tal descrição se refere, explicitamente, ao cinema americano clássico da época muda, que, para Pudovkin (como para muitos outros teóricos europeus) foi o primeiro a colocar solidamente as bases da narratividade própria ao

cinema; em contrapartida, o livro de Pudovkin, rapidamente traduzido para o inglês, foi por muito tempo considerado um texto de referência dos cineastas anglo-saxões, e a noção de “observador invisível” foi, portanto, particularmente adaptada para o cinema clássico.

↳ focalização, ocularização, ponto de vista

📖 Pudovkin 1926

🎬 Obtuso (Sentido)

Neologismo proposto por Roland Barthes (1970) para designar um terceiro nível de sentido, o da significância, acrescentado ao sentido denotado e às conotações de uma imagem. O sentido obtuso (oposto por Barthes ao sentido óbvio) não procede da intenção do produtor da imagem, e sim do jogo da figura; desse ponto de vista, ele é próximo do figural. Além disso, dez anos mais tarde, Barthes propôs outra distinção paralela, a propósito da fotografia, entre *studium* e *punctum*.

↳ figural, imagem, *punctum*, significação

📖 Barthes 1970b

🎬 Ocularização

Para dar conta da complexidade das relações entre saber e ver em uma narrativa fílmica, François Jost (1987) propôs adaptar a terminologia de Gérard Genette acrescentando a essa noção a de focalização. Esta

última põe em jogo os saberes relativos da personagem, do narrador e do destinatário; a ocularização põe em jogo o que a câmera vê, relacionando-o ao que pode ver (ou não) uma personagem (é uma maneira de descrever de modo mais arbitrário, a “subjetivação” dos enquadramentos, o fato de eles responderem ao ponto de vista ocupado por uma personagem etc.).

Essa noção se completa pela noção paralela de “auricularização”, correspondendo à escuta e à audição dos personagens. Jost propõe, então, uma combinatória das relações entre tipos de focalização (externa, interna, “lectorial”), tipos de ocularização (primária e secundária) e tipos de auricularização.

↳ focalização, narração, narrativa, plano subjetivo

📖 Jost 1987

🎬 Off

Preposição inglesa tomada por abreviação de “*off screen*” (literalmente, “fora da tela”, ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo.

Várias vezes se propôs distinguir entre diversas localizações dessa fonte: sons fora-de-campo propriamente ditos, emitidos por uma personagem invisível, mas presente na cena; sons emitidos por uma personagem não

presente na cena (por exemplo, no caso de um comentário daquilo que é visto por outro personagem – procedimento freqüente em Joseph Mankiewicz, ver *A letter to three wives/Quem é infiel?*); sons não diegéticos, emitidos por uma instância diferente de uma personagem (o exemplo mais corrente é o comentário dos documentários) etc. (Ver, por exemplo, a tipologia proposta por Serge Daney 1983.) Propuseram também deslocar a questão, avaliando separadamente a visibilidade da fonte sonora e seu vínculo com a diegese (Chateau e Jost 1979). Essas diversas tipologias são parciais e só convêm a certos tipos de filmes. Uma crítica mais radical propôs relativizar a noção de fora-de-campo e deslocar a questão do som para a de sua escuta (“causal” ou “reduzida”, conforme se procura, ou não, sua origem na imagem e na diegese) (Chion 1990).

↳ fora-de-campo, som

📖 Chateau-Jost 1979; Chateauvert 1998; Chion 1990; Daney 1983

🎬 Olhar

O olhar distingue-se da visão pelo fato de emanar do sujeito que percebe, de maneira ativa e mais ou menos deliberada; a vista é assim o resultado do olhar. Uma definição mais precisa supõe a adoção de um modelo do sujeito e de seu psiquismo.

As psicologias cognitivas definem o olhar como um ato sensorio-informativo consciente e voluntário, entrando na estratégia de conhecimento e de comportamento do sujeito em seu ambiente. Essa abordagem torna parcialmente fácil a comparação entre olhar do espectador e “olhar” da câmera, já que este último, manifestado por um ponto de vista, uma distância, um enquadramento, eventualmente um movimento, uma profundidade de campo etc., é calculado, voluntário, deliberado. É, portanto, essa concepção que está, de modo mais ou menos implícito, no fundamento de noções como o “observador invisível” (Pudovkin) ou o espectador “onividente” (Souriau Metz). As abordagens cognitivas mais recentes (Bordwell 1985) têm tendência a fazer a economia dessa metáfora do “olhar da câmera”, para descrever de modo mais analítico os elementos do enquadramento, diretamente relacionados com a atividade de olhar do espectador.

As teorias de inspiração psicanalítica insistem, por seu lado, na relação entre olhar e desejo. Nesse sentido, o espectador é pego em um jogo intersubjetivo complexo, que implica, de um lado, o dispositivo espectral, como máquina de “bloquear” a visão, de fazer “não-verdade” (Bonitzer 1976), e cuja função de censura é tão importante quanto a função de habilitação; de outro lado,

os olhares trocados no interior da diegese, e em cujo jogo o espectador se encontra envolvido (Browne 1975; Bellour 1969, 1978); enfim, os olhares dirigidos da tela para a sala, seja em uma troca simbólico-imaginária como a “sutura” (Oudart 1969), seja no modo ainda mais direto do “olhar para a câmera”. Esta última figura é freqüentemente considerada uma perversão da linguagem clássica, da enunciação transparente que a caracteriza, e da situação “normal” do espectador que olha; Vernet (1988) a ligou às “figuras da ausência”, que atravessam o discurso fílmico deixando aflorar o irrepresentável.

A abordagem psicanalítica, em suas diversas variantes, é ainda a mais trabalhada em duas grandes direções:

- o estudo dos olhares figurados na tela, e da maneira pela qual eles implicam o do espectador; as teorias feministas salientaram com freqüência, notadamente, a dissimetria entre personagens masculinos, dotados do poder de olhar, e personagens femininos, feitos para serem olhados(as);

- o estudo do olhar do espectador, como satisfação parcial de seu *voyeurismo* inato (de sua “pulsão escópica”), é também um ponto forte das teorias feministas, que salientaram a diferença no jogo do olhar espectadorial entre um sujeito masculino *voyeur* por estrutura e um sujeito feminino clivado entre

voyeurismo espectadorial e situação-de-ser-visto (“to-be-looked-at-ness”, Mulvey 1975).

∫ espectador, feminismo, observador invisível, sutura

📖 Bellour 1969; Bonitzer 1976, 1977; Bordwell 1985; Browne 1975; Casetti 1986; Gaudreault 1988b; Heath 1981; Jost 1987; Kuntzel 1975b; Lacoste 1998; Mulvey 1975

📽 Ontologia

A ontologia é a parte da metafísica que estuda o ser como ser, independentemente de seus caracteres específicos. Por abuso de linguagem, essa palavra é utilizada, notadamente, em um artigo de André Bazin (1945) consagrado à “ontologia da imagem fotográfica”, e que visa, na verdade, definir sua essência (colocada como sendo seu poder de revelação do real).

∫ Bazin, real, realidade, realismo

📖 Agel e Ayfre 1953; Ayfre 1964; Bazin 1945; Cavell 1971-1979; Daney 1983; Dubois 1983; Epstein 1975; Kracauer 1960; Munnier 1963-1989; Pasolini 1967; Rossellini 1984; Schefer 1981, 1997, 1999; Stewart 1999; Wolten 1968

📽 Orgânico

A metáfora da organicidade (ou seja, de uma organização comparável àquela dos seres vivos) remete sem-

pre, mais ou menos, ao organismo por excelência, o corpo humano. No corpo, cada parte só tem sentido em relação a um todo, e inversamente o todo não é a simples soma das partes, mas sua combinação organizada. Do mesmo modo, obras de arte são, às vezes, chamadas de orgânicas, porque a relação entre as partes é nelas tão importante quanto a própria natureza de cada uma dessas partes.

Essa idéia se presta bem para qualificar a montagem no cinema, concebida como uma reunião de partes, os planos, que devem concorrer harmoniosamente para a produção de um todo, o filme. Nessa forma direta, a idéia é encontrada em Serguei M. Eisenstein (1934, 1938-1940); ela se completa com a idéia de que essa organicidade da obra são apenas a conseqüência e o reflexo das leis “orgânicas” da natureza, notadamente da essência dialética dessas leis: assim, para Eisenstein, a forma fílmica é definida (e justificada) com referência à própria estrutura do pensamento, e mais profundamente,

à estrutura de todos os fenômenos naturais.

Gilles Deleuze (1983-1985) estendeu a todo o cinema “clássico” essa caracterização que se opõe, para ele, ao regime cristalino do cinema moderno. O cinema “orgânico” é, então, aquele cujo tempo é relativamente linear, subordinado ao da narrativa e da história – qualquer que seja, aliás, o tipo de montagem, mais ou menos fragmentária, que ele utiliza.

∫ cristalino, fragmento, montagem

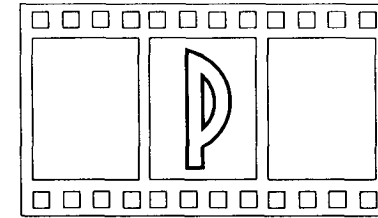
📖 Deleuze 1983-1985; Eisenstein 1940

📽 Outro campo

Noção proposta por Oudart (1969) para designar o fora-de-quadro, como lugar abstrato de um “grande Outro” que desempenha o papel de terceiro simbólico na troca de olhares entre o espectador e o filme.

∫ campo, fora-de-campo, olhar, *raccord*, sutura

📖 Browne 1975; Heath 1977-1978; Oudart 1969



Pantomima

Representação teatral em que as personagens se expressam apenas por gestos. As pantomimas de Deburau (no teatro dos Funâmbulos, meados do século XIX) foram citadas em *Les enfants du paradis* (Carné 1945-1946) e em *Deburau* (Guitry 1950). De modo mais amplo, comparou-se frequentemente o cinema mudo com a arte da pantomima, em geral, para deduzir daí que, como seu antecedente teatral, tinha a virtude de comunicar um sentido de maneira imediata, independente de qualquer língua (Arnheim, Chaplin).

ℳ língua, mudo, teatro

📖 Bragaglia 1929; Dubois 1993b; Eichenbaum 1927

Papel (Rôle)

Parte do texto que deve dizer um ator em cena: o *rôle*, para os gregos e os romanos, era o rolo de madeira em torno do qual se enrolava um pergaminho contendo o texto a ser dito e as instruções de sua interpretação. Por extensão, a palavra designa em

francês a personagem que ele representa. O papel (*rôle*) designou, em seguida, uma categoria de personagens: o papel do mau, do traidor, da moça ingênua, entre outros. Quando esse papel não corresponde totalmente ao emprego habitual do ator, fala-se de papel de composição. A relação com o papel é ora de imitação e de identificação, ora, ao contrário, de diferença e de distanciamento.

Como um tipo de personagem, o papel está ligado a uma situação ou a uma conduta geral. Ele não tem característica individual, mas reúne propriedades que definem o comportamento de um tipo de indivíduo ou de uma classe social. É nesse sentido que Greimas emprega o termo técnico papel, que ele opõe a actante e a ator para definir três níveis de manifestações da personagem: o papel situa-se no nível intermediário, entre o actante, força geral não individualizada da ação, e o ator, instância antropomórfica e figurativa; o papel é, então, concebido como “uma entidade figurativa animada, mas anônima e social”.

O termo foi igualmente retomado por Erwin Goffman (1974), que compara o comportamento humano a uma encenação; para ele, o texto social é determinado por relações interpessoais em que cada um desempenha seu papel.

♪ drama, ficção, personagem

Paradigma

Termo de lingüística estrutural que designa um grupo de unidades entre as quais aquele que fala pode escolher (as seis pessoas da conjugação ou o emprego do singular e do plural). O paradigma é uma das duas dimensões de base de todo fato de linguagem (a outra é o sintagma). É a dimensão qualificada metaforicamente de "vertical", ao passo que o sintagma é sua dimensão "horizontal". O paradigma supõe uma escolha que exclui as unidades virtuais, aquelas que não foram selecionadas no momento do ato de linguagem.

Para a abordagem semiolingüística do cinema, o cinema é uma "linguagem sem língua" (Metz), portanto uma linguagem em que as possibilidades de escolha são consideráveis. O conjunto dos recursos expressivos do cinema forma um vasto paradigma. Assim, as diferentes espécies de montagem permitem significar a sucessividade, a simultaneidade ou a suspensão das referências temporais; elas formam o paradigma da montagem, ou seja, um campo de unidades

passíveis de serem opostas. Pode-se considerar também um paradigma narrativo, como o conjunto das escolhas operadas pelo roteirista quando ele passa de uma seqüência à outra. O filme de Alain Resnais *Smoking/No smoking* (1993) é um bom exemplo de funcionamento paradigmático de uma narrativa ("ou... ou").

Em seus trabalhos de semiopsicanálise, Christian Metz (1977) relacionou o conceito de paradigma com o funcionamento da metáfora em retórica (que associa duas unidades, sendo uma ausente) e o trabalho da condensação tal como Sigmund Freud a analisa no sonho.

♪ condensação, intertexto, lingüística estrutural, metáfora, sintagma

📖 Metz 1971, 1977; Vernet 1973

Paralelo

Como a montagem alternada, a montagem paralela alterna imagens ou séries de imagens, mas estas não têm ligação temporal entre si, notadamente nenhuma relação de simultaneidade. A montagem paralela compara, portanto, ou opõe, séries temáticas.

Esse paralelismo foi, às vezes, desenvolvido na escala de um filme inteiro. Seu protótipo é *Intolerância* (Griffith 1916), cujos episódios históricos (os quatro) são montados em paralelo, entre si e com os planos da mãe embalando seu filho (ao contrário, no interior de cada um dos epi-

sódios, encontramos séries de imagens em montagem alternada); em data mais recente, ver *One plus one* (Godard 1969) ou *Porcile* (Pasolini 1969), que confrontam duas séries distantes no tempo e no espaço.

♪ alternância, metáfora

📖 Metz 1968

Parâmetro, paramétrico

De origem matemática, a palavra é utilizada metaforicamente, em muitos campos (da geografia à economia) para designar os fatores constantes que determinam funções de diversas variáveis.

Seu emprego na teoria do cinema procede de uma nova extensão de seu sentido. No rastro de Serguei M. Eisenstein (1929, 1938, 1940), que tentava elaborar uma teoria da montagem repousando na combinação, em igualdade, dos diversos elementos formais do filme (cor, dimensões de plano, composição, música etc.), vários autores propuseram descrições "paramétricas" do filme. Noël Burch (1969) define seus parâmetros cinematográficos em uma perspectiva inspirada, a um só tempo, em Eisenstein e na música serial, e a forma fílmica é então analisada por ele como jogo de estruturas mais ou menos complexas de parâmetros (*raccords* espaço-temporais, relação campo/contra-campo, dimensão dos planos, ângulo da câmera, direção e velocidade dos movimentos, duração dos planos).

Dominique Chateau e François Jost (1979) partem igualmente de Eisenstein para definir uma estruturação paramétrica dos filmes, que consiste em privilegiar, em um agenciamento de planos, um parâmetro particular (um ritmo, um movimento, por exemplo); correlativamente, a análise paramétrica deve ter como tarefa "a identificação *a priori* dos diferentes parâmetros visuais e sonoros" (projeto que encontra o de Burch) e "a determinação dos parâmetros que são pertinentes em um dado segmento". O modelo paramétrico de Chateau e Jost, como o de Burch, visa, além disso, promover e defender uma certa concepção do cinema: esses autores têm como ponto comum o fato de estudar de preferência filmes que escapam amplamente à lógica da montagem "transparente", e que se mostram rebeldes à segmentação em termos de grande sintagmática, pois o agenciamento dos planos repousa aí sobre outra lógica (Alain Robbe-Grillet para Chateau e Jost, Marcel Hanoun para Burch, Alain Resnais para todos os três).

É também para designar um cinema não clássico, mas com uma intenção diferente, que David Bordwell (1985) fala de "narração paramétrica". Para ele, os ancestrais da construção paramétrica devem ser buscados na música serial (o "serialismo total"), mas também nas análises dos formalistas russos, no

Nouveau Roman, no estruturalismo. O modo paramétrico de narração caracteriza-se por uma dissociação marcada entre o que Bordwell chama de “estilo”, “trama”, “fábula”, ou seja, entre a forma fílmica, a narrativa e a história; o exemplo que ele analisa detalhadamente é *Pickpocket*, de Bresson (1959), mas o modo paramétrico é encontrado também em Yasujiro Ozu, Carl Dreyer, Jacques Tati ou Kenji Mizoguchi.

↳ montagem, narratologia, segmentação

📖 Bordwell 1985, 1988; Burch 1969; Chateau e Jost 1979; Eisenstein 1929, 1949; Thompson 1988

🎬 Paródia

“Imitação” burlesca ou cômica de uma obra séria (*DHLF*). A paródia teve, no cinema, uma produção constante, desde os primeiros tempos; atores de gêneros cômico ou burlesco fizeram dela, freqüentemente, uma especialidade (os Três Patetas, nos Estados Unidos; na Itália, Totó, depois Franchi e Ingrassia; na França, Fernandel ou Coluche). Mais recentemente, alguns cineastas trabalharam sistematicamente em paródias dos gêneros clássicos (Sergio Leone e o *western*; Brian de Palma, depois Argento e o filme de terror sangrento etc.).

↳ citação, gênero

🎬 Pasolini (Pier Paolo) (1922-1975)

Escritor, dramaturgo, poeta, ensaísta, crítico, cineasta, Pier Paolo Pasolini, semiologista e filósofo, define-se ele próprio como “herético”: em primeiro lugar, porque suas idéias são dificilmente aceitáveis pelos dogmas dominantes (da tradição universitária ao marxismo); depois porque seu discurso não pertence a nenhum gênero reconhecido. Misturando intervenção crítica (às vezes política) e teoria, ele aceita, e até mesmo salienta, o caráter atual, ultrapassado e situado de sua reflexão. A princípio ideólogo (marxista), ele desenvolve, na década de 1960, uma abordagem estilística, centrada em torno da defesa do “discurso indireto livre” em literatura (e, logo, de seus equivalentes no cinema).

Em seu período semiológico do fim da década de 1960, ele desenvolve uma idéia fundamental: a realidade exprime-se por si mesma e só fala a si mesma. Por conseguinte, somente o cinema, que reproduz a realidade sem ter necessidade de evocá-la (como a literatura e a poesia), nem de copiá-la (como a pintura), nem de mimá-la (como o teatro), pode exprimir a realidade *pela* realidade. Daí a definição do cinema como “linguagem escrita da realidade como linguagem”. Existe um “código dos códigos”, o “código cognitivo da realidade”, ao qual só o cinema

tem acesso e no qual estão, necessariamente, fundados todos os outros códigos, culturais por definição. Assim, a língua do cinema é mais ou menos universal, sem léxico, sem plano de fundo histórico, nem cultural; Pasolini reconhece, todavia, que o cinema não pode utilizar objetos sem conotações, que são culturalmente variáveis; o cinema só tem léxico no interior de uma pragmática, é um léxico ininterruptamente redefinido por seus empregos.

A língua do cinema não tem, portanto, gramática verdadeira, mas possui quatro grandes “códigos” ou “operações” ou “modos” (a terminologia varia um pouco de artigo a artigo):

- a reprodução: o cinema é uma língua que só existe em estado escrito; não tem, portanto, nem ortografia, nem gramática, mas uma estilística manifestada, por exemplo, na preocupação com a composição (que ele toma emprestado da pintura) ou com a prosódia (que o cinema mudo tomou emprestado da poesia);

- a substantivação, que opera em dois tempos: redução tendencial da polissemia, e depois asserção de existência (ou de ação existencial) daquilo que é reproduzido;

- a qualificação, de início pré-fílmica (por trucagem da realidade em um sentido mais significativo), depois fílmica, pelo caráter da câmera (ativa ou passiva);

- a verbalização, enfim, no plano denotativo (o denotado surge, para Pasolini, da oposição instituída pela montagem) e no plano cognitivo (por exemplo, efeitos de ritmo).

O cinema escapa à homologia e às estruturas sociais que caracterizam a literatura (porque os conteúdos literários, e a própria língua verbal, são homólogos à sociedade); o cinema é, mais do que internacional, transnacional (transcendente às nacionalidades), e também, da mesma maneira, “transclassista” (escapa às determinações de classe). Ele só pode adquirir características de ordem social ou psicológica à custa de uma operação estilística – ao contrário ainda da literatura, de saída, caracterizada socialmente. Pasolini defende um estilo particular, o “cinema de poesia”, fundado no “discurso indireto livre”, ou seja, “a imersão do autor na personagem”, que permite apresentar a realidade por meio do sistema expressivo determinado pela caracterização psicológica e social dessa personagem.

↳ cinema de poesia, cognição, percepção, semiologia

📖 ver Bibliografia; Joubert-Laurençin 1995

🎬 Patético

O que desperta os sentimentos violentos do espectador ou do ouvinte; o patético não vem, forçosamente, da intensidade da ação, ele pode vir

do espetáculo, das relações das personagens etc. (distingue-se, portanto, do dramático, que provém sempre da própria ação).

Quando Serguei M. Eisenstein (1940) descreve e avalia a capacidade patética de seu filme *O Encouraçado Potemkin*, ele retoma, implicitamente, os dois valores que a retórica tradicional ligou a essa palavra e a essa noção: um patético direto, que consiste em mimar a emoção para suscitá-la (conforme o preceito de Horácio: *si vis me flere primum doledum est ipsi tibi*, “se tu queres que eu chore, primeiro tu próprio precisas sofrer”); um patético indireto, que emociona o destinatário por signos “frios”. Contrário, como seus contemporâneos, ao cinema dramático, à encenação de ator analógica, Eisenstein escolhe, evidentemente, a segunda dessas possibilidades. Nessa perspectiva ele desenvolve a teoria do êxtase, que poderíamos resumir como a pesquisa de uma forma que encarna ela própria a emoção, eventualmente extrema, que se quer comunicar ao espectador.

♪ Eisenstein, emoção, êxtase, orgânico

📖 Eisenstein 1940, 1946-1947

🎬 Pensamento

O termo, no sentido amplo, engloba todos os fenômenos do espírito, por oposição aos sentimentos e volições. Em um sentido mais estrito,

ele designa o entendimento e a razão como capacidades de compreender a matéria do conhecimento e de fazer uma síntese mais aprofundada que a percepção, a memória ou a imaginação.

Na criação estética, a parte do pensamento não se reduz a uma função de controle da invenção formal. Esta é, ela própria, impressão do pensamento, que é apenas a face intelectual de um processo que engaja todas as faculdades criadoras. Toda a arte pode ser definida como uma forma de pensamento que recusa renunciar à emoção, à sensibilidade e à sensualidade. Neste último sentido foi possível afirmar que o cinema tem a capacidade de engendrar ou de suscitar conceitos: “Uma teoria do cinema não é ‘sobre’ o cinema, e sim sobre os conceitos que o cinema suscita, e que estão, eles próprios, em relação com outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral privilégio algum sobre as outras, não mais que um objeto tem privilégio sobre os outros” (Deleuze 1983).

Como Serguei M. Eisenstein ou Jean Epstein já haviam afirmado, como modo de pensamento, “o cinema é uma novidade absoluta, como lugar de ideação, e apenas isso”. O objeto da análise de filmes pode, portanto, se definir como “a imagem animada que se pensa como imagem, que produz pensamento”, as imagens em movimento podem dizer o que

discurso algum antes delas havia articulado, notadamente pelo viés de invenções figurativas (Brenez, Schefer, Dubois, entre outros).

♪ análise textual, Deleuze, filosofia, montagem intelectual

📖 Brenez 1998; Cavell 1971-1979; Cerisuelo 2000; Danan 1995; Deleuze 1985; Dubois 1999; Eisenstein 1929, 1945-1947; Epstein 1946, 1955; Leutrat 1990a, 1998; Ruiz 1995; Stewart 1999

🎬 Percepção

A percepção é a organização das sensações brutas produzidas pelos órgãos dos sentidos; é a percepção que nos permite apreender de maneira coerente nosso entorno e reagir a ele.

O cinema mobiliza, essencialmente, dois modos de percepção: auditiva e visual, ambas correspondendo a sentidos “a distância” (por oposição aos sentidos “de contato”: o gosto, o toque). A percepção sonora no cinema está próxima do que é em todos os meios de reprodução sonora: é fortemente analógica (pode-se enganar o ouvido mais facilmente do que os olhos); ela é acusmática (sua fonte permanece oculta).

Da percepção visual, o espetáculo cinematográfico utiliza, sobretudo, as propriedades fisiológicas que concernem aos fenômenos transitórios. Além do efeito phi (integração de estímulos descontínuos em um movimento aparente), o mais importante

desses fenômenos é a cintilação da imagem cinematográfica; se se oferecem ao olho estímulos luminosos em intervalos regulares (como é o caso das imagens projetadas uma após a outra na tela de cinema), estes são percebidos separadamente abaixo de uma certa frequência, dita “frequência de fusão”, que depende da luminosidade, mas situa-se, nos casos normais, por volta de 30 a 40 hertz; daí resulta uma sensação desagradável, a cintilação, que os primeiros construtores de projetores se esforçaram para suprimir, aumentando a velocidade de projeção e depois duplicando ou triplicando, por uma astúcia mecânica, o número de projeções de cada imagem – de modo que 24 imagens por segundo produzem 48 ou 72 projeções, e a fusão ocorre para o olho, que não vê mais cintilação.

Os estudos de psicologia da percepção visual aplicados ao cinema concernem, sobretudo, à questão da analogia e vão ao encontro, portanto, do estudo da percepção das imagens em geral. As teorias recentes salientam ora a presença na imagem de “invariantes” perceptivas, que seriam exatamente as mesmas que no mundo real (por exemplo, o horizonte, os fenômenos perceptivos, os gradientes, a iluminação vinda de cima etc.), ora, ao contrário, o que a percepção, em uma imagem, implica de construção quase intelectual (“cognitiva”) de um *analogon* do mundo real,

a partir de percepções parciais da luminosidade, das “bordas” visuais, dos indícios de profundidade, de um eventual movimento aparente etc. (por exemplo, a abordagem “construtivista” de Hochberg). Apesar das aparências, essas teorias não são inconciliáveis: umas insistem no aspecto inato de toda percepção das imagens em referência ao mundo sensível (se vemos imagens é por sermos naturalmente predispostos a reconhecer nelas “alguma coisa” do mundo), ao passo que as segundas tentam analisar e compreender o mecanismo pelo qual essa referência é possível e produzida.

∧ analogia, efeito phi, imagem, impressão de realidade, movimento aparente, visível, visual

📖 Arnheim 1954-1974; Brooks 1985; De Lauretis e Heath 1980; Gibson 1986; Hochberg 1989; Wallon 1953; Worth e Adair 1972; Zazzo 1954

🎬 Personagem

A etimologia grega do termo latino *persona* designava a máscara, ou seja, o papel interpretado pelo ator. Este era claramente destacado de sua “personagem”, da qual era apenas o executante e não a encarnação. A evolução do teatro ocidental é marcada por uma inversão completa dessa perspectiva, identificando a personagem cada vez mais com o ator que a encarna, e transformando-o em uma

entidade psicológica e moral, encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação.

O cinema herda dessa concepção da personagem, mesmo se durante a primeira década, aquela do filme dito primitivo: o ator encarna mais um tipo social, uma figura, um estereótipo (o militar e a babá, por exemplo), do que uma entidade psicológica independente. Correlativamente, a encarnação por um ator (de carne e osso, mas representado filmicamente por imagens e por falas) é o modo mais habitual de representação da personagem de cinema (existem outros modos possíveis, por exemplo, por intermédio de descrições ou de narrações verbais, como em *India song*, de Marguerite Duras 1974).

Distinguem-se duas grandes dimensões da personagem de filme:

- o ser e o fazer da personagem, ou seja, a atribuição de traços físicos, os do ator, seu traje, sua maquiagem, seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seu comportamento;

- a diferenciação, por contraste, complementaridade, oposição, similitude, com os outros personagens (O Gordo e o Magro, Monsieur Dufour e Anatole em *Partie de campagne*, de Jean Renoir [1936]; os sete anões de *Branca de Neve*, de Walt Disney [1937]).

A personagem de filme situa-se, portanto, entre o “actante”, no sen-

tido de Greimas e o ator (entidade figurativa antropomórfica, que a encarna, pois um animal ou um objeto podem, igualmente, “interpretar” personagens). O ator traz consigo, além disso, a série de papéis, ou seja, outras personagens de filmes que interpretou precedentemente. Essa intertextualidade figurativa desempenha um papel de primeiro plano no caso da estrela, cujos papéis se adicionam para produzir uma personagem suprafilmica (tal como Greta Garbo nos melodramas da década de 1920). Uma “mesma” personagem pode, igualmente, ser interpretada por atores diferentes, como no caso dos *remakes* e das séries: vários atores encarnaram James Bond, Tarzan ou Maigret, conferindo a cada vez um novo rosto à personagem.

∧ ação, actante, drama, história, narrativa, narratologia, teatro

📖 Abirached 1978; Edelman 1980; Gardies 1993; Pavis 1980, Ruiz 1995; Tröhler *et al.* 1998; Vainoye 1979; Vernet 1976

🎬 Perspectiva

1. Geometria

A perspectiva é uma transformação geométrica, que consiste em projetar o espaço tridimensional em uma superfície plana segundo certas regras. Tais regras são extremamente variáveis, e existe, geometricamente falando, um grande número de sistemas perceptivos.

Na prática, dois tipos principais foram utilizados: as perspectivas com centro, em que retas paralelas entre si no espaço de três dimensões são transformadas em retas ou em curvas convergentes em um ponto; as perspectivas não centradas, em que as paralelas permanecem paralelas (exemplos freqüentes na gravura japonesa). Outros tipos tiveram uma existência atestada, mas menos sistemática, como a perspectiva “em espinha de peixe”, em que as retas perpendiculares no plano do quadro convergem para um eixo central e não para um ponto (Panofsky 1924)

2. Ideologia

Certos sistemas perspectivos são utilizados de maneira expressamente convencional (por exemplo, a axonometria dos arquitetos). Os sistemas historicamente utilizados na representação pictórica são igualmente convencionais, mas foram escolhidos por corresponder a uma certa idéia do mundo e de sua percepção. A perspectiva a cavaleiro da estampa japonesa, a perspectiva “invertida” da iluminação medieval correspondem a uma preeminência dos valores simbólicos sobre o realismo visual. Ao contrário, o sistema predominante na pintura ocidental a partir do século XV (*perspectiva artificialis*) procura copiar a percepção natural (*perspectiva naturalis*), dando assim à visão um papel de modelo para a representação. É o que exprime a idéia de que a perspectiva é

uma “forma simbólica de nossa percepção” (Panofsky 1924).

A *perspectiva artificialis* fornece mais indícios de profundidade do que qualquer outro sistema, portanto uma reprodução do espaço mais fortemente analógica (geralmente julgada mais realista). No momento de sua invenção, ela foi considerada, em especulações filosófico-matemáticas, de inspiração neoplatônica, definindo-a como sistema fortemente simbólico (cristão: assim o raio central foi, a princípio, chamado de “raio divino”). Em torno de 1970, foi interpretada como um sistema cuja centralização traduziria, figurativamente, a emergência do sujeito no Humanismo; é uma idéia historicamente aproximativa, já que a concepção moderna do sujeito foi constituída apenas progressivamente, de Descartes ao Iluminismo e ao Romantismo. Entretanto, essa idéia foi muito retomada a propósito das técnicas fotográficas e cinematográficas, que utilizam, por construção, no mais das vezes, a *perspectiva artificialis*; viu-se nela, notadamente, um meio de reativar e de difundir “automaticamente” uma ideologia “burguesa”, que traduz uma relação proprietária com a realidade (Comolli, Pleynet, Brakhage).

↗ câmara, espaço, ideologia, ilusão, ponto de vista, representação

📖 Aumont 1990; Brakhage 1963; Comolli 1971-1972; Pleynet 1970

🎬 **Perspectiva temporal**

Por analogia com a perspectiva (escolha de um ponto de vista e de um modo de representação dos corpos no espaço), pode-se falar de perspectiva temporal para significar a escolha de um momento a partir do qual se observam e se representam acontecimentos no tempo. O cinema, que utiliza a perspectiva para suas imagens retangulares, produz uma perspectiva temporal por todos os meios graças aos quais ele pode agir na representação do tempo ou na produção de um tempo: variações de velocidade (acelerado, desacelerado, imagem congelada), inversões cronológicas (filmagem ao inverso, *flashback*), “nivelamento” e reconstituição da dimensão temporal, por montagem. Assim Epstein (1946) considerou que o cinema criava um tempo diferente do tempo real (portanto sugeria a existência de outro mundo, tão material quanto o nosso). Essa idéia foi comentada por Gilles Deleuze (1983): “o cinema [...] cria um relevo no tempo, uma perspectiva no tempo: exprime o próprio tempo como perspectiva ou relevo”.

↗ Epstein, tempo

📖 Epstein 1974, 1975; Ruiz 1995

🎬 **Pertinência**

O emprego lingüístico e depois semiológico desse termo salientou sua raiz latina, que significa o pertencimento. O sentido de um enunciado

verbal, ou de uma imagem, pode ser compreendido, mas apenas segundo certos eixos e segundo certas regularidades – segundo certas pertinências. Um efeito de sentido evidenciado em um texto ou em um filme “pertence” assim a uma construção própria à análise na qual esse efeito é observado. Isso não significa que o sentido seja arbitrário, e sim que ele é estritamente dependente do eixo (objetivo) escolhido para construí-lo. Em uma cena de filme, por exemplo, um gesto poderá ser considerado desprovido de significação conforme uma pertinência composicional ou plástica, mas, ao contrário, muito significativo conforme uma pertinência dramática. O analista de filme preocupa-se em evitar a interpretação arbitrária e, portanto, em poder definir, a cada instante, a pertinência à qual ele liga às significações que propõe.

↗ código, lingüística, semiologia

📖 Aumont 1996; Metz 1971

🎬 **Pintura**

Em sua busca de legitimidade cultural, o cinema pretendeu ser, sobretudo, herdeiro do teatro, arte com origens antigas e míticas que podia fazer esquecer a idéia, por demais pouco artística, da “fotografia em movimento”. A referência, direta ou velada, à arte pictórica, passou, a princípio, no mais das vezes, pela cenografia, no sentido teatral; as primeiras superproduções, por exemplo (Pastrone, *Cabi-*

ria 1914, Griffith, *Intolerância* 1916), retomaram muitos temas e figuras da pintura simbolista, em geral da pintura *fin-de-siècle*, mas fazendo delas cenários gigantescos e luxuosos.

O parentesco estético entre cinema e pintura é mais profundo, e foi procurado, desde a década de 1980, na idéia de que o cinema sucede a pintura como dispositivo de tradução simbólica das maneiras de ver e de olhar o mundo (Aumont 1989). Esse parentesco afeta, desde então, dois elementos cinematográficos principais: o enquadramento, cuja mobilidade, a princípio absoluta, realiza o que a pintura, notadamente a de paisagem, só tinha indicado utopicamente, até o extremo do “desenquadramento” (que, na verdade, tem também origem fotográfica) (Bonitzer 1986); a figuração dos efeitos luminosos, cujas sensações produzidas em pintura o cinema procurou, frequentemente, igualar e imitar.

Há também muitos casos, mais superficiais, de citações de quadros ou de estilos pictóricos, desde o Expressionismo e as vanguardas até à moda “maneirista” a partir da década de 1970.

↗ Expressionismo, Maneirismo, quadro

📖 Aumont 1989; Bazin 1958-1962, vol. 2; Bellour 1990a e b, 1995; Bonitzer 1986; De Haas 1985; Eisenstein 1941-1946, 1980; Oudart 1971; Raghian-

ti 1952; Rohmer 1955, 1976; Schefer 1999, 2000

Plano

Geralmente, propõem-se três definições do termo:

1. A imagem de filme é impressa e projetada em uma superfície plana: é a origem da palavra “plano”, que designa, portanto, o plano da imagem. Tendo em vista que essa imagem representa um certo campo, o plano da imagem é paralelo a uma infinidade de outros planos imaginários, dispostos “em profundidade” ao longo do eixo da tomada de cena. Dir-se-á que um objeto se encontra no plano de fundo, ou em primeiro plano (a expressão “plano de frente”, mais lógica, não é corrente), conforme esteja mais ou menos afastado em aparência.

2. Em um certo número de expressões, a palavra “plano” é considerada substituto aproximativo de “quadro” ou “enquadramento”. É o caso em todo o vocabulário da escala dos planos, ou na expressão “plano fixo”, que designa uma unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada (é o “contrário” do “movimento de câmera”).

3. Por extensão, a palavra chegou a designar uma imagem fílmica unitária, tal como percebida no filme projetado. Trata-se, ainda aí, de uma noção de origem empírica: o plano é,

no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem. Como a tomada, ele se caracteriza, antes de tudo, por sua continuidade, e, apesar de seu caráter tautológico, sua definição só pode ser a seguinte: “um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano”.


Como a maioria das noções de origem prática, esta é muito pouco precisa para ser um conceito teórico. A própria percepção de um filme é questionável, quando as mudanças de plano (as colagens efetuadas na montagem) são extremamente próximas, ou quando elas próprias são dificilmente perceptíveis (por exemplo, porque se produzem em um movimento de câmera muito rápido, ou porque se produzem em uma fusão etc.). Portanto, essa noção só é pertinente e eficaz para a análise de filmes próximos do modelo clássico, no qual os planos não são nem longos, nem curtos demais; ela toma então seu lugar, entre o fotograma e o segmento, nas unidades do discurso fílmico.

A noção de plano foi criticada por cineastas e teóricos que reprovavam, além de seu caráter difuso, sua submissão, julgada excessiva, ao modelo da montagem clássica. Serguei M. Eisenstein (1929), retomado por Pascal Bonitzer (1982), sugeriu que a substituisse pelo conceito de fragmento de filme, a ser definido de modo mais rigoroso. A crítica é ainda

mais radical em Dziga Vertov; as superposições múltiplas e a montagem hiper-rápida do final de *O homem com a câmera* (1929) tornam impossível, por exemplo, a referência a uma decupagem qualquer de planos; essa observação valeria para muitos filmes experimentais, mas Vertov a acompanha de um discurso teórico mais consistente, criticando a noção de plano em virtude de sua referência, considerada perigosa, à idéia de um sujeito que olha.

4. No contexto “clássico”, falou-se, às vezes, de um “cinema do plano”, oposto a um “cinema da cena”, o segundo salientando as grandes unidades narrativas e, portanto, interessando-se menos em aprimorar cada plano por si só, ao passo que o primeiro trabalha mais os caracteres do plano, como o enquadramento e a “composição”.

↳ composição, enquadramento, escala de planos, fotograma, movimento de câmera, olhar, plano-seqüência, primeiro plano, quadro, segmentação

 Baudry 1971; Bergala 1999; Bonitzer 1971b, 1977, 1982; Comolli 1971-1972; Eisenstein 1929; Epstein 1921; Mitry 1963-1965

Plano-seqüência

Como o termo indica, trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma

seqüência. Em princípio, conviria, portanto, distingui-lo de planos longos, mas onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada – tais como os longos planos fixos dos *Enfants* (Duras 1985) ou a célebre cena de conversa na cozinha de *The magnificent Ambersons/Soberba* (Welles 1941-1942). Tal distinção, porém, no mais das vezes, é difícil, e geralmente fala-se de plano-seqüência quando um plano é suficientemente longo.

Para a reflexão teórica, especialmente sobre a montagem, o plano-seqüência sempre foi um objeto incômodo; ele obriga a admitir que pode haver montagem no interior de um plano (Eisenstein, Mitry) e coloca sérios problemas a qualquer modelo de segmentação dos filmes, como mostram as dificuldades da grande sintagmática da banda imagem (Metz) sobre esse assunto.

Do ponto de vista estético, ele foi defendido (a propósito de Welles e Wyler) por André Bazin, que via nele, junto com a profundidade de campo, um instrumento de realismo, que permitia evitar a fragmentação do real, e respeitava, portanto, a um só tempo, o próprio real e a liberdade do espectador. Vários autores (Mitry, Comolli) frisaram que essa concepção do realismo era apenas uma possibilidade entre outras, e que, aliás, o plano-seqüência não era tão “realista” e “transparente” quanto Bazin havia acreditado, já que seu valor dependia das normas estéticas

em vigor. A perspectiva é diferente em Pier Paolo Pasolini: “Por mais contínua e infinita que seja a realidade, uma câmera ideal poderá sempre reproduzi-la, em sua infinitude e continuidade. O cinema é, portanto, como noção primordial e arquetípica, *um plano-seqüência contínuo e infinito*” (1966); trata-se aqui menos de preconizar um estilo de filme do que de definir um símbolo e até mesmo um mito diretor do cinema.

♪ Bazin, grande sintagmática, montagem, Pasolini, plano, segmentação, seqüência

📖 Bazin 1950-1955; Comolli 1971-1972; Metz 1964; Mitry 1963-1965; Pasolini 1967

🎬 Plástico

Derivado do termo grego que significa “modelar”, o adjetivo é utilizado desde o início do século XIX para qualificar as artes que visam elaborar formas visuais. No vocabulário da semiologia da imagem, o plástico distingue-se do figurativo e do representativo pelo fato de designar os *elementos* constitutivos da imagem, sem levar em consideração as formas particulares para a produção das quais eles são utilizados.

A pintura e depois a fotografia trabalharam sobretudo os seguintes elementos: a superfície da imagem e sua organização (sua “composição”); a gama dos valores (preto, cinza, branco) e os contrastes aos quais ela dá

lugar; a gama das cores e suas relações de contraste; os elementos gráficos (utilização, notadamente na pintura abstrata, do repertório das formas simples como a reta e o círculo); enfim, o toque, ou seja, o jogo sobre a quantidade e a repartição do pigmento, da massa de tinta (um valor ligado à mão, que a imagem fotográfica só pode simular).

O cinema, em razão da mobilidade intrínseca a suas imagens, não pode utilizar de modo tão simples os valores plásticos, embora alguns tenham sido trabalhados nesse sentido: o grafismo e os contrastes de valor nas correntes expressionistas, a composição em um grande número de filmes mudos (de *A paixão de Joana d'Arc*, de Dreyer [1928] a *Que viva Mexico!*, de Eisenstein [1932]); a cor (em Godard ou Antonioni) etc. De modo geral, essa utilização pelo cinema de valores plásticos assinala, no mais das vezes, o desejo de imitação ou de referência à pintura.

No plano teórico, foram sobretudo os autores do período mudo que valorizaram esses elementos, mas, às vezes, alguns cineastas teóricos defenderam, depois da guerra, uma aproximação mais global com a pintura.

♪ composição, figura, quadro, apresentação

📖 Arnheim 1932; Aumont 1996; Bazin 1930; Eisenstein 1945a; Faure 1974; Godard 1985-1988; Rohmer 1976

🎬 Poesia (Cinema de)

Ao constatar que não existe, na “linguagem cinematográfica”, dicionário abstrato nem equivalente de uma gramática rigorosa, Pier Paolo Pasolini (1965) deduz que o cinema é “uma linguagem artística, não conceitual”. Deveria portanto resultar daí, logicamente, que o cinema é sobretudo uma “língua de poesia”. O que não é o caso, em virtude da pressão exercida histórica e culturalmente no cinema, que adotou, majoritariamente, uma “língua da prosa narrativa”, tendencialmente naturalista. Contra esse cinema majoritário, Pasolini defende um “cinema de poesia” consciente, cujos testemunhos ele vê em todas as épocas da história do cinema, e que ele define por três traços: uma tendência técnico-estilística “neoformalista”; a expressão na primeira pessoa, notadamente graças ao estilo indireto livre; a existência de personagens porta-vozes do autor. Este último traço é o limite ideológico do cinema de poesia, sempre ameaçado de ser recuperado pela cultura burguesa.

♪ estilo, ideologia, indireto livre, Pasolini

📖 Cocteau 1957; Epstein 1974; Joubert-Laurencin 1995; Pasolini 1965

🎬 Poética

Conforme sua etimologia (do grego *poiein*: fazer, criar), a palavra

designa a teoria da criação das obras do espírito, teoria, no mais das vezes, provida de normas estilísticas, da definição de regras (ver *A arte poética*, de Horácio ou de Boileau).

Não há, propriamente falando, poética do cinema, a não ser se se consideram assim as obras prescritivas escritas para as escolas de cinema (por exemplo, Kulechov 1929). Os teóricos do cinema intervêm, em geral, *post factum*, e preocupam-se sobretudo em compreender como as obras são compreendidas. É, portanto, mais nos cineastas (e em alguns críticos, por exemplo Agel 1973) que podemos extrair uma poética implícita, em torno de três questões:

1. “Quem cria?” Questão debatida por muito tempo, e à qual foram dadas respostas bem diversas. O filme foi visto, antes de tudo, como criação coletiva (Faure 1934; Panofsky 1934-1947). Nos Estados Unidos, o produtor apareceu como gerindo, na verdade, esse coletivo (portanto, como uma espécie de autor de filme, na falta de um); na Europa, a polêmica do cinema falado suscitou duas posições bem opostas, uma atribuindo a responsabilidade do filme ao roteirista-dialogista (Pagnol), a outra, ao conjunto diretor-câmera-montador (é a posição de todos os manifestos contra o cinema falado: Eisenstein-Pudovkin-Alexandrov, Clair, Chaplin). Enfim, depois da guerra, a “política

dos autores” atribuiu univocamente – e freqüentemente de modo abusivo – a paternidade da obra unicamente ao diretor. A questão, que tem, entre outras, implicações econômicas, não está inteiramente resolvida, mesmo se a maioria da crítica atribui, implicitamente, os filmes ao diretor, ratificando uma versão frouxa da política dos autores.

2. “Como criar?” Questão praticamente confundida, no mais das vezes, com a elaboração de uma estética ou de uma teoria. Os formalistas russos, que publicaram a única obra importante intitulada *Poética do cinema* (1927), fizeram dela, antes, uma estilística, com prescrições, como a de Tynianov: a “coisa artística” deve substituir a “coisa visível”; dito de outra maneira, os meios estilísticos não devem ser acidentais; devem, aliás, cultivar a especificidade da imagem cinematográfica, até em seus defeitos ou suas faltas (uma posição próxima à de Rudolf Arnheim 1932, em torno da noção de fatores de diferenciação).

3. “Quais são as condições essenciais da arte?” Jean Louis Schefer, retomado e prolongado, notadamente por Benez e Leutrat (1998), estuda as condições específicas ao cinema da arte do aparecer e do desaparecer, e afirma que tais condições criam sua verdadeira definição.

No final das contas, foram os cineastas que fizeram as conside-

rações mais importantes sobre a criação cinematográfica: o cálculo do sentido (Eisenstein), o da emoção (Eisenstein, Hitchcock, Ray), a produção da fotogenia (Epstein), o respeito da realidade (Grierson, Vertov), o desenvolvimento das possibilidades poéticas próprias do cinema (Brakhage, Pasolini), a necessidade de se inscreverem em uma história das imagens (Godard) etc.

∫ estética, política dos autores, Ruiz, teoria

📖 Agel 1973; Albéra 1996; Ruiz 1995

🎬 Polissemia

Termo de lingüística e de semiótica, que designa o fato de um elemento verbal – uma palavra, um enunciado ou uma parte de um enunciado – poder ter várias significações. Tal noção esteve no cerne da “análise textual” dos filmes, sob a influência, notadamente, de seu emprego por Roland Barthes (1970), para quem um enunciado é polissêmico porque, nele, atuam, necessariamente, a um só tempo, vários códigos diferentes.

∫ análise textual, código, semiótica

📖 Barthes 1970; Kuntzel 1972, 1975a

🎬 Política dos autores

A responsabilidade artística de um filme foi sempre disputada, principalmente entre o produtor (que está em sua origem econômico-

simbólica), o roteirista (que inventa a história contada) e o diretor (que lhe imprime seu estilo visual e sonoro e seu ritmo). Na França, na década de 1930, depois da chegada do cinema falado, criou-se a polêmica crítica opondo os defensores do autor do roteiro como autor dramático e simplesmente autor, e os defensores do diretor (defendidos notadamente por L’Herbier). Nos Estados Unidos, o papel preponderante foi claramente atribuído, no sistema hollywoodiano, ao produtor e a seus delegados, tendo os diretores apenas, no mais das vezes, um poder de decisão bem limitado.

Uma fração importante da crítica francesa, no interior dos *Cahiers du Cinéma*, defendeu, na década de 1950, a idéia – bem paradoxal, na ocasião – de que a responsabilidade artística de um filme devia ser atribuída a seu diretor, ao menos em um certo número de casos em que este tinha uma personalidade reconhecida, um estilo, eventualmente uma temática, que lhe eram próprios. Essa linha crítica, e as escolhas que dela resultaram (por exemplo, William Wyler contra John Ford, ou de maneira mais fecunda, Howard Hawks e Alfred Hitchcock contra Fred Zinneman ou William Wellman), foi chamada de “política dos autores”. A noção de autor foi em seguida retomada, notadamente pela crítica anglo-saxã, que todavia acabou com

seu conteúdo ao aplicá-la indiscriminadamente a todos os cineastas (sem “política”). A idéia de que o diretor de um filme é seu autor passou hoje para os costumes, com importantes conseqüências simbólicas (reconhecimento dos diretores nos festivais, retrospectivas pessoais etc.) e econômicas (direitos de autor).

∫ autor

📖 Mourlet 1965; Rohmer 1984; Truffaut 1988

🎬 Política e cinema

A política é a arte e a prática do governo das sociedades humanas. O vínculo entre política e cinema existe desde que este se desenvolveu em termos industriais, desde que colocou problemas de relações e de comércio internacional (existe um cinema mundial dominante e cinemas dominados) e de identidade cultural. Durante o período, hoje terminado, em que ele constituía o espetáculo de massa mais freqüente, o cinema representava uma questão política para os poderes instituídos.

O estudo da relação entre cinema e política passa por uma série de questões de natureza bem diferente, que fazem, portanto, apelo a abordagens disciplinares particulares:

1. O estudo da atitude do poder político no controle da produção cinematográfica. Certos Estados totalitários (ex-URSS, China, entre outros) utilizaram a produção cine-

matográfica para fins de propaganda e de produção cultural que escapam às leis unicamente do comércio. Do mesmo modo, foi o Estado italiano fascista que primeiro se preocupou, com a colaboração da Sociedade das Nações (SDN) e das democracias ocidentais, com as missões educativas do cinema (o Instituto Europeu do Cinema Educador). Uma produção de Estado subsiste, notadamente, na China e em Cuba.

2. As intervenções públicas que visam controlar ou organizar a produção: instalação da Motion Picture Producers of America (MPPDA), nos Estados Unidos, do Comité de l'Organisation de l'Industrie Cinématographique (COIC) e depois do Centre National de la Cinématographie (CNC) na França. O MPPDA não apenas promulgou o célebre "código Hays"; ele interveio constantemente nos governos estrangeiros, sobretudo europeus, para entrar qualquer medida de restrição e apoiar a exportação maciça de filmes americanos para além de sua fronteira. O debate sobre a exceção cultural (em diversas formas) existe desde 1918.

3. Os períodos em que o cinema traduz fenômenos políticos nos roteiros dos filmes: crise de 1929, filmes do *New Deal*, nos Estados Unidos, da Frente Popular, na França; cinema militante em torno de 1968, na França, na Itália e nos países do Terceiro

Mundo; filmes americanos do pós-guerra do Vietnã etc.

4. Podem-se estudar, do ponto de vista das ciências políticas, as "mitologias" ou as ideologias políticas do cinema. Por exemplo, no cinema francês, as "ficções de esquerda"; de modo mais amplo, as figuras do poder, a representação da democracia, da ditadura em determinado período histórico: as comédias edificantes de Capra, as alegorias políticas dos cinemas do Leste da década de 1960 (Jancso, Wadja, entre outros).

5. O cinema interessa-se por certos personagens políticos, mesmo se a imagem do político profissional é, no mais das vezes, negativa: deputados (*Les nouveaux messieurs*, Feyder, 1929; *O deputado do Báltico/Deputata Baltiki*, Zarkhi e Kheifitz, 1936), presidentes (*Young Mr. Lincoln/A mocidade de Lincoln*, Ford, 1939; *Fail safe/Limite de segurança*, Lumet, 1964; *Advise and consent/Tempestade sobre Washington*, Preminger, 1962) e ingênuos que descobrem a política (*Mr. Smith goes to Washington/A mulher faz o homem*, Capra, 1939; *Topaze*, M. Pagnol, 1951).

6. Enfim, como uma problemática bem datada evidenciou, pode-se abordar politicamente o cinema de maneira mais global, por seus efeitos ideológicos, sua função social, seus modos de representação (ver ideologia e instituição).

↳ ideologia, instituição, sociologia

↳ Comolli-Narboni 1969; Dadoum 2000; Dehéé 2000; Hennebelle 1976; Leblanc 1969; Léglise 1970, 1977; Polan 1981, 1986; Vertov 1972; Zimmer 1970

Ponto de vista

Se excetuarmos um sentido hoje obsoleto ("lugar onde uma coisa deve ser colocada para ser bem vista"), a língua dá a essa expressão três registros de significação, todos três atestados na teoria do cinema:

1. Um lugar, real ou imaginário, a partir do qual uma representação é produzida. É o ponto do qual um pintor que utiliza a perspectiva linear organiza seu quadro; é também, no cinema, o ponto imaginário, eventualmente móvel, do qual cada plano foi filmado. Esse ponto de vista é com frequência identificado com o olhar, e, em um filme narrativo, a questão será saber se esse olhar pertence a alguém: a um personagem (plano "subjetivo"), à câmera, ao autor do filme ou a seu enunciador ou "mos-trador" (Gaudreault). A marcação mais ou menos insistente desse ponto de vista corresponde aos diversos graus de ocularização (Jost).

2. "A maneira particular como uma questão pode ser considerada", ou seja, em uma narrativa, a filtra-gem da informação e sua atribuição às diversas instâncias da narração – autor, narrador, personagens. Na prática, é o problema do "modo"

narrativo (Genette), ou seja, das relações entre a história contada e a narrativa; notadamente, a questão da focalização mais ou menos completa da narrativa por uma personagem (Jost, Vanoye, Vernet).

3. Uma opinião, um sentimento a respeito de um objeto, de um fenômeno ou de um acontecimento. No cinema, a marcação desse ponto de vista é codificada de modo menos claro do que em literatura e depende mais das normas estilísticas e dos estilos individuais. O enquadramento é um de seus instrumentos de predileção, mas todos os meios expressivos podem concorrer com isso (por exemplo, a dimensão de plano, o contraste dos valores e das cores, o desfocado...). A escola dita "impressionista", entre outras coisas, cultivou esses efeitos; em *El Dorado* (L'Herbier, 1924), uma cena mostra a heroína desfocada no meio do plano, porque está perdida em seus pensamentos.

↳ focalização, narratologia, ocularização, retórica

↳ Branigan 1984; Cavell 1971-1972; Cohen 1979; Grierson 1966; Jost 1987; Kuntzel 1975b; Vernet 1987

Pontuação

Invenção relativamente recente (*grosso modo*, datando da Renascença), a pontuação dos textos escritos fixou-se rapidamente em regras bas-

tante estritas, permitindo distinguir em um enunciado partes de tamanho variável (parágrafo, frase e elementos da frase).

As tentativas de aproximação do cinema a uma linguagem colocaram logicamente a questão de uma equivalência possível, no cinema, desses meios formais de marcação das partes do discurso. Existem, todavia, até mesmo nos estados clássicos, fortemente codificados, do cinema, poucos elementos comparáveis à pontuação tipográfica. O exemplo mais constante, que assimila o escurecimento ao ponto final, não é muito convincente (o escurecimento termina, em geral, uma seqüência e evoca mais um salto de parágrafo e até mesmo de mudança de capítulo).

As tentativas mais interessantes são, portanto, aquelas que renunciam aos equivalentes literais e consideram fenômeno de pontuação qualquer mudança de plano, de cena ou de seqüência particularmente marcada (Metz 1972).

↳ segmentação

📖 Metz 1972

🎬 Pós-moderno

Termo forjado no início da década de 1980, para designar as tendências estéticas posteriores a uma modernidade então concebida como acabada ou ultrapassada (Lyotard). No cinema, é difícil definir a pós-modernidade (como a

modernidade), pois a arte inteira do cinema é moderna, ou pós-moderna, conforme os pontos de vista. Vários críticos tentaram, no entanto, projetar na história dos filmes uma periodização primitiva/clássica/moderna/pós-moderna, retomando os velhos esquemas da história da arte de inspiração remotamente hegeliana. O pós-moderno é então concebido como uma reação contra os valores da modernidade (e do vanguardismo que lhe é geralmente associado); ele se caracteriza pelo gosto da citação, da intertextualidade em geral, pela criação de personagens complexas ou de narrativas sem personagens, pela ligação do cinema com o espetacular etc.

↳ estilo, história do cinema, moderno

📖 Friedberg 1992

🎬 Pragmática

Por pragmática entende-se a consideração, em todo ato de linguagem, dos locutores e do contexto.

Analogicamente, uma pragmática do filme liga-o ao contexto social em que aparece, com suas necessidades, seus hábitos, suas expectativas, suas maneiras de fazer; ao momento e ao lugar em que é produzido e projetado; à ação daquele que o realiza e daquele que o consome, com suas orientações, intenções e capacidades respectivas. Ele está também ligado ao conjunto dos textos que

o acompanham, seja materialmente (organização da sessão de cinema) ou virtualmente (citações, homenagens, reelaboração). O texto filmico está, portanto, relacionado com o seu contexto, ou seja, com o meio onde ele se encontra, ou ao menos onde ele pretende operar.

Os estudos pragmáticos são, portanto, por definição, extremamente variados em suas abordagens. Assim, foi possível propor modelos gerais da maneira pela qual um filme, ao se deixar ver, chama e determina um espectador, ou seja, os diversos papéis previstos para o destinatário e predeterminados pelo emissor (Casetti 1986); ou apreender a maneira pela qual todo filme de ficção põe em cena, ao lado da história contada, uma espécie de “teatro da comunicação”, em que estão representadas as maneiras como essa história é construída e deve ser decifrada (Dayan 1984). O filme, em vez de determinar modelos de espectadores ideais, sugere assim comportamentos que devem ser assumidos ou opções que devem realizar, “performar”, sendo o filme analisado como meio de ação sobre o espectador.

A orientação pragmática foi generalizada por Roger Odin, cujo axioma de partida é que o filme não possui um sentido em si. São antes o emissor e o receptor que lhe dão um sentido por meio de uma série de procedimentos à sua disposição

no espaço social onde operam. Odin explora então uma série de modos de produção do sentido em uso na sociedade, e até mesmo modos de produção de significados e de sentimentos: um filme precisa ser compreendido tanto quanto vivido. Ele os caracteriza pelos efeitos que os filmes procuram obter: o *modo espetacular*, que tem por objetivo distrair pela visão de um espetáculo; o *modo ficcional*, que tem por objetivo fazer vibrar o ritmo dos acontecimentos contados e requer a participação; o *modo energético*, que tem por objetivo fazer vibrar o ritmo das imagens e dos sons, sem levar em consideração os conteúdos; o *modo privado*, que tem por objetivo fazer com que retorne a seu próprio vivido (o filme caseiro); o *modo documentário*, que tem por objetivo informar; o *modo artístico*, que tem por objetivo revelar a produção de um autor; enfim, o *modo estético*, que tem por objetivo criar um interesse pelo trabalho das imagens e dos sons (os filmes experimentais). À esta questão – O que harmoniza ou opõe os modos ativados por aquele que faz e por aquele que vê o filme? – Odin responde que é a instituição na qual os dois se situam, ou seja, o contexto social ao qual eles se referem.

↳ semiologia


📖 Casetti 1986; Dayan 1983-1984; Odin 1990, 1994

Pré-cinema

A história do cinema foi bem cedo sensível ao fato de que o cinema prolongava, em certos aspectos, práticas significantes, artísticas ou não, que lhe eram bem anteriores. Em particular, a pintura ocupou-se bastante em encontrar equivalentes aceitáveis à representação do movimento (que o cinema realiza com perfeição e automaticamente); do mesmo modo, existem muitas formas de narrativas em imagens anteriores ao cinematógrafo. É o conjunto dessas relações culturais e ideológicas que cobre a idéia de que, antes do cinema, já teria havido “algo cinematográfico” em certas produções de imagens: um “pré-cinema” antes do cinema.

Nessa forma rudimentar, a idéia é teleológica de modo evidente demais para dar lugar a explicações históricas sérias. Todavia, ela foi retomada muitas vezes, de pontos particulares, seja para salientar que o cinema “herda” a cultura de imagem dos séculos passados (Aumont 1989), seja para esboçar um espaço de conceitos e de idéias que engloba tanto o cinema quanto outras artes ou práticas culturais (é notadamente a idéia do “cinematismo” em Eisenstein).

↳ correspondência das artes, ponto de vista

 Aumont 1989, Eisenstein 1980, 1986; El-Nouty 1978; Mannoni 1994

Presença

A presença opõe-se à representação como o que está realmente aí se opõe ao que toma seu lugar.


Daí um primeiro sentido possível: o que está presente é o material icônico, figurativo, plástico. Esse material que, em geral, visa, no cinema, se fazer esquecer, só está “presente” quando ele é salientado (nos estilos expressionistas, notadamente).

Em um sentido menos literal, é possível definir como presença a dos elementos reais que foram registrados no momento da filmagem: o ator, o cenário, os acessórios. Falar de presença do ator, ou do cenário, será então como no primeiro sentido, constatar a existência de um efeito expressivo importante, colocado em primeiro plano. Nesse segundo sentido, seria melhor falar portanto, rigorosamente, de um “efeito de presença”. Há, porém, um elemento da representação que produz um efeito de presença mais forte que os outros, a ponto de se poder ver nele um verdadeiro elemento corporal presente no interior da representação: a voz, da qual se disse que ela não é representada, e sim reproduzida (re-produzida) pelo filme (Chion 1982, 1998; Doane 1984).

Enfim, em uma perspectiva metafísica, falou-se de presença sobrenatural, e até mesmo divina, em diversas formas no filme (Ayfre Agel). Essa “presença” é de outra natureza,

acessível apenas em virtude de um ato de crença. Todavia, tal crença foi verificada até mesmo nos críticos que não recorrem expressamente a uma religião revelada (ver, por exemplo, Bergala).

↳ representação, voz

 Agel e Ayfre 1953; Ayfre 1964; Bergala 1999; Chion 1982, 1998; Doane 1984; Epstein 1974-1975

Primeiro plano

O primeiro plano é um dos termos da escala dos planos, que corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado. Essa definição bem empírica (um plano mais aproximado, “maior” que os outros) foi muitas vezes acrescida de outra mais qualitativa – quando não substituída por ela –, uma nova caracterização do plano, que lhe dá um outro valor.

Esse foi o caso sobretudo na época muda. Em Jean Epstein, o primeiro plano é um elemento essencial de uma poética do filme; ao abalar nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres (sobretudo os rostos) de perto, ele faz com que descubramos o novo, conforme proporções inéditas; o primeiro plano é um dos principais instrumentos da fotogenia. Do mesmo modo, Béla Balázs vê nele um instrumento um pouco mágico; esse autor também é sensível ao tratamento do rosto, que o primeiro

plano acusa e revela em suas menores rugas e do qual faz uma espécie de paisagem expressiva.

Para Serguei M. Eisenstein, esse mesmo poder de estranhamento da visão em primeiro plano se torna um instrumento de desnaturalização do plano (do “fragmento”). O primeiro plano é um meio de cortar o objeto filmado de sua referência realista, de fazer dele uma espécie de ideograma mais ou menos abstrato. Essa idéia foi retomada por Pascal Bonitzer (1976), que vê nesse primeiro plano abstrato o operador de uma concepção antinaturalista do cinema (batizado “heterológico”, palavra retomada de Georges Bataille); o primeiro plano para ele é irreduzível à referência antropomórfica dos outros tamanhos de plano, e, tendo o aumento extremo sempre um caráter um pouco monstruoso, ele produz sempre uma espécie de excesso no discurso fílmico.

Na década de 1970, os cineastas italianos do “western-espagete”, como Sergio Leone, sistematizaram a imagem do primeiro plano até a paródia, e até mesmo a do primeiríssimo plano.

Sempre na continuação do pensamento de Eisenstein, propôs-se também (Aumont 1979, Dubois 1985) a noção de “efeito-primeiro plano”, para designar um efeito de aumento e de corte “mentais”, que não seria obtido por um primeiro

plano no sentido técnico, mas por um “aumento” da atenção ou da intensidade.

∫ Balázs, Eisenstein, Epstein, escala de planos, fotogenia, fragmento, plano

📖 Bonitzer 1971a; Dubois 1985; Eisenstein 1942, 1974; Epstein 1921; Lindsay 1915-1922

📺 Primitivo (cinema)

Em uma periodização bastante primitiva da história do cinema, designou-se por muito tempo como “primitivo” o cinema anterior à norma clássica, ou seja, aproximadamente, o cinema anterior à Primeira Guerra Mundial.

Dois críticas principais foram formuladas em relação a essa noção:

- ela é vaga, já que os limites do período “primitivo” são variáveis conforme os critérios que se sublinham (econômicos, estilísticos, ideológicos);

- o próprio termo “primitivo” é hoje pejorativamente conotado (não era o caso de suas primeiras utilizações), e do mesmo modo que a etnografia e a antropologia proibiram para si seu uso, os historiadores do cinema preferiram, desde 1978 (congresso de Brighton), de maneira quase unânime, falar de “cinema dos primeiros tempos”, expressão que traduz a expressão inglesa *early cinema*, julgada “politicamente correta”.

∫ cinema clássico, história do cinema

📖 Burch 1990; Elsaesser 1990; Gaudreault 1988b; Marie 1995

📺 Profílmico

Um dos termos introduzidos pela filmologia (Souriau 1953). Designava, em sua origem, unicamente os elementos especialmente agenciados tendo em vista a filmagem: cenários, acessórios etc. Tal definição, que convinha à filmagem em estúdio, foi um pouco ampliada com o desenvolvimento das filmagens em “cenários naturais”. Hoje, portanto, a palavra designa o que se encontra diante da câmera no momento da filmagem, tenha sido disposto ali intencionalmente ou não.

∫ campo, espaço, filmologia, lugar

📖 Souriau 1953

📺 Profundidade de campo

Com exceção de casos particulares que visam tornar toda imagem vaga, esta é clara em uma parte do campo, que corresponde à zona situada entre uma distância mínima (*punctum proximum*) e uma distância máxima (*punctum remotum*) da objetiva da câmera. É a diferença entre essas duas distâncias, medida conforme o eixo da câmera, que define a profundidade de campo; trata-se, assim, de uma noção de óptica, expressa em unidades de distância, definida desde os primeiros instrumentos (a luneta

de Galileu), e simplesmente retomada pela técnica do cinema. Ela supõe uma definição convencional da clareza; em 35 milímetros, considera-se a imagem de um ponto clara se ela não ultrapassar 1/30 de milímetro.

A utilização da profundidade de campo variou com as escolas e os diretores. O cinema primitivo aproveitava bastante a profundidade; os filmes de Griffith, por exemplo, utilizavam-na para dispor a encenação na profundidade, fazer o primeiro plano atuar em relação ao plano de fundo etc. A evolução da técnica e dos modos de filmagem levou, em seguida, a uma forte diminuição dessa profundidade de campo; é o que explica que seu emprego ostensivo, nos filmes do início da década de 1940 (Welles, Wyler), tenha sido considerado uma revolução estética. É mais arriscado atribuir à profundidade de campo um valor realista. Em geral, uma grande profundidade de campo tem tendência a aumentar o efeito de profundidade, mas, em certos casos extremos (*Othello*, de Welles, 1952, por exemplo), isso pode desembocar, ao contrário, em uma sensação de grande irrealidade. André Bazin (1950-1955) postulou que ela produzia um “a-mais-de-real” quantitativo (mais partes claras na imagem) e qualitativo (um respeito maior pela “ambigüidade ontológica da realidade”); em tese foi vivamente criticada na década de 1960, por

vários autores que observaram que, sendo o realismo sempre uma noção inteiramente convencional e não absoluta, a profundidade de campo não podia ter um valor tão unívoco (Mitry, Comolli, Bonitzer).

∫ campo, estilo, Realismo

📖 Bazin 1950-1955, 1950-1958; Comolli 1971-1972; Mitry 1963-1965; Ogle 1972

📺 Projeção

A projeção é, a um só tempo, “o fenômeno luminoso do transporte de uma imagem de um lugar para outro, a natureza da imagem assim realizada, as conseqüências imaginárias e ficcionais desse [ato] físico” (Païni 1997).

1. A projeção como técnica

O projetor de cinema é o herdeiro da lanterna mágica e de dispositivos análogos inventados desde o Renascimento (Kircher); a parte óptica, em seu princípio, não mudou desde seus antigos aparelhos e trata-se ainda de iluminar por transparência uma imagem que será assim “transportada” para uma tela, depois de ter atravessado um conjunto de lentes que realizam seu aumento. O que o projetor acrescenta é a realização do movimento da imagem, obtida pelo transporte da película com a ajuda de um mecanismo que fixa cada fotograma durante um tempo breve (da ordem de 1/40 de segundo) diante da janela de projeção; esse mecanis-

mo é, em linhas gerais, o mesmo da câmera (daí o fato de o aparelho do Cinematógrafo Lumière ter sido, a um só tempo, “câmera” e projetor). Os principais problemas técnicos da projeção estão ligados a esse transporte da película e notadamente a seu ritmo (eliminação de efeitos prejudiciais, como a cintilação).

2. A geometria projetiva

A imagem de filme resulta da tomada de vistas em um aparelho cuja óptica é construída de tal maneira que ela respeita, automaticamente, as leis da perspectiva centrada. Não é por acaso que, em geometria, se chama de “projeção” uma operação que faz passar de uma figura à outra segundo leis análogas (homotéticas). Isso, essa imagem herda de uma longa tradição que, no Ocidente, a aproximou do resultado de uma projeção, desde os mitos de Narciso (a imagem especular) e da filha de Boutades (a sombra projetada). “A projeção é, no Ocidente, a condição do que se chama ‘representação’” (Hubert Damisch).

3. A “projeção do mundo”

Com base nisso foram elaboradas metáforas de ordem psicológica e ontológica: o espectador “projetase” no mundo proposto pelo filme, ou seja, ele reconhece aí alguma coisa de sua própria existência vivida (situações representadas, afetos transmitidos mais diretamente); esse

próprio mundo é uma representação por projeção, globalmente, de um mundo real, uma “projeção do mundo” (Cavell).

↳ imagem, perspectiva, representação

📖 Cavell 1971-1979; Mannoni 1994; Païni 1997b

🎬 Psicanálise

Disciplina fundada e nomeada por Sigmund Freud, e que abrange:

- um método de investigação da significação inconsciente das falas, dos atos e das produções imaginárias de um sujeito;
- um método psicoterapêutico fundado nessa investigação;
- um conjunto de teorias psicológicas e psicopatológicas que formam o corpo de uma doutrina. A teoria psicanalítica concerne ao estudo do cinema em diversos níveis:

1. Estudo de filmes como produções imaginárias de um sujeito psíquico particular, cuja obra pode ser decifrada como um sintoma. Trata-se, nesse caso, de aproximar a neurose de um criador, de caracterizá-la clinicamente (Alfred Hitchcock como sadomasoquista para Spoto, Serguei Eisenstein como homossexual reprimido para Fernandez etc.).

2. A obra em si, no nível de seus temas manifestos, pode dar lugar a uma investigação psicanalítica sem referência direta à neurose hipotética de seu autor (o conjunto dos filmes

de Luis Buñuel, interpretado por Cesarman como atravessado pelo desejo, pela pulsão de morte e pela angústia da castração).

3. No âmago da obra, a psicanálise pode se entregar a uma investigação clínica do comportamento das personagens, como personagens de ficção que revelam neuroses parcialmente homólogas às neuroses reais.

4. A investigação psicanalítica pode considerar objeto de análise o conjunto do material fílmico, independentemente do roteiro manifesto, como certas figuras visuais recorrentes, tais como a fusão, a estrutura da decupagem espaço-temporal, a fragmentação da montagem, a elipse.

5. A psicanálise esclarece os grandes regimes discursivos que caracterizam a instituição cinematográfica: a divisão entre filmes narrativo-representativos e filmes não narrativos, a divisão em gêneros com sua lógica narrativa interna, sua verossimilhança.

6. A psicanálise estuda o dispositivo fílmico em geral, como condição particular de apreender imagens, como “significante imaginário”.

7. A psicanálise estuda, enfim, o espectador de cinema, suas reações psíquicas diante de um regime particular de crença, entre a impressão de realidade e a alucinação ficcional.

Esses modos de abordagens não são exclusivos, mas acontece com

freqüência de os três níveis serem confundidos, sendo as neuroses dos personagens e os temas manifestos relacionados com a biografia do autor (por exemplo, leituras da obra de François Truffaut “o homem que amava as mulheres” baseadas no vínculo edipiano com sua mãe). A extensão das pesquisas inspiradas por esses diferentes níveis é bem desigual, mas as teorias feministas anglo-saxãs e os *gender studies* suscitaram um grande número de análises nesse campo há cerca de 20 anos.

↳ identificação, pulsão

📖 Bellour 1978; Chion 1982; Dadoun 2000; Dhote 1987; Gagnebin 1999; Gillain 1991; Green 1970; Lacoste 1990, 1998; Oudard 1969; Simon 1979; Zizek 1988

🎬 Psicologia

A psicologia estuda os fatos psíquicos e suas leis. Como disciplina autônoma, ela teve de se diferenciar da simples descrição dos fatos conscientes por meio da introspecção (que define, antes, a filosofia reflexiva). Essa afirmação disciplinar se confirmou com o aperfeiçoamento progressivo de métodos quantitativos, e a constituição, desde o fim do século XIX, de teorias como o behaviorismo e a *Gestalttheorie*. A descoberta do inconsciente pela psicanálise colocou a questão da continuidade

entre o objeto da psicologia geral e o da própria psicanálise.

É a primeira das “ciências humanas” a ter se interessado pelo cinema (Münsterberg 1916). Em seguida, ela procurou pôr em evidência os efeitos das imagens, às vezes utilizar o filme como teste (Allendy 1926; Musatti 1931). Trabalhos sistemáticos só começaram depois de 1945, notadamente, na França, no interior do Instituto de Filmologia. O conceito maior é, então, o de situação cinematográfica, definido como conjunto constituído pela tela, a sala e o espectador, situação em que se desenvolvem processos, tais como o reconhecimento e o deciframento do que é mostrado, o abandono ao prazer da história, a identificação com as personagens da história, o devaneio e a reelaboração pessoal etc.

De maneira geral, as pesquisas psicológicas estudam três fenômenos em jogo na visão de um filme:

- a percepção visual e auditiva: estudo da percepção do movimento, do espaço (plano ou profundo), do caráter de realidade atribuído aos objetos reconhecidos na tela etc. (Wallon, Michotte, Romano);

- a relação espectador/filme quanto à compreensão e à memorização do que aparece na tela. Tais estudos visam encontrar uma correlação entre os diferentes graus de desenvolvimento mental e as diferentes dificuldades da linguagem cinemato-

gráfica “para saber a que exigências os filmes devem responder e em que medida eles devem responder a elas” (Zazzo). O estudo da memorização analisa o que resta do filme na memória imediata e na memória diferida (Fraisse e De Montmollin, Bruce);

- a participação, a relação “em-pática” particular que liga aqueles que olham, sentados em seus assentos na sala, e as coisas que desfilam na tela, essa maneira de aderir ao espetáculo a ponto de vivê-lo diretamente (Michotte, Ancona, Lumbelli).

A filmologia era fortemente marcada pelo gestaltismo. Mais recentemente, a pesquisa em psicologia está dominada pelo cognitivismo, que procura determinar modelos gerais da maneira pela qual conhecemos a realidade e a pensamos, com base em *inputs* sensoriais elaborados em percepções. Essa orientação geral não é unificada, e, entre suas diversas correntes, várias se interessaram pela situação filmica, do ponto de vista perceptivo (abordagem construtivista de Hochberg e Brooks, ecológica de Gibson etc.) ou emocional.

∫ impressão de realidade

📖 Allendy 1926; Baudry 1978; Bordwell 1983; Carroll 1980; Epstein 1946, 1955; Michotte 1961; Münsterberg 1916; Zazzo 1949, 1954

🎬 Pudovkin (Vsevolod) (1893-1953)

Cineasta soviético, aluno de Lev Kulechov, depois um dos diretores mais em voga, Vsevolod Pudovkin é o autor de muitos ensaios teóricos; sua obra mais importante, porém, é a versão inglesa, *Film technique* (1929), de um texto panorâmico sobre o cinema datando de 1926; com efeito, tal versão inglesa, difundida incessantemente desde sua publicação (mas ainda inédita em francês), foi considerada uma verdadeira bíblia para muitos diretores, sobretudo americanos, e representou por muito tempo uma versão consensual da teoria clássica, em seu estado mais empírico.

Os conceitos mestres do livro (como em Eisenstein e Kulechov) são a imagem e a montagem: o material cinematográfico são imagens do real (e não o próprio real), que podem ser abreviadas, modificadas e sobretudo montadas. Cada imagem é o resultado de uma série de escolhas significativas, a começar pela escolha dos objetos representados, que devem ser expressivos. A montagem, “força criadora fundamental” do cinema, é a organização dessas significações em vista de um discurso global, compreensível para um espectador, cuja atenção está inteiramente nas mãos do cineasta.

A estética defendida por Pudovkin aproxima-se do ideal clássico da “transparência”, e a noção proposta

em seu livro, de “observador exterior”, é uma de suas variantes.

∫ Bazin, Eisenstein, Kracauer, montagem, observador exterior

📖 ver Bibliografia

🎬 Pulsão escópica

A noção de “pulsão” designa, no vocabulário freudiano, o elemento dinâmico da atividade psíquica inconsciente. Sigmund Freud distingue as pulsões de autoconservação, como a fome e a sede, e as pulsões sexuais, especificadas conforme sua fonte (oral, anal etc.) ou conforme seu objetivo (pulsão de ver, pulsão de apossar-se). Essas últimas são pulsões ditas “parciais”. Ao contrário do instinto, a pulsão pode se satisfazer fora de seu objeto (é a sublimação) ou até mesmo prescindir dele (é o que se chama de recalque).

Muitos analistas observaram, desde a década de 1920, que o espetáculo cinematográfico repousava no desejo de ver e, depois do cinema falado, no desejo de escutar, desejos que correspondem à “pulsão escópica” e à “pulsão invocante”. A pulsão escópica pode desembocar na escotofilia, que é uma maneira clínica de caracterizar a cinefilia em suas formas neuróticas. A pulsão escópica supõe uma distância entre o sujeito e o objeto do olhar, ela está na base do *voyeurismo*. Esse desejo está no centro do dispositivo cinematográfico. Ele repousa na ausência do objeto percebido, daí o caráter

“imaginário” de seu significante (que não passa de uma miragem perceptiva). O cinema pode ser considerado uma espécie de “encontro fracassado” entre um *voyeur* (o espectador) e um exibicionista (o ator que encarna a personagem). Tais hipóteses formalizadas por Christian Metz inspiraram muitas análises de filmes particulares (Bellour, Kuntzel, Heath, Bonitzer, Daney, entre outros).

Além disso, Laura Mulvey (1975) salientou a polaridade sexual desse dispositivo no qual é um espectador masculino que observa uma atriz feminina. Muitos filmes, tais como *Peeping Tom* (Powell), fundam sua narrativa nessa relação, representando um cineasta *voyeur*.

↳ ponto de vista, psicanálise

📖 Dadoun 2000; Metz 1975; Mulvey 1975

🎬 **Punctum**

Termo proposto por Roland Barthes (1980) para designar, na imagem fotográfica, um nível de sentido não intencional, próprio à subjetividade do analista e ao jogo da figura. Ao contrário do *studium*, que é o efeito da intenção do fotógrafo (um enquadramento, uma direção, uma iluminação, e, de modo mais geral, efeitos de significação desejados), o *punctum* só está presente na imagem se o analista o nota e o erige como lugar de significância; ele é, aliás, como seu nome indica, (um “ponto”) sem-

pre bem localizável. Desse ponto de vista, essa noção se parece muito com a de “sentido obtuso”, proposto por Barthes a propósito de cinema.

↳ figural, imagem, obtuso (sentido), significação

📖 Barthes 1980.

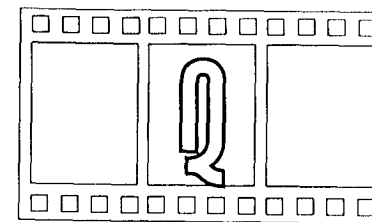
🎬 **Puro (Cinema)**

Termo frequentemente proposto pelas vanguardas, sobretudo francesa, para designar um cinema “purificado” da literatura e do drama, e que repousa unicamente (ou o quanto possível) nos poderes próprios da imagem em movimento, julgados mais específicos.

André Bazin segue a direção oposta dessa noção em seu artigo, “Por um cinema impuro”, defendendo o recurso ao patrimônio literário e teatral para enriquecer a expressão cinematográfica: “Considerar a adaptação de romances um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o ‘cinema puro’, não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico, desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome das pretensas exigências da tela que traem, a um só tempo, a literatura e o cinema”.

↳ Dulac, vanguarda

📖 Bazin 1958-1962, vol. 2; Clair 1922-1970; De Haas 1985; Dulac 1926; Epstein 1974; Ghali 1995



🎬 **Quadro**

História

A palavra “quadro” vem do italiano *quadro*, ela mesma tomada emprestado do latim *quadratum*, que significa uma figura “quadrada” (que tem ângulos retos, ou seja, de fato, um retângulo). O quadro (moldura) foi, bem cedo, um acessório da tela pintada, mas a pintura antiga tinha seus equivalentes, como o enquadramento pintado ou às vezes esculpido de pinturas murais ou de mosaicos helenísticos.

Desde suas origens, a fotografia praticou muito o enquadramento, com a intenção de imitar a pintura. De modo mais fundamental, a imagem fotográfica (e a imagem fílmica) foi concebida como enquadrada, limitada por um quadro (moldura), de forma aliás variável.

O quadro (moldura) como objeto material

A função primeira do quadro (moldura) é de ordem simbólica: trata-se de designar a tela pintada, a

pintura, como também a foto ou o filme, como obra de arte, isolando-o do mundo cotidiano por uma fronteira visível. Esse valor do quadro (moldura) é acompanhado, no mais das vezes, no caso da pintura, de um valor econômico e social: afirmar a tela pintada como objeto precioso, eventualmente comercial – função que encontramos nas pesquisas de enquadramento da fotografia de “arte”, mas que não tem equivalente no cinema.

O quadro (moldura) da tela pintada é, além disso, concebido durante todo o período em que reina a pintura representativa (do século XV ao século XIX) como uma transição visual entre o lugar onde está apresentada a tela pintada e a superfície da tela: ele tem uma função perceptiva. No cinema, o equivalente, desse ponto de vista, é o escuro da sala, que está em volta da imagem onde se inscreve um mundo imaginário.

O quadro como limite da imagem

O quadro define, portanto, o que é imagem e o que está fora da

imagem. Por isso, ele foi visto muitas vezes como abrindo para um mundo imaginário (a *diegese* da imagem). É a famosa metáfora da “janela aberta”, atribuída a Leon Battista Alberti, pintor e teórico italiano do século XV, e retomada notadamente por Bazin.

O quadro, enfim, é um elemento importante plasticamente. Limite da superfície da imagem, ele desempenha um papel na organização formal da tela pintada ou da foto. É paradoxalmente bem aparente em algumas obras de pintura não figurativa (Mondrian), que recusam o enquadramento, mas trabalham com a composição na superfície. Essa possibilidade, considerada menor no cinema, é, no entanto, utilizada por alguns cineastas, sem que se possa pensar que ela dá lugar a verdadeiros cálculos, como foi algumas vezes dito. (Em particular, as especulações sobre o “número de ouro” são, em geral, pouco convincentes, em virtude da labilidade da composição da imagem móvel.)

Formatos

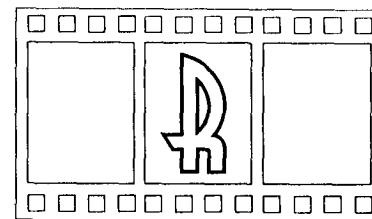
A horizontalidade é, no cinema, desde sempre, a regra. O formato se define por dois parâmetros: a largura da película (de 8 a 135 mm) ou melhor, a da imagem fotogramática; e a relação entre as duas dimensões do quadro. Tal relação da largura com a altura variou de 1,33 a 2,5 (para alguns procedimentos de tela larga).

Conforme experiências antigas e discutíveis, um formato de mais ou menos 1,60 seria o preferido da maioria dos espectadores, por fornecer as condições mais próximas da visão natural. A indústria cinematográfica utiliza hoje como proporção padrão 1,66, e a televisão européia tenta impor a proporção de 16/9, um pouco mais alongada.

Bem poucos cineastas tentaram trabalhar com esses dados. Somente Serguei M. Eisenstein (1930) teve a idéia de propor um quadro de forma variável, podendo passar do horizontal ao vertical ou ao quadrado; ele não chegou, porém, a fazer uma utilização concreta dele. Mais frequentes foram as tentativas de transformar as proporções da imagem ocultando uma de suas partes, com máscaras, íris (sobretudo na década de 1920, em Abel Gance, por exemplo); ou então, de justapor várias imagens ou produzir várias imagens em um único quadro, por fragmentação (procedimento do *split screen*).

↳ Bazin, campo, *diegese*, enquadramento, escala de planos, forde-quadro, fotograma, movimento de câmera, transparência

▣ Aumont 1989; Alberti 1435; Arnheim 1932; Balázs 1924, 1930; Barr 1963; Bazin 1953; Eisenstein 1930; Jaulmes 1981; Zazzo 1954



Raccord*

Como sugerem as conotações do termo (que evoca a mecânica ou o trabalho com encanamentos), é no cinema mais industrial, o de Hollywood na época clássica, que é aperfeiçoada a prática do *raccord*, ou seja, de um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual.

É, portanto, antes, uma noção empírica, pouco utilizada pelos teóricos, mesmo aqueles que defendem o cinema da transparência (André Bazin fala, negativamente, das “rupturas” que se devem evitar). No entanto, essa noção é ainda difundida, e procurou-se, por vezes, defini-la por seus traços formais (Burch 1969). Existem desse ponto de vista alguns grandes tipos de *raccord*, que só têm

em comum a preocupação com a preservação de uma certa continuidade (mas nem sempre a mesma): espacial (caso do *raccord* no eixo); plástico (*raccord* sobre um movimento); *diegético* (*raccord* sobre um gesto), por exemplo.

O caso mais significativo é o do *raccord* sobre um olhar, em suas diversas variantes (*vidente/visto*, *campo/contracampo*), em que o segundo plano representa o objeto olhado pelo personagem apresentado no primeiro – podendo esse objeto ser ele próprio um personagem que olha o primeiro (ou não). O *raccord* sobre um olhar produz três efeitos:

- ele é a simbolização de uma percepção da continuidade do mundo físico, que é visível: contínuo espacial, manutenção da lateralidade esquerda/direita, centralização psicológica, reversibilidade da relação de visão;

* Não há termo específico em português que traduza fiel e integralmente o significado de *raccord*. No dicionário *Petit Robert*, encontra-se: 1) ligação de continuidade estabelecida entre duas coisas, duas partes; 2) (Cin.) maneira pela qual dois planos de um filme se encadeiam (resultado da tomada de vistas e da montagem). (N.R.)

• em termos de crença, é um princípio de continuidade das causas: reconstituição de um acontecimento unitário, interação dos planos;

• em termos cognitivos, ele é a simbolização da diferença dos objetos visíveis e de nossa apreensão do mundo como objetos sobre um fundo.

Nesse *raccord*, o espectador é, o tempo de um olhar, colocado em relação direta com a subjetividade de uma personagem, e essa coincidência momentânea, um dos agentes mais sólidos da identificação, é um dos meios de inclusão do sujeito espectador na narrativa fílmica.

↳ contínuo, falso-*raccord*, intervalo, transparência

📖 Bordwell *et al.* 1985; Burch 1969; Marie 1974, 1999; Pasolini 1971b

🎬 Realidade, real

O cinema não modificou o sentido (complexo, historicamente estratificado) desses termos usuais, mas, no âmbito de certas teorias de inspiração lacaniana (Oudart 1971; Bonitzer 1976), a distinção entre os dois, que na língua corrente é bastante fraca, foi, por vezes, acentuada. Designa-se então por “real”, em conformidade com o primeiro sentido da palavra em francês, a um só tempo, “o que existe por si mesmo” e “o que é relativo às coisas”. A realidade, em compensação, corresponde à

experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário. (É lógico, portanto, falar, a propósito do cinema, de “impressão de realidade” e não de impressão de real.)

↳ efeito de real, imaginário, impressão de realidade, simbólico

📖 Bonitzer 1976; Leblanc 1997; Oudart 1971; Pasolini 1967; Schefer 1997, 1999; Vernet 1987; Vertov 1972; Žižek 1988

🎬 Realismo

A ideologia realista em arte definiu-se, a princípio, pela substituição dos modelos ideais imitados da Antigüidade pelos modelos reais e, simultaneamente, pela substituição de conceitos transcendentais (cristãos) por nossa percepção da realidade natural, como garantia das representações.

Com base nisso, houve e há numerosas escolas que podem ser qualificadas de “realistas”: o Realismo não é um movimento unitário (não mais que a modernidade ou o vanguardismo), e houve quem achasse igualmente realistas, em literatura, Balzac, Flaubert ou Zola; em pintura, Courbet, Caillebotte ou Grosz (pintura da “nova objetividade”); ou, no cinema, Érich von Stroheim, Vittorio De Sica (neo-realista) ou Lars von Trier (e os cineastas do “Dogma”). O fenômeno maior, em escala histórica, é a banalização do projeto realista, sua identifi-

cação com a ideologia dominante das artes da narrativa e do espetáculo.

O Realismo reivindica a construção de um mundo imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de idealidade, para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea (foi, notadamente, o sentido das teorias marxistas da literatura, às vezes adaptadas, de modo mais ou menos preciso, para o cinema; ver Aristarco ou Amengual). De maneira geral, foram poucos os movimentos cinematográficos que procuraram algo totalmente diferente do Realismo no sentido da definição dada no século XIX; quase todos os movimentos que dele se afastaram, ou que reagiram contra o Realismo, respeitaram, no entanto, em parte, o programa de adequação ao real ou de revelação do real. Por isso, sempre foi difícil definir, no cinema, correntes realistas, e isso se deu sempre em nome de critérios extracineamatográficos e geralmente extra-artistísticos (ver o “Realismo socialista”, na ex-URSS, de 1930 a 1960, e o “Neo-Realismo” italiano).

↳ ideologia, Naturalismo, real, realidade, representação

📖 Amengual 1997; Barbaro 1976; Bazin 1946, 1948b, 1953; Becker 1992; Bettetini 1971; Grierson 1966; Kracauer 1960;

Leutrat 1995; Pasolini 1967; Rossellini 1984; Ruiz 1995; Vertov 1972

🎬 Referente

Em lingüística estrutural, o referente é o terceiro termo da relação de significação. Ele é exterior à relação significante/significado e designa aquilo a que se remete o signo na realidade (ao passo que o significado é o real decupado pelo signo). Esse referente pode ser real se o objeto designado pelo significado é atestado na realidade (não importa qual objeto concreto, uma casa, um animal cuja espécie existe conforme as nomenclaturas dos zoólogos); é imaginário se o significado remete a uma entidade mítica (um anjo, por exemplo, ou um animal fabuloso como a esfinge).

Sendo a imagem cinematográfica, a um só tempo, icônica e indicial, ela atesta, em princípio, a realidade do referente que ela designa. Todavia, em um filme documentário, o referente profílmico corresponde ao referente ao qual a imagem remete. Em compensação, no âmbito da ficção, não há coincidência entre referente diegético e referente profílmico. Por isso, o cinema pode representar, como a literatura, todos os tipos de universo fabuloso. Daí a existência e a extensão dos gêneros como o cinema fantástico, o maravilhoso e a ficção científica. O monstro de Alien

só remete ao universo referencial do filme de Ridley Scott (o que é preferível para o espectador).

↳ diegese, significante/significado, signo

▣ Cavell 1971; Colin 1984; Eco 1968; Kracauer 1960

▣ Reflexividade

1. Termo de origem matemática, que designa a propriedade de uma relação reflexiva. Ele foi retomado pela teoria do cinema para designar “o efeito espelho” provocado pelo olhar do ator (e/ou da personagem) para a câmera. O “olhar para a câmera” pode ser interpretado como uma espécie de mensagem direta da personagem ao espectador, já que um olha o outro “nos olhos”. Entretanto, diferentemente das mensagens de linguagem, faladas ou escritas, este é reflexivo: ele provoca um efeito espelho de um gênero particular que pode ser interpretado como o equivalente de uma marca enunciativa (Casetti 1987; Vernet 1988).

2. O termo é igualmente utilizado em um sentido mais amplo, quando o filme mostra o dispositivo (reflexividade cinematográfica) ou produz efeitos de espelho (reflexividade filmica). Esta pode, por sua vez, remeter a outros filmes ou se auto-refletir.

A reflexividade é, portanto, o aspecto mais especificamente visual de questões mais gerais como o “filme

no filme”, o “cinema no cinema” e o procedimento da construção em abismo.

↳ cinema no cinema, construção em abismo, enunciação, olhar

▣ Casetti 1987; Gerstenkorn 1987; Leutrat 1988; Metz 1991; Vernet 1988

▣ Regra dos 180°

“Duas personagens em campo-contracampo devem ser enquadradas de tal maneira que a câmera esteja, nos dois planos sucessivos, do mesmo lado da linha imaginária que une as duas personagens”. Essa regra, elaborada empiricamente desde o fim da década de 1910, é justificada por um desejo de clareza; ficando do mesmo lado da linha dos olhares, a câmera cruzará na tela as direções imaginárias dos olhares, simbolizando assim, de maneira imediatamente sensível, o cruzamento dos olhares das personagens. Existem, evidentemente, como toda regra estilística ou estética, inúmeras exceções (por exemplo, sistemáticas em Yasujiro Ozu), mas essa regra é ainda ensinada nas escolas de cinema.

↳ contracampo, decupagem, olhar

▣ Bordwell *et al.* 1985

▣ Rema

O termo – forjado do grego *rhein*, escoar – foi introduzido em semiótica por Charles S. Peirce (1903), para designar um signo de “possibi-

lidade qualitativa” (oposto nisso ao dicisigno, ou signo de existência real, e ao argumento, ou signo de lei). O rema é compreendido como “representando seu objeto apenas em suas qualidades”.

Pier Paolo Pasolini (1971) aplicou esse termo ao cinema, acentuando sua etimologia. Segundo sua concepção do cinema como “língua escrita da realidade”, nós não podemos distinguir, no imaginário (por exemplo, na lembrança), entre a realidade percebida e o cinema. É preciso, portanto, que uma continuidade, mesmo ilusória, seja mantida nos filmes; por isso, o plano deve “escoar” como a realidade e fazer esquecer os *raccords*, que, por essência, não pertencem à língua do cinema. O plano, nessa concepção, é um rema.

O termo foi em seguida retomado, em uma perspectiva mais estritamente peirciana, por Michel Colin, em 1985, que definiu o plano, e especialmente o plano com um movimento de câmera, como procedendo de uma estrutura “profunda” em tema + rema (este último sendo assimilado à “função proposicional” dos lingüistas gerativistas).

↳ lingüística, Pasolini, plano, semiótica

▣ Colin 1985; Pasolini 1971c

▣ Remake

Filme cujo roteiro é bem próximo do roteiro de um filme preceden-

te. Esse termo de emprego corrente (e cômodo) é difícil de ser definido com precisão. É reservado, em geral, para casos em que é o primeiro filme que constitui a versão *princeps* da história contada; em particular, não se considera *remake* um filme que adapta uma obra literária já adaptada, se essa obra é célebre antes de sua adaptação; assim, as diferentes versões de *Guerra e Paz*, de *Ligações perigosas*, de *Princesa de Clèves* não são *remakes*, mas falar-se-á de *remake* no caso de *An affair to remember/Tarde demais para esquecer*, de 1957, segunda versão de *Love affair/Duas vidas* (Leo McCarey, 1938), quando ela é, como a primeira, adaptada de um romance. A prática do *remake*, confessa e manifesta no cinema clássico, tornou-se mais indireta, às vezes sorrateira, com certos filmes “refazendo” filmes antigos sem que isso fosse anunciado; a relação entre os dois filmes é sempre estruturalmente da ordem do *remake*, mas institucionalmente cada obra reivindica sua autonomia.

↳ adaptação, gênero, narrativa

▣ Cerisuelo 2000; Serceau 1989

▣ Representação

Utilizada em numerosos e variados contextos, a palavra designa sempre uma operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz as vezes dela. Esse substituto pode ser de natureza variável: uma imagem (representação

pictórica, fotográfica, cinematográfica), uma *performance* em um palco (representação teatral) etc.

No que concerne à representação por imagens, a questão principal foi, no mais das vezes, a de decidir se ela punha em jogo atitudes humanas inatas e universais, ou, ao contrário, atitudes culturais, adquiridas e particulares. As duas posições têm defensores e argumentos:

- do lado dos convencionalistas, considera-se, por exemplo, que todas as espécies de imagens (uma foto muito realista ou um desenho de criança) representam igualmente, porque sua relação com o que representam é, de todo modo, arbitrária; a representação é então vista como um modo, entre outros, de significação e de simbolização (Goodman);

- para os realistas, existem representações que mobilizam atitudes naturais; no mais das vezes, essa qualidade é atribuída às representações em perspectiva (Gibson, Gombrich).

Os estudos interculturais mostraram que as convenções representativas são bem variáveis de uma civilização à outra; algumas, porém, têm uma aprendizagem mais rápida (mais fácil) do que outras (Hudson). É o caso da maioria das convenções fotográficas, das quais foi demonstrado que são aceitáveis até mesmo por humanos que não as aprenderam há muito tempo.

Esse debate quase nunca foi abordado empiricamente a propósito do cinema, a não ser por um número bem pequeno de etnógrafos (Worth e Adair 1972). A reflexão sobre esse assunto é mais especulativa e gira em torno, por exemplo, de teses que vêem na representação cinematográfica um artefato cultural, cujo realismo é convencional, e é adequado apenas a certos estados de sociedade (Comolli – que associa o cinema ao Humanismo). Inversamente, toda reflexão sobre a impressão de realidade (e não sobre o realismo) leva a concluir que ela é igualmente produzida em todas as circunstâncias, independentemente da organização social.

No cinema, a representação implica dois momentos, inextricavelmente ligados:

- a passagem de um texto, escrito ou não, à sua materialização por ações em lugares agenciados em cenografia (tempo da encenação);

- a passagem dessa representação, análoga à do teatro, a uma imagem em movimento, pela escolha de enquadramentos e pela construção de uma seqüência de imagens (montagem). Essa duplicação do processo representativo estimulou comparações do cinema com o teatro e também com a pintura (na qual o segundo tempo é o único acessível).

↳ analogia, direção, montagem

↳ Bazin 1958-1962; Bellour 1981; Bonitzer 1976; Comolli 1971-

1972; Daney 1982; Ishaghpour 1986; Kracauer 1960; Oudart 1971; Worth e Adair 1972

Reprodução

O termo “reprodução” tem duas grandes famílias de sentido: a primeira, de tipo biológico, designa a função pela qual os seres vivos se reproduzem; a segunda, de tipo artesanal e mecânico, designa a ação de reproduzir fielmente uma coisa existente (um documento, uma obra de arte, uma imagem, um som, a cópia de um texto). O cinema utiliza reproduções sonoras e reproduções visuais, e as primeiras são bem mais “fiéis”, ou seja, próximas sensorialmente de seu modelo.

Como imitação direta do mundo sensível, a reprodução está no fundamento da *mimesis*, e por conseguinte, essa noção é o primeiro termo de todas as teorias da representação, do Realismo ao distanciamento brechtiano.

As técnicas de reprodução mecânica que apareceram no século XIX aumentaram consideravelmente o número e melhoraram a fidelidade das reproduções visuais, mas à custa de uma padronização dos processos (em relação à reprodução pictórica, sempre feita “à mão”). As técnicas mecânicas da reprodução, em particular (fotografia, depois cinema e, paralelamente, gravação sonora), foram freqüentemente analisadas,

desde um célebre ensaio de Walter Benjamin (1935-1936), como a fonte de uma mudança na própria definição da arte: para Benjamin, essa padronização acarreta uma “perda de aura”, ou seja, a arte afasta-se de suas raízes de culto e seculariza-se, o que autoriza, entre outras coisas, a procurar uma definição mais política de arte.

↳ representação

↳ Kracauer 1960

Retórica

A retórica é o conjunto dos procedimentos da arte de bem falar e de convencer. Não existe uma retórica do cinema propriamente dita, mas o cinema é um dos lugares onde se exerce o retórico, concebido como formatação ativa e surgimento da significação. Praticamente, o estudo da retórica fílmica seguiu três direções:

- a das figuras cinematográficas, estudo feito, no mais das vezes, pelas “gramáticas” tradicionais da “linguagem cinematográfica”, mas cujo vestígio encontramos ainda nos teóricos e críticos da década de 1960 (Amengual 1971; Martin 1955);

- a dos discursos fílmicos, e da diversidade dos procedimentos que eles colocam em prática. Por exemplo: o documentário tem sua retórica, com freqüência, semelhante à retórica de um discurso verbal racional (Gauthier), orientado para uma verdade do real (Grierson, Bouvier);

o filme amador tem uma retórica fundada no esmigalhamento narrativo, na ausência de fechamento, na indiferenciação espacial, no fato de se dirigir à câmera etc. (Odin);

• aquela, enfim, da retórica geral, ou seja, do figural no filme, direção seguida pela corrente de inspiração psicanalítica (Metz), mas também pela corrente “desconstrucionista” (Conley), e até mesmo pela corrente hermenêutica, oriunda de Ricouer (Andrew).

↳ efeito, figura, figural

📖 Amengual 1971; Barthes 1964; Gerstenkorn 1995; Martin 1955

📺 Revistas de cinema

O espetáculo cinematográfico foi bem cedo acompanhado de numerosas publicações periódicas que lhe foram consagradas, na França e na Itália, depois nos Estados Unidos. Os primeiros periódicos foram corporativos profissionais (*Le Fascinateur*, criado por Georges Coissac); depois, no fim da década de 1910, eles se encarregaram também da promoção cultural da Sétima Arte (*Le Film*, criada em 1914 por Henri Diamant-Berger e cujo redator-chefe foi Louis Delluc).

Além de publicações destinadas principalmente à informação sobre a atualidade, que eram as mais numerosas, as revistas, que manifestavam uma maior ambição intelectual,

foram raramente reservadas inteiramente às pesquisas teóricas. Foi o caso, sempre de maneira efêmera, das revistas ligadas a instituições de pesquisa ou de ensino superior, tais como a *Revue Internationale de Filmologie*, ligada à Sorbonne (de 1947 ao fim da década de 1950); a *Ikön*, *Cinema*, *Televisione*, *Iconografia* (Istituto Gemelli, Milão); a *Cinema*, que publicou Barbaro e traduziu Pudovkin, Eisenstein, Balázs e Arnheim desde a década de 1930 (Centro Experimental do Cinema Italiano, financiado pelo Estado). Desde a década de 1970, muitas revistas apareceram dessa maneira: *Cinema Journal*, *Camera Obscura* (Estados Unidos), *Iris*, *Cinémathèque*, 1895 (França), *Screen* (Grã-Bretanha), *Kintop* (Alemanha), *Cinémas* (Canadá), para citar apenas algumas.

Todavia, com frequência, textos que desempenharam um papel determinante na história das idéias foram publicados em revistas de crítica de cinema (*Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Sight and Sound*, *SegnoCinema*, *Cinegrafie*, *Trafic* etc.) e até mesmo em revistas mais informativas como *Cinémagazine* (artigos de Germaine Dulac) ou *L'Écran Français* (o artigo célebre de Alexandre Astruc sobre a câmera-caneta).

A história das publicações sobre o cinema é igualmente marcada pelo aparecimento, no mais das vezes também efêmero, de revistas críticas

polêmicas e programáticas que pretendem promover um novo cinema. Todos os “novos cinemas” foram precedidos ou acompanhados por periódicos importantes. A celebridade dos *Cahiers du Cinéma* da década de 1950 não deve deixar na sombra *Film Culture* e Jonas Mekas, *FilmKritik* e Enno Patalas, *Film A Doba* e Jan Kucera, *Eiga Geitjutsu*, no Japão, *Contracampo*, revista do pós-franquismo na Espanha, *Cine Cubano*, e muitas outras.

↳ *Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique*, crítica

📖 Ciment e Zimmer 1997; Hennebelle e Guy 1993; Jeanne e Ford 1960

📺 Ritmo

Derivado do verbo grego *rhein*, escoar, o termo designa, principalmente, o agenciamento dos fenômenos temporais, em primeiro lugar, da música. Existem, em todas as músicas do mundo, ritmos mais ou menos marcados (pela tônica de certos tempos fortes), mais ou menos simples (em geral, nas músicas feitas para serem dançadas), mais ou menos regulares (a música “barroca” caracteriza-se por sua irregularidade rítmica) etc.

Aplicada ao cinema, sobretudo nas escolas que o compararam com a música (na época do cinema mudo ou na esfera do cinema experimental, em particular), a noção de ritmo

designa, de modo bastante solto, a velocidade e a estrutura da sucessão dos planos, ou às vezes, de modo ainda mais vago, a estrutura temporal de um plano um pouco longo. A idéia de uma “montagem rítmica” foi frequentemente proposta pela escola soviética muda (Kulechov, Pudovkin) e definida como montagem de planos cujos comprimentos estariam em relações simples (1/2, 2/3, 3/4 etc.); Eisenstein (1929), que a achava rudimentar demais, propôs batizar essa forma de montagem de “métrica” e reservar o termo “rítmica” para uma montagem que levaria em conta o comprimento dos planos, mas “ponderada” por seu conteúdo (de duração igual, um primeiro plano parece mais longo do que um plano médio).

A idéia da montagem métrica reapareceu nos cineastas “estruturais” (especialmente em Kubelka e Gidal), sem ser mais interrogada em seus fundamentos perceptivos. Parece, com efeito, que a percepção do ritmo temporal no cinema é bastante grosseira, por um lado, porque o olho – diferentemente do ouvido – aprecia mal as relações de duração (Mitry 1965) e, por outro, porque o conteúdo da imagem desempenha um papel importante demais para que se possam facilmente calcular e determinar ritmos nesse sentido. Assim, todo espectador é sensível à velocidade da montagem nas cenas

de fuzilamento de *O Encouraçado Potemkin*, de *The wild bunch/Meu ódio será tua herança* ou de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, sem que se possa dizer que ele percebe relações de duração.

Quanto à idéia de um “ritmo plástico” da imagem, retomada notadamente na reflexão sobre a pintura abstrata (Maldiney 1973), ela é ainda mais metafórica e de aplicação mais difícil, já que a “composição” da imagem exerce no espectador efeitos que não são praticamente conhecidos. Por isso, todas as tentativas, no mais das vezes inventivas, de definir um ritmo fílmico, tiveram de redefinir a noção e precisar seu campo de aplicação (André 2000).

♪ montagem, música

📖 André 2000; Eisenstein 1929; Mitry 1963- 1965; Montagu 1964

📖 Rocha (Glauber) (1939-1981)

Cineasta, crítico, ensaísta, poeta, desenhista e escritor brasileiro autodidata, Glauber Rocha não fez, em sua obra, distinção entre teoria e prática. Seus artigos sobre o cinema são um apelo à ação revolucionária, do mesmo modo que seus filmes são definidos por ele mesmo como “manifestos práticos” de sua teoria estética.

Líder do Cinema Novo, ele desenvolve, a partir da década de

1960, um projeto de cinema nacional inteiramente independente, tanto do ponto de vista econômico quanto formal. Em seus artigos e em suas cartas, a tônica é colocada na necessidade de uma ruptura profunda com o modo de produção cinematográfica tradicional e com todo modelo estético vindo de fora (nem Hollywood, nem *Nouvelle Vague*, e sim uma estética brasileira, latino-americana e terceiro-mundista). Os princípios éticos da revolução cultural proposta pelo Cinema Novo são expostos por Glauber Rocha em seu artigo de 1965, “A estética da fome”. “Aqui reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que essa fome, embora sentida, não é compreendida”. Para fazer com que fosse compreendida, os filmes do Cinema Novo deveriam colocá-la em primeiro plano, superexpô-la de maneira violenta.

Em seus filmes, essa “estética da fome” se concretiza em uma representação metafórica da História. Por meio da violência, as personagens de Glauber Rocha mostram o irracionalismo e as forças inconscientes reprimidas pela razão, tentando assim abrir uma via para a revolução. Em um artigo de 1971, “Estética do sonho”, ele define a revolução como “a ‘anti-razão’ que comunica as tensões

e as rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos, a pobreza”.

Glauber Rocha falará em seguida cada vez menos de estética e cada vez mais em sonho, magia, crença, vida: “A arte revolucionária deve ser uma magia capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nessa realidade absurda”. Influenciado em sua juventude pelo pensamento dialético de Serguei M. Eisenstein, Glauber Rocha parece se aproximar mais do misticismo social de Roberto Rossellini: “Não justifico nem explico meu sonho, pois ele surge de uma intimidade cada vez maior com os temas de meus filmes, sentido natural de minha vida”.

♪ Eisenstein, estética, política, Rossellini

📖 Pierre 1987; ver Bibliografia

📖 Rohmer (Éric)

Conhecido sobretudo como cineasta, Éric Rohmer foi também crítico (às vezes com seu verdadeiro nome, Maurice Schérer), ensaísta e analista. Ao longo de seus ensaios sobre o cinema, mas também sobre o teatro ou, de modo mais demorado, sobre música, ele aborda ao menos quatro grandes temas:

1. A história da arte: sua tese, fielmente hegeliana, é que cada arte possui uma “curva”, que define seu nascimento, sua juventude, sua maturidade, seu apogeu e finalmente seu declínio. Cada arte “coincide”,

de certo modo, consigo mesma (com sua essência) em seu apogeu, e é daí que podemos melhor apreendê-la, compreendê-la e defini-la. Inversamente, uma arte está “morta” quando ela não tem mais público fora da coleção ou do museu.

2. As correspondências das artes: em seu ensaio mais frontalmente teórico (*Le celluloid et le marbre*, 1955), Rohmer compara cinco das artes, para, a um só tempo, salientar (um pouco como Souriau) suas relações e o co-pertencimento à Arte, e para caracterizá-las por diferentes etapas em sua “curva de vida”. O cinema, em muitos críticos desse período (Bazin 1955), é visto como uma espécie de “substituto” da pintura, depois da morte desta. A definição de arte na qual Rohmer se baseia é, a um só tempo, intencional (pelo enfoque consciente do artista), estética (pelo efeito produzido sobre o destinatário) e histórica (referindo-se a periodizações convencionais).

3. O Classicismo: fácil de ser definido em música (*De Mozart en Beethoven*, 1996), a um só tempo, como período da história de uma arte e como caracteres estilísticos, o Classicismo é uma questão difícil no cinema. Rohmer defende a idéia de um cinema que teria passado de um pré-classicismo (Griffith, Murnau) a uma modernidade que faz, a seus olhos, com demasiada frequência, a economia da pesquisa da etapa clás-

sica. Seus ensaios da década de 1950 são, no mais das vezes, consagrados à pesquisa – difícil, tingida de nostalgia – de um Classicismo cinematográfico que sempre escapa.

4. A direção, ou a arte do cineasta: a poética rohmeriana está fundada em três idéias mestras:

- o cinema deve exprimir o mundo e não o autor do filme (concepção clássica). Daí, por exemplo, a condenação de qualquer citação pictórica no cinema;

- o cinema, para isso, deve cultivar seus meios expressivos próprios, essencialmente a luz e a construção da cena (minoração da montagem, e até mesmo do enquadramento);

- o cinema é uma arte do espaço antes de ser uma arte do tempo. Esta última tese, paradoxal e rara na teoria do cinema, é ilustrada em um ensaio sobre Friedrich W. Murnau (1976).

↳ arte, clássico, moderno, pintura
📖 ver Bibliografia

Rossellini (Roberto) **(1906-1977)**

Um teórico clássico

A concepção do cinema de Roberto Rossellini resulta de uma visão global do social que é clássica: valorização da atividade socialmente útil, desvalorização da arte. Entretanto, a utilidade social não se assemelha ao trabalho; ela passa pelo saber, pelo aprendizado, pela reflexão pessoal, pela informação: Rossellini tem uma

visão platônica de uma sociedade feita para e pelo filósofo. Consequência: o cineasta, como uma espécie de pensador, deve se abstrair de toda ideologia que o impeça de ver os problemas da sociedade onde vive. Por conseguinte, a arte interessa pouco a Rossellini, que vê nela um jogo formal ou uma evasão, levando-o a condenar, de maneira por vezes reacionária, a arte moderna; ele não reivindica, portanto, nenhuma liberdade artística como tal. A arte é simplesmente a parte da emoção necessária à expressão das idéias, parte da qual a civilização tem necessidade, mas a arte só tem sentido se fizer sentido, e para todo mundo (ela deve ser acessível). Os problemas do cinema, como instrumento social e de pensamento, são, portanto, problemas antropológicos (Rossellini foi um dos primeiros a dizê-lo).

A questão do saber

Rossellini se interessa menos pela capacidade educativa do cinema (que, a seu ver, se acomoda por demais à propaganda) do que por sua capacidade de instrução. O cinema deve, portanto, ser determinado, antes de tudo, por considerações de conteúdo, únicas suscetíveis de lutar contra o domínio, que idiotiza, da mídia. Daí a noção de filme-ensaio (o qual Rossellini foi igualmente um dos primeiros a promover). “Ensaio”, e não tratado, por exemplo, pois a dimensão

pessoal é importante: é preciso tomar partido sobre o que se mostra.

Fazer cinema

Um dos problemas do cinema é a estrutura aberrante da produção fundada na indústria. Rossellini reivindica cada filme como uma experiência de cinema (isto é, uma experiência do conhecimento). O cineasta – e também seus colaboradores, técnicos ou atores – deve, incessantemente, desenvolver alguma coisa bastante nova para entusiasamá-lo (ver *Índia*). Daí uma concepção da realização fundada no improviso, na recusa do roteiro e da decupagem prévia, na ausência freqüente de diálogos, no papel determinante do cenário etc.

Na filmagem essa improvisação se traduz por uma igual liberdade da formatação, a qual não poderia se fundar em prescrições gramaticais (recusa expressa da montagem “proibida”, por exemplo, mas também do “belo plano” impecável demais, e até mesmo do documentário documentarizante – ver *a contrario* a pesca do atum em *Stromboli*, 1950). A única noção formal constantemente ilustrada e defendida por Rossellini é o ritmo, nele sempre sinônimo de lentidão.

Enfim, a relação do cineasta com o que ele mostra é uma relação de compreensão, em sentido amplo. A realidade (social, humana) vem em primeiro lugar; é preciso deixá-la significar, por si só e sem recurso à

fábula (“as coisas estão aí, por que manipulá-las?”) – ao mesmo tempo, porém, é preciso tomar partido. Nos filmes de ficção, isso se traduz por uma atenção pelo meio através das personagens (por exemplo, ir do primeiro plano ao plano de conjunto, mais do que o inverso). No geral, o cinema, segundo Rossellini, é uma experimentação acerca da formatação da comunicação de um saber (da informação).

↳ Classicismo, documentário, idealismo, Realismo

📖 ver Bibliografia; Meder 1993

Ruiz (Raoul)

Cineasta de origem chilena, fixado na França desde a década de 1970, autor de mais de 100 filmes de gêneros e de estilos extraordinariamente variados, Raoul Ruiz é igualmente um teórico eclético, que se interessa por problemas bem diversos – desde temas socioculturais relativos à indústria do divertimento e a seus paradigmas narrativos até problemas filosóficos de fundo ligados à natureza (e até mesmo à essência) da imagem fotográfica.

Seu trabalho “gira em torno de uma convicção: no cinema, ao menos no cinema narrativo (e todo o cinema o é, de certa maneira), é o tipo de imagens que se produzem que determina a narração e não o contrário”. Pautado nessa convicção, Ruiz aborda problemas canônicos

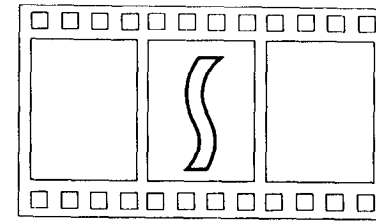
da teoria do cinema, tais como a existência de universais da compreensão, a possibilidade correlativa de fazer imagens que se dirigem a todo mundo, a relação entre o cinema e as outras artes, os princípios da narrativa cinematográfica (a propósito dos quais ele propõe a interessante noção, inspirada na tradição crítica anglo-saxã, de “conflito central”). A vontade de provocação é sensível em várias de suas intervenções, que relacionam, deliberadamente, disciplinas e corpos de doutrinas afastados, que sua grande cultura e a solidez de suas bases filosóficas (amplamente apoiadas em um conhecimento apro-

fundado de Schopenhauer) lhe permitem “mostrar” produtivamente. Citemos a intrigante proposta de um “cinema xamânico”, de um “impressionismo radical”, “capaz de nos fazer viajar até os confins da criação, pela simples justaposição de um pequeno número de imagens frementes”.

Com os limites devidos a seu desdém por todo desejo de cientificidade, trata-se de uma autêntica proposta para uma poética do cinema, uma arte de fazer filmes, em um sentido original.

↳ filosofia, poética

📖 ver Bibliografia



🎬 Salto

Raccord entre dois planos quase idênticos, entre os quais a distância espaço-temporal é muito fraca.

Foi a prática do documentário, e notadamente da reportagem televisiva, que levou à utilização dessa forma de *raccord* (o *jump cut* anglo-saxão), que consiste em montar dois planos que são, na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena, eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois. O efeito visual é tocante, sobretudo no caso freqüente em que o objeto está centrado em uma ou várias personagens estáticas: tem-se a impressão de que a personagem “salta” de repente, de maneira mais ou menos acentuada. Esse tipo de *raccord* foi introduzido espetacularmente no filme de ficção por *A bout de souffle* (*Acossado*), de Jean-Luc Godard, em 1959; ele é considerado um dos elementos estilísticos dos “novos cinemas” da década de 1960.

↳ elipse, plano, *raccord*

📖 Bordwell 1984; Lemaître 1952; Marie 1999

🎬 Schefer (Jean Louis)

Escritor, ensaísta, historiador e crítico de arte, sua contribuição à teoria do cinema é, em princípio, a de um não-profissional ou de um não-especialista. Na realidade, essa abordagem, deliberadamente não técnica do espetáculo cinematográfico, em nome, antes de tudo, do homem “comum” do cinema, fez reviverem, no fim da voga semiológica, questões às quais os críticos da época muda tinham sido sensíveis, mas que só tinham sido abordadas na maioria das vezes de maneira impressionista. A reflexão de Jean Louis Schefer parte da surpresa que o espetáculo de cinema suscita, a submissão na qual ele nos mantém presos, ao mesmo tempo em que estimula o confronto com o tempo – não na forma de imagem do tempo ou de imagem-tempo, e sim na forma de percepção direta. O cinema concerne a todos nós (somos todos seus homens “comuns”),

pois o que ele representa é nossa maneira de ver a vida, e nossos próprios sonhos, no século do cinema, acabam se parecendo com ele.

Essa abordagem “antropológica”, sensível à convivência do sonho e do cinema (como aquela, bem diferente em seu estilo, de Edgar Morin), se duplica por uma série de teses sobre a natureza da imagem. Schefer é o mais notável daqueles que, depois da insistência unilateral sobre a organização “de codificação” (simili-linguajeira) dos filmes, atraíram a atenção para a natureza de imagem figurativa do filme. Desse ponto de vista, o livro de 1980 pode ser considerado a origem do retorno à reflexão sobre a figura, que marcou as décadas de 1980 e 1990. Além disso, a concepção scheferiana da figura atribui a esta uma capacidade de pensamento *sui generis*. O cinema é uma experiência do tempo, é feito da matéria do sonho, mas, além disso, dispõe de uma certa latitude na produção de suas figuras, que faz dele uma espécie de pensador ou de filósofo (idéia próxima à de Jean Epstein).

↳ Epstein, figura, figuração, Morin

📖 ver Bibliografia; Epstein 1974-1975; Leutrat 1988

🎬 Segmentação

Um dos problemas recorrentes da teoria do cinema como “linguagem”, e da análise de filmes, foi de-

finir grandes articulações no interior dos filmes – diferentes das cesuras impostas pela técnica, em fotogramas e em planos. Dificilmente se pode pensar em determinar “unidades” de filme que possam descrever todos os filmes, até os mais originais dos filmes experimentais, que trabalham a própria matéria da imagem. O empreendimento teórico concentrou-se, portanto, em geral, no cinema narrativo, e até mesmo, no mais das vezes, em seu estado clássico.

A propósito do cinema clássico, e restringindo-se à banda imagem, foi proposta a idéia de uma possibilidade de segmentação, ou decomposição em segmentos autônomos (Metz 1964). O problema é duplo, ou mais exatamente se apresenta em dois aspectos indissociáveis:

- O que permite delimitar um segmento em um filme? Onde ele começa, onde termina? O limite de um segmento coincide sempre com o de um plano? Etc.

- Existem regularidades de um filme a outro, na forma, sobretudo, de tipos de segmentos estáveis, mais ou menos independentes dos filmes?

A resposta de Christian Metz é notável: para ele, existe apenas um pequeno número de tipos de segmentos (ou “grandes sintagmas”), e essa tipologia permite operar a segmentação de um determinado filme, procurando encontrar nele as formas-tipo. (Note-se que, tendo

posto à prova seu modelo em um filme moderno, *Adieu Philippine*, Metz teve de reconhecer que seu alcance era menos universal do que havia a princípio suposto).

↳ grande sintagmática, lexia, linguagem, montagem, plano, semiologia, sintagma

📖 Baiblé *et al.* 1974; Bellour 1969, 1978; Lagny *et al.* 1979; Metz 1975

🎬 Semântica

Parte da lingüística que trata da significação das palavras, seja de um ponto de vista histórico (ela coincide com a etimologia), seja de um ponto de vista sincrônico. É o estudo do sentido e dos significados em geral. Ela não está, portanto, ligada a uma linguagem particular, mas o funcionamento da língua desempenha aí um papel de primeiro plano, pois é a primeira a “decupar” o sentido e, portanto, determina-o em grande parte.

↳ conteúdo, semiologia, significante/significado, tema

🎬 Semiologia

Etimologicamente, a semiologia é a ciência dos signos. O primeiro emprego do termo é médico: a “semiologia” é o estudo dos sintomas como signos exteriores das doenças. Foi o lingüista Ferdinand de Saussure que considerou, em 1913, a constituição de uma “ciência dos signos no

interior da vida social”, cujo campo excederia o da lingüística. O termo foi retomado no início da década de 1960 (Barthes 1964): toda cultura cai com o golpe de uma ciência das significações; os objetos mais utilitários em aparência – a alimentação, as roupas, o alojamento – e, por razões mais fortes, aqueles que têm a linguagem como suporte, como a literatura, as narrativas de imprensa, a publicidade etc., pedem uma análise semiológica.

A questão foi quase imediatamente transposta ao cinema, como produção cultural e produção de signos (Metz 1964). As pesquisas em semiologia do cinema desenvolvem-se em vários movimentos. O primeiro é marcado pela influência da lingüística estrutural e por Louis Hjelmslev. Pouco depois, ela tem a influência da psicanálise freudiana relida por meio da interpretação lacaniana, que afirma ser “o inconsciente estruturado como uma linguagem”. Da primeira semiologia são oriundas a narratologia do cinema e a análise estrutural do filme. A segunda semiologia, lingüístico-psicanalítica, engendrou a análise textual e as pesquisas sobre a enunciação no cinema, pelo viés das reflexões sobre a identificação do espectador com o dispositivo.

↳ Barthes, código, Metz, significante/significado, signo

📖 Barthes 1960, 1963, 1964, 1973, 1982; Bettetini 1968,


1975; Chateau 1979, 1986; Colin 1985; Eco 1968; Gardies 1991; Metz 1968; Pasolini 1966, 1967

Semiótica

Se o suíço francófono Ferdinand de Saussure definiu o programa da semiologia, foi o lógico americano Charles S. Peirce quem propôs o da semiótica, cujo projeto é bem paralelo. Peirce pretende estudar todos os sistemas de signos criados pelo homem, independentemente do modelo lingüístico. "Semiologia" designou, portanto, antes, as pesquisas francófonas a partir de Roland Barthes; "semiótica" designou as pesquisas anglófonas e aquelas que foram influenciadas por essa corrente. Assim, Peter Wollen (1968) opõe o modelo de Peirce às concepções de Saussure e de Christian Metz, que lhe parecem exagerar a força do verbal no filmico; ele salienta assim, por um lado, a importância dos aspectos indicial e icônico no filme; por outro, a possibilidade de uma verdadeira "dimensão conceitual" do cinema, utilizando a retórica e todas as formas de simbolismo.

De modo mais geral, a semiótica acabou englobando a semiologia no momento em que esta se interessou pelas relações que os signos e os símbolos mantêm com o inconsciente e com a produção literária, e depois artística, no sentido amplo.

∫ semiologia

 Colin 1985, 1992; Deleuze 1985; Garroni 1968, 1972; Heath 1981; Lotman 1973; Pasolini 1971b e c; Wollen 1968; Worth 1981

Seqüência

Em um sentido quase intercambiável com o da cena, a seqüência é, antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um seqüenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário.


Essa noção foi explicitada em duas perspectivas teóricas diferentes:

- em termos de segmentação: na "grande sintagmática" da banda imagem (Metz 1964), a seqüência define-se como "sintagma cronológico não alternante, com elipses", ou seja, como um seguimento de planos em que relações temporais de sucessividade diegética são marcadas, o encadeamento de um plano ao seguinte podendo ser feito por uma elipse mais ou menos clara (o que diferencia a seqüência da cena, que não tem elipse);

- em termos narratológicos: uma seqüência narrativa é uma sucessão não de planos, mas de acontecimentos, e o que interessa aos narratólogos é a lógica, o "programa" que rege o encadeamento desses acontecimentos. O modelo aqui é de inspiração estruturalista: a seqüência é sempre

mais ou menos descrita como combinatória de "funções" (Propp) ou como "seqüência-programa" (Vernet 1976). Nesta última acepção, a seqüência pode ser contida em um único plano (o que se chama, justamente, de um plano-seqüência).

∫ cena, diegese, história, narrativa, plano, plano-seqüência, segmento


 Bellour 1978; Metz 1964; Vernet 1976

Significação

Em lingüística estrutural, o termo designa a relação entre o significante e o significado. A significação corresponde ao sentido ligado a um signo ou a um grupo de signos particulares, sejam eles naturais ou convencionais. A ciência que estuda a significação é a semântica; a semiologia estuda, por seu lado, os signos.

Em um sentido mais solto e não técnico, no mais das vezes utilizado pela crítica, a "significação" de um filme é, com freqüência, assimilada a sua apreciação e à sua interpretação.

∫ semântica, semiologia, signo


 Barthes 1960, 1963, 1973, 1982; Bordwell 1989; Metz 1968; Wollen 1968; Worth 1981

Significante/significado

Na concepção da lingüística estrutural, a face significante do signo é a face material, física, sensorialmente apreensível; a face significada

é imaterial, conceitual, apreensível intelectualmente. Essa oposição é semelhante àquela de expressão e conteúdo (Hjelmslev). No cinema, o significante é composto de sons e de imagens visuais, cujo significado não é exatamente da mesma natureza que o significado da linguagem verbal (ele é menos puramente conceitual, e o acesso oferecido ao referente, em compensação, é mais imediato).

∫ lingüística, semiologia, signo

 Gheude 1970

Signo

No sentido corrente, "signo" designa uma percepção que determina uma informação que concerne a alguma coisa que não é diretamente percebida ou perceptível; por exemplo, a sirene pode ser signo de incêndio. O signo é também o gesto ou a atitude que comunica um desejo ou uma ordem (fazer sinal de vir), ou, de modo mais geral, um estado afetivo (um sinal amigável). Enfim, em lingüística e em semiologia, o signo é a ligação entre uma significação e um elemento fônico ou gráfico (ou visual, ou audiovisual para o cinema) de comunicação. A imagem é um signo do objeto designado.

Muitas distinções foram propostas entre categorias de signos, opondo, notadamente, signos naturais, em que a relação com a coisa significada depende unicamente das leis da natureza (a fumaça como um signo do fogo),

e signos convencionais (a sirene como signo de um incêndio). Encontramos essa distinção nas três categorias propostas por Charles S. Peirce: o ícone, o índice e o símbolo. O ícone opera pela similitude de fato entre dois elementos, como, por exemplo, o desenho de um animal e o animal representado. O índice opera pela contigüidade de fato vivida entre dois elementos, como por exemplo entre a fumaça e o fogo. Enfim, o símbolo opera por contigüidade instituída, apreendida, entre dois elementos; a conexão é estabelecida por uma regra puramente convencional, como, por exemplo, a cruz significando o cristianismo ou a cor vermelha remetendo ao perigo. Peirce insiste no fato de que a classificação dos signos está fundada na predominância de um dos três fatores: similitude, contigüidade de fato e conexão por convenção. Cada tipo de signo pode combinar esses fatores. A fotografia de um animal é um ícone, já que compreende o traço de similitude, mas é também um índice, pois supõe uma contigüidade anterior entre o significante visual e o objeto representado.

Por isso, a imagem e o som fílmico dependem, a um só tempo, do ícone e do índice. Essa distinção está, aliás, no fundamento de duas grandes direções estéticas: o cinema indicial pende para o realismo e para a vocação documentária, ao passo que o cinema icônico-simbólico cultiva a

distância entre a imagem e aquilo a que ela remete.

Ferdinand de Saussure utiliza, por seu lado, a oposição entre arbitrário e motivado, para qualificar a relação entre o significante (o traço fônico ou visual) e o significado (seu conceito). Na língua, a relação é arbitrária, pois não há nenhuma semelhança entre o som de uma palavra e o que ela designa. Em compensação, no cinema, todos os signos são motivados por uma relação de analogia, de semelhança, já que uma imagem ou um som gravado se parecem com o que eles designam. Tentou-se com frequência analisar o funcionamento das imagens de filmes, tendo em vista que remetem a um significado. Tratava-se de saber a que categorias de signos elas podiam pertencer. Tentou-se igualmente definir o "signo minimal" da linguagem cinematográfica (Garroni, Eco, Metz, Pasolini), para se chegar à conclusão, com Jean Mitry, de que o cinema era uma "espécie de linguagem sem signos".

A tripartição peirciana entre ícone, índice e símbolo foi igualmente prolongada e discutida por Pier Paolo Pasolini e Gilles Deleuze. Para Pasolini, não existe dicionário das imagens; entretanto, os filmes comunicam significados que o espectador apreende. Por isso, o cinema recorre ao patrimônio comum representado pelos objetos que nos rodeiam, pelos gestos que todos nós fazemos, pelas expressões

que podem ser lidas em nossos rostos: o cinema explora os signos da realidade, apropria-se deles e propõe esses signos novamente. É "a língua escrita da realidade". Pasolini propõe o termo "im-signos" para designar o primeiro conjunto organizado ou organizável de significações que precede, no cinema, a linguagem cinematográfica propriamente dita. Esses im-signos correspondem às codificações iconológicas e iconográficas próprias a cada grupo sociocultural.

Deleuze prolonga essa proposição: os dois primeiros signos da imagem-percepção são termos de Peirce revistos à luz de Pasolini. Trata-se do "dicensigno" e do "reuma". Para Deleuze, o dicensigno, termo criado por Peirce para designar sobretudo o signo da proposição em geral, é uma percepção no âmbito de outra percepção. "É o estatuto da percepção sólida, geométrica e física". O "reuma", que não deve ser confundido com o "rema", de Peirce, é a percepção do que atravessa o quadro ou se escoa. Ele designa o estatuto líquido da própria percepção.

∫ semântica, semiologia, semiótica, significação, significante/significado

📖 Barthes 1970d; Deleuze 1983, 1985; Eco 1988; Joly 1994; Metz 1968, 1972; Pasolini 1972; Wollen 1968; Worth 1981

📖 Simbólico

Na teoria lacaniana, o simbólico é o "lugar" abstrato onde atuam os significantes (no sentido de Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson: elementos diferenciais, desprovidos de sentido por si mesmos, que só adquirem valor em suas relações mútuas e formam uma ordem fechada) que constituem o sujeito: sonhos, sintomas etc. Seu emblema é, em Sigmund Freud e depois em Lacan, o jogo de desaparecimento/aparecimento de uma coisa, associado pela criança bem nova a um vocalismo arbitrário ("*fort/da*"), verdadeira emergência do simbólico na linguagem ("o símbolo é o homicídio da coisa"). À medida que o sujeito se constitui, a ordem simbólica interpõe-se cada vez mais entre ele e o mundo real, já que a identificação e o desejo estão ligados pelas leis estruturais do significante. Nessa ordem, o sujeito só pode ser representado, "traduzido" (Lemaire), portanto, "perdido por ele mesmo". Excluído da cadeia significante e representado nela, ele é "clivado"; a consciência e a cognição estão no nível do discurso (este tomado no simbólico, e aquelas acessíveis unicamente nas formações imaginárias), ao passo que o inconsciente está no nível do sujeito verdadeiro (mas acessível unicamente pela análise).

Essa teoria foi muito retomada, em torno de 1970, nas abordagens

psicanalíticas do cinema. Encontramos na noção de sutura uma tentativa de aplicação dessa relação entre o sujeito e o simbólico, segundo a qual o sujeito figura em seu próprio discurso, como falta, na forma de um substituto. Embora ela se interesse sobretudo pelos efeitos imaginários, a teorização do dispositivo cinematográfico repousa, igualmente, na mesma concepção do sujeito clivado. Enfim, como toda produção significativa, a retórica fílmica é um dos lugares onde se manifesta o simbólico.

↳ dispositivo, imaginário, psicanálise, real, retórica, sutura

📖 Heath 1981; Oudart 1969

🎬 Símbolo

Todas as civilizações produziram símbolos, ou seja, signos destinados a representar, de modo mais ou menos arbitrário, uma realidade abstrata. Os simbolismos mais antigos são, geralmente, associados a valores religiosos (na cultura cristã, a cruz, símbolo da Redenção, o triângulo, símbolo da Trindade etc.), mas existem símbolos de toda natureza. Nesse primeiro sentido, o cinema, como qualquer outra forma de significação cultural e social, reproduz e veicula símbolos fílmicos, mais do que os produz realmente (o que foi por vezes descrito como símbolos fílmicos diz respeito, antes, à metáfora). Os símbolos sexuais (em Luis Buñuel ou Federico Fellini), os símbolos religiosos (em

Carl Dreyer ou Roberto Rossellini), as alegorias filosóficas (em Jean-Luc Godard) existiam, no mais das vezes, antes de estarem nos filmes.

Nesse sentido mais especializado, a noção de “forma simbólica” (Cassirer 1923 *sq.*) foi utilizada, na teoria da representação, com base na variante proposta por Ervin Panofsky (1924), a propósito da perspectiva, qualificada por ele de “forma simbólica de nossa experiência do espaço”, pois dá forma material e sensorial ao caráter centrado do espaço vivido, que ela traduz assim de maneira simbólica.

↳ metáfora, simbólica

📖 Bergman 1990

🎬 Sinopse

Resumo breve (algumas páginas) de um roteiro de filme. (Do grego *sunopsis*, “visão de conjunto”, “olhada geral”, “índice dos assuntos”, a palavra entrou na língua francesa por intermédio de seu emprego nos Estados Unidos – ver *DHLF*.)

🎬 Sintagma

Em lingüística estrutural, o termo sintagma designa um grupo de unidades que estão co-presentes no ato da fala. De modo mais amplo, designa um grupo de palavras que formam uma unidade no interior de uma frase.

O sintagma é o eixo da combinação e do agenciamento das unidades. Essa ocorrência se produz, no mais

das vezes, na consecutividade, os elementos intervindo uns após os outros. No entanto, essa sucessão no eixo temporal, preponderante no caso da linguagem verbal, em virtude da linearidade da emissão vocal, não é obrigatória. Sintagmas podem ser simultâneos e não consecutivos; sua co-ocorrência é então espacial. A sintagmática espacial intervém de maneira preponderante quando a linguagem manifesta suas significações no espaço: assim é na pintura e, de modo mais geral, no cinema. Além disso, sendo este último fundado em vários eixos temporalizados (a banda imagem e as bandas sonoras), pode haver aí relações sintagmáticas em um determinado ponto da cadeia fílmica entre uma imagem e um som.

O sintagma e a sintagmática (o estudo do funcionamento dos sintagmas) são termos que tiveram um sucesso real no curso da fase inicial da semiologia do cinema. Com efeito, o filme organiza a todo momento seu discurso sobre relações de co-ocorrências visuais e sonoras, notadamente em razão do papel maior que a montagem desempenha aí.

↳ discurso, metonímia, paradigma, seqüência

📖 Chateau 1986; Colin 1985; Metz 1968; Vernet 1973

🎬 Sistema

A palavra “sistema” é particularmente polissêmica. Etimologi-

camente, ela remete à “reunião”, ou à “composição”, e sempre a um conjunto organizado; é o sentido que encontramos na maioria de suas acepções: conjunto de elementos intelectuais, conjunto de conceitos, classificação lógica, conjunto coordenado de práticas que tendem a obter um resultado, conjunto que possui uma estrutura que lhe é própria etc.

Em literatura e em arte, a palavra, no mais das vezes, é empregada pejorativamente, por se opor à criação livre e à inspiração. É particularmente o caso no contexto da concepção romântica da criação.

Em lingüística, a palavra designa um conjunto organizado e coerente como é a língua, no sentido saussuriano. A semiologia estrutural (Metz 1971) generalizou o emprego da palavra, acoplando-a à palavra “código”. O sistema concerne à estrutura do texto e, portanto, do filme como conjunto organizado, reconstruído pelo analista. A semiologia opõe assim os sistemas singulares (que concernem aos textos como obras particulares) e os sistemas não singulares, ou seja, os códigos, que encontramos de uma obra à outra, como sistemas relacionais: o código dos comportamentos sociais, o código das cores, dos valores ideológicos etc.


↳ código, semiologia, texto

📖 Barthes 1970; Metz 1971; Oudart 1970

Sobreenquadramento (*Surcadrage* ou *surcadre*)

Se o enquadramento é a formação simbólica de uma realidade de nossa visão (ela é limitada espacialmente a cada instante dado), o sobreenquadramento corresponde a essa outra realidade empírica: nós vemos freqüentemente através das aberturas, de forma freqüentemente regular – janelas, portas, espelhos, notadamente. Assim, o que vemos está como que “enquadrado” por elementos do próprio visível. Em uma imagem, a reprodução desses quadros chega a inserir um segundo quadro no quadro da imagem – daí o termo sobreenquadramento, às vezes utilizado.

↳ quadro, visão

 Arnheim 1932; Aumont 1989; Bonitzer 1986

Sociologia

A sociologia tem por objeto seja a descrição sistemática dos comportamentos sociais particulares (sociologia do trabalho, dos lazeres etc.), seja o estudo dos fenômenos sociais totais, que visa integrar todo fato social ao grupo no qual ele se manifesta. Ela tem por método a observação (análise objetiva, sondagens estatísticas etc.) e a constituição de modelos descritivos, no mais das vezes de origem matemática.

A sociologia do cinema interessa-se pela maneira pela qual o

filme é produzido e recebido por uma coletividade humana e à qual se pode aplicar uma pesquisa empírica, por exemplo, sobre a estrutura sociodemográfica do público. Um dos primeiros projetos sistemáticos (Duvignaud 1965) esboçava o programa de uma sociologia das artes do espetáculo da seguinte maneira:

- estudo dos públicos para evidenciar sua diversidade, seus diferentes graus de coesão, sua transformação em “agrupamentos” propriamente ditos de espectadores ativos (por exemplo, os públicos de cineclubes ou das salas de repertório);

- estudo das representações filmicas porquanto elas se desenrolam em um certo âmbito social;

- estudo do meio produtor formado pelo grupo dos autores, técnicos, colaboradores de criação;

- análise da relação entre os temas das obras e a sociedade na qual elas foram produzidas e recebidas;

- comparação entre várias formas possíveis de organização do espetáculo cinematográfico em uma determinada época (multiplex, salas rurais, salas de arte e ensaio, cinema amador, filme caseiro etc.)

A sociologia do cinema desenvolveu-se em quatro campos:

1. O estudo dos aspectos socioeconômicos do cinema, do filme como mercadoria produzida por uma indústria (Bächlin 1945; Mer-

cillon, Bonnell, Gomery, Balio, entre outros).


2. O estudo do cinema como instituição, como organização social: é o procedimento dos primeiros artigos de Georges Friedmann e de Edgar Morin e do ensaio de Ian Jarvie (1970). Este último, que pretende levar as discriminações estéticas para sua base social, propõe um método sociológico crítico em torno de quatro questões: Quem faz os filmes e por quê? Quem vê os filmes, como e por quê? O que se vê, como e por quê? Como os filmes são avaliados, por quem e por quê?

3. O cinema como indústria cultural, retomando a noção proposta pela Escola de Frankfurt, (Horkheimer e Adorno 1947). Para esses autores, a padronização própria à indústria cultural só pode determinar a morte da arte e sua assimilação a uma mercadoria. Essa perspectiva foi invertida por Abruzzese, que propõe o julgamento estético da mercadoria por um sistema de consumo produtivo.

4. A representação do social no interior dos filmes. Essa corrente, quantitativamente importante, foi lançada em 1947, por Siegfried Kracauer, a propósito do cinema de Weimar; é a dimensão coletiva do cinema, retroativa e prospectivamente, que faz do filme um perfeito testemunho social, segundo o autor. Essa perspectiva foi freqüentemente

retomada, sobretudo a propósito dos cinemas nacionais, notadamente italiano (Sorlin 1977: “o visível de uma época é o que os fabricantes de imagens procuram captar para transmiti-lo e o que os espectadores aceitam sem surpresa”).

↳ ideologia

 Bächlin 1945; Bazin 1958-1962, vol. 3; Ferro 1975; Jarvie 1970; Kracauer 1948, 1960; Prokop 1970; Sorlin 1977, 1991; Staiger 1992

Som

O som é o efeito sensorial produzido pela vibração rápida dos corpos, que se propaga em meios materiais e excita o órgão do ouvido. Ele foi por muito tempo considerado um objeto físico difícil de circunscrever e só recentemente (meados do século XIX) se soube gravá-lo e reproduzi-lo.

A identificação do som repousa nos mecanismos da analogia auditiva. Certos teóricos estimaram até mesmo que ele não tinha “imagem”: “Ele se duplica, mas não é nem sombra, nem reflexo de seu original, é sua gravação” (Morin). Somente um ouvido treinado pode discernir a diferença entre a audição direta de um som e a reprodução gravada desse mesmo som.

O cinema sonoro soube bem cedo utilizar esse déficit perceptivo e substituiu os sons originais por elementos substitutivos. É o próprio

princípio dos efeitos sonoros. Essa analogia auditiva depende, evidentemente, das condições técnicas da gravação inicial. Esta tem, em seguida, várias fases de transformação antes de atingir o ouvido do auditor-espectador: mixagem, modulação, amplificação, transferência de um suporte físico para outro, restituição por alto-falante e escuta em um volume espacial.

O som que o filme oferece raramente intervém sozinho. Ele supõe um agenciamento entre vários eixos: ruídos, falas e às vezes música. Procede de uma certa arte da composição sonora. Além disso, o som fílmico é acompanhado de uma percepção visual, até mesmo nos casos-limite em que a tela fica escura. A percepção fílmica é, portanto, audio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo ou dessincronismo ou dessincronização etc.

A teoria do cinema desconheceu por muito tempo o som, em razão do modelo estético fundado na primazia da imagem no fim da década de 1920 (ver Rudolf Arnheim). Ele começou a ser levado em consideração depois da guerra, em diversas perspectivas: psicológica ou psicofísica, formal, semiótica.

↳ fala, música, sonoro

▣ Arnheim 1938; Altman 1980, 1992; Chion 1985, 1998; Coc-teau 1973a e b

▣ Sonho

Atividade psíquica que se produz durante o sono, da qual o sujeito guarda uma lembrança mais ou menos precisa ao acordar. A analogia entre sonho e filme é bem antiga, já que ambos são representações de imagens em movimento.

Todavia, a maioria das abordagens que comparam sonho e filme está situada no âmbito da psicanálise freudiana, para a qual o sonho é “a via real de acesso ao inconsciente”. Para Sigmund Freud, o sonho resulta de um trabalho de elaboração ao fim do qual os desejos recalçados na vida diurna conseguem se exprimir, mas disfarçando-se para enganar a censura e serem aceitos pela consciência. Freud distingue o conteúdo manifesto do sonho e seu conteúdo latente, o primeiro correspondendo à narrativa que aquele que sonha fará ao acordar, o segundo correspondendo ao sentido que os elementos oníricos têm para o inconsciente, “aquém” do disfarce. O “trabalho do sonho” é o conjunto dos processos psíquicos que permitem passar do conteúdo latente ao conteúdo manifesto.

Essa perspectiva foi retomada depois de 1945, no âmbito das reflexões filmológicas sobre a situação cinematográfica (notadamente o artigo muito influente de Lebovici, em 1949, na *Revue de Filmologie*). Lebovici pretende demonstrar que o filme é um meio de expressão bem

próximo do pensamento onírico: eles têm um caráter visual comum, ambos fruindo de uma grande liberdade de manobra, já que, como as do sonho, as imagens fílmicas não são unidas nem por vínculos temporais, nem por vínculos espaciais sólidos e lógicos. Há também a ausência de princípio causal estrito, as seqüências fílmicas, assim como as imagens oníricas, avançam mais sobre a base de relações de contigüidade, de imaginação, do que de relações lógicas. Lebovici compara em seguida o espectador de cinema a uma pessoa que sonha, por causa da situação em que ela se encontra: obscuridade da sala, isolamento dos corpos, abandono psicológico, caráter irreal das imagens. O filme suscita uma adesão empática, bem longe da simples passividade, próxima de um certo estado de comunhão relaxada, que lembra a relação de quem sonha com seu sonho. Essas teses foram retomadas e comentadas abundantemente na década de 1970 (Baudry 1978; Metz 1975). Em 1975, Christian Metz compara, sistematicamente, sonho e filme para concluir que este último está mais próximo do devaneio, do sonho acordado, já que procede da vida psíquica diurna.

Em uma perspectiva um pouco diferente, que se interessa mais pelo significativo fílmico do que pela situação cinematográfica, é possível comparar o “trabalho do filme”

com o “trabalho do sonho” freudiano, apoiando-se nos dois processos fundamentais de condensação e de deslocamento (Kuntzel 1975). Como operações figurativas, esses dois processos são relacionados com as figuras retóricas da metáfora e da metonímia, como também com as noções lingüísticas de paradigma e de sintagma, como o lingüista Roman Jakobson havia preconizado.

↳ imagem mental, imaginário, psicanálise

▣ Baudry 1978; Bellour 1995; Brakhage 1988; Deleuze 1985; Epstein 1974-75; Kawin 1978; Kuntzel 1975a; Leutrat 1995; Metz 1975

▣ Sonoro (Cinema)

O cinema foi sonoro desde a origem. Foi para acompanhar seu fonógrafo que Edison inventou o kinetógrafo. Os primeiros filmes foram, portanto, acompanhamentos visuais de gravações sonoras. O sucesso internacional das imagens mudas dos irmãos Lumière e o desenvolvimento da produção maciça de filmes mudos por Charles Pathé a partir de 1903-1905 retardaram a generalização do cinema sonoro uns 20 anos. Os primeiros filmes sonoros foram limitados a temas breves: canções gravadas, sainetes cômicos, discursos, sermões. Ao longo da década de 1920, o longa-metragem “mudo” triunfa, mas não é realmente percebido

do no silêncio, pois é acompanhado, sistematicamente, por comentários, partições musicais interpretadas na sala, ou gravações fonográficas. O filme sonoro, ou seja, o longa-metragem de ficção com som gravado, aparece a partir de 1926 e 1927, com *Don Juan* e *The jazz singer* (*O cantor de jazz*).

Noël Burch qualifica a arte muda de “apresentacional”. Vê nela a última grande arte narrativa ocidental, que foi, a um só tempo, realmente popular, morfologicamente mais próxima do circo plebeu ou do balé aristocrático do que do teatro burguês. O cinema sonoro é, ao contrário, tipicamente “representacional”; ele está fundado no que Bazin chamava de decupagem clássica, caracterizada por uma reconciliação total da imagem e do som, o verossímil do espaço, dos efeitos exclusivamente dramáticos ou psicológicos e a maturidade dos gêneros dramáticos.

Esse modelo perde progressivamente sua força no curso da década de 1950. Os novos cinemas da década de 1960 retomam, de certa maneira, as experimentações dos primeiros anos do cinema sonoro. Redescobrem as virtualidades da montagem e do assincronismo imagem/som. Todas as pesquisas teóricas desenvolvidas ao longo da década de 1970 têm por objeto de análise filmes disnarrativos e bandas sonoras com estruturas dialéticas (*L'homme*

qui ment, Méditerranée, os longas-metragens de Jean-Luc Godard).

♪ modo de representação, mudo, som, teatro

📖 Altman 1985-1986, 1992; Clair 1922-1970; Guitry 1977; Marie 1976

🎬 **Star system**

A organização industrial do cinema, tal como foi aperfeiçoada em Hollywood, desde o fim da década de 1910, visava, antes de tudo, produzir um lucro máximo para seus investidores. Conforme uma lógica clássica na economia capitalista, isso levou, com o objetivo de gerar lucros superiores, a aumentar o custo dos produtos (os filmes). É dessa lógica econômica que, a princípio, participa a *star* (“estrela”), a atração principal, supostamente irresistível, do filme em que ela aparece, e, conforme essa lógica, podemos, com todo rigor, falar de um *star system*. Entretanto, como na sociedade industrial em geral, essa lógica econômica é acompanhada por uma lógica simbólica: a estrela é dotada de uma aura própria, que não coincide unicamente com seu “valor de troca”; ela tem, supostamente, uma qualidade de ser – ou, ao menos, uma qualidade de imagem – literalmente excepcional, que dá a cada uma de suas aparições (nos filmes e fora dos filmes) um valor singular. Dessa forma, a estrela é o representante intransponível da so-

cidade (e do momento histórico) que a produz.

♪ ator

📖 Dyer 1979; Hitchcock 1995; Morin 1957

🎬 **Subjetivo (Plano)**

A mobilidade da câmera e o caráter centrado (focalizado) do que ela mostra fizeram com que ela fosse, freqüentemente, comparada com um olho no exercício do olhar. Por ser o enquadramento, além disso, o vestígio de uma escolha naquilo que é mostrado, procedendo de uma intencionalidade, a analogia entre quadro e olhar foi com freqüência prolongada pela assimilação de um plano a uma visão subjetiva (no sentido neutro: relacionada com um sujeito).

Essa visão pode ser a do cineasta – e a subjetividade traduz-se, então, geralmente, por um suplemento de expressividade (podendo ir até a deformação, como em Sokurov, por exemplo, ou como em muitos filmes poéticos ou “experimentais”). O caráter subjetivo está assim no cerne da definição do cinema de poesia em Pier Paolo Pasolini.

Ela pode ser também a de uma personagem da diegese, e o caráter subjetivo é, então, apreciável de maneira mais contextual, em razão dos outros planos e das relações estabelecidas pela montagem; existem, todavia, tentativas de tornar mais

absoluto e evidente esse caráter subjetivo (ver a tentativa de *Lady in the lake/A dama do lago*, de Robert Montgomery [1946], em que a subjetividade é salientada pelo fato de o herói não aparecer, e de, portanto, tudo ser visto “por seus olhos”).

♪ cinema de poesia, enquadramento

📖 Jost 1987; Mitry 1963-1965; Pasolini 1972

🎬 **Sublime**

A noção de sublime pertence plenamente à estética. Elaborada no fim da Antigüidade clássica (Longino), ela foi retomada, notadamente, por Emmanuel Kant, que conservou seu valor: é sublime aquilo perto do que nada pode parecer maior. A palavra, entretanto, encarregou-se, na própria época da invenção da estética, de outro sentido bastante diferente: é sublime o que nos inspira um sentimento de terror delicioso (*delight*), diante de um espetáculo que nos ultrapassa, mas do qual, entretanto, gostamos de fruir (Burke).

A teoria do cinema recorreu por vezes a esse conceito que, ainda hoje, de maneira ambígua, adota esses dois registros – sublime de grandeza, sublime de terror. Gilles Deleuze (1983), em particular, viu na distinção entre sublime de grandeza e de terror (ou, nos termos de Kant, sublime matemático e sublime dinâmico) um paralelo com a diferença entre as

concepções de montagem, respectivamente “quantitativa-psíquica” e “intensiva-espiritual” no Impressionismo francês e no Expressionismo alemão.

↳ estética

📖 Brenez 1998; Deleuze 1983; Dubois 1998

🎬 **Sujeito (Sujet)***

O termo “sujeito” pode ter múltiplos sentidos.

1. Na metafísica tradicional, o sujeito opõe-se ao atributo assim como a substância opõe-se ao acidente.

2. Do ponto de vista da teoria do conhecimento, o sujeito opõe-se ao objeto e representa o espírito que conhece. Trata-se seja do sujeito empírico, cujo conhecimento é dito subjetivo, seja do sujeito universal, cujo pensamento é idêntico em todos os homens (Descartes), seja do sujeito transcendente (sujeito puro), que concerne, em Kant, ao conjunto das leis *a priori* do pensamento.

3. No esquema actancial de Greimas, o “sujeito” ocupa o lugar central. Ele está engajado na busca do objeto e define assim um programa narrativo. Para Greimas, o sujeito caracteriza-se por seu “ser” e por seu “fazer”. Esses dois traços constitutivos, combinados com as modalida-

des do “saber”, do “querer” e do “poder”, definem os atributos essenciais do sujeito que é assim dotado de seis funções actanciais.

↳ esquema actancial, fábula, objeto

📖 Albéra 1996

🎬 **Superposição**

O termo, de origem fotográfica, designa o fato de impressionar novamente a película já impressionada uma primeira vez (e não ainda revelada); o resultado dessa operação é uma imagem dupla, cada uma das duas cenas fotografadas podendo ser vista ao mesmo tempo que a outra. A sobreposição, e, de modo mais geral, a mistura de imagens, é, portanto, um monstro visual, já que o olho vê, em cada ponto do quadro, duas possibilidades concorrentes de ler o que percebe – conforme ele o relacione com uma ou com outra das duas imagens de conjunto.

Essa possibilidade foi muito utilizada pelo cinema, que realizou misturas de imagens de duração por vezes bastante longa, com objetivos variáveis; no período mudo, a sobreposição é classicamente associada ao sonho, à fantasia, à alucinação, geralmente aos estados mentais das personagens, mas existem muitos outros casos, notadamente a produção de metáforas, que não resultam

da representação do psíquico. Em seguida, o procedimento, que lembra por demais o cinema mudo, foi quase abandonado, mas perdurou na “fusão”, que produz uma sobreposição transitória, que não se reduz à simples transição narrativa entre seqüências, contudo possui, frequentemente, uma força figurativa própria. Enfim, a utilização da técnica videográfica renovou a mistura de imagens, ao permitir controlar quase totalmente o ritmo, a intensidade, a frequência das intervenções de uma imagem em outra (ver seu emprego freqüente por Jean-Luc Godard, por exemplo, nas *Histoire(s) du cinéma*).

↳ fusão, percepção

📖 Aumont 2000b; Bazin 1946b; Epstein 1974; Leutrat 1995; Stewart 1999; Vernet 1987

🎬 **Suspense**

Essa palavra inglesa, ela própria prima da francesa *suspens*, passou sem modificações para a língua francesa [assim como para o português], principalmente a partir da obra, cinematográfica e crítica, de Alfred Hitchcock. No sistema hitchcockiano, o suspense abrange duas funções e duas intenções:

1. Um aspecto psicofisiológico: o espectador deve se identificar fortemente com a situação representada, e para tanto o meio mais eficaz é provocar sua identificação com a personagem em perigo, seja ela um

herói ou não. O suspense visa a uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado em que ele não controle mais suas reações. Assim, ele se opõe à surpresa, que só afeta o espectador de modo fugidivo e superficial.

2. Um aspecto morfológico: sendo cada plano dotado de uma intensidade, a seqüência dos planos deverá ser regulada de acordo com essas intensidades. O trabalho do cineasta é, portanto, de modelagem das intensidades no tempo. Tal trabalho de formatação do filme acaba dando a ele sua “curva” (Truffaut) – essa forma de conjunto que nunca se deve perder dispersando-a, interrompendo-a ou a trocando por efeitos locais. O meio dessa formatação é a montagem, no sentido mais amplo possível e sobretudo quando a montagem é o instrumento de criação do ritmo. O suspense não é apenas espera, é a dilatação dessa espera, e, de modo mais amplo, seu ritmo, sua colocação-na-duração, sua construção no tempo. O exemplo célebre do concerto em *The man who knew too much* *O homem que sabia demais* (1956) é significativo a esse respeito.

↳ espectador, ritmo

📖 Hitchcock 1966, 1995

🎬 **Sutura**

O termo foi, a princípio, utilizado em uma perspectiva laciana (Miller 1966) para designar, me-

* Na versão original em francês, os autores faziam referência a usos de *sujet* que não caberiam ao termo “sujeito” em português. Por essa razão, optamos por suprimir dois tópicos no verbete desta tradução. (N.E.)

taforicamente, a relação do sujeito que fala com seu próprio discurso; o sujeito é o elemento que falta no discurso, aí representado por um substituto (os pronomes, por exemplo), e a sutura nomeia a relação paradoxal dessa “falta” com a estrutura da qual ela é um elemento.

Essa metáfora foi estendida aos “enunciados” cinematográficos por Jean-Pierre Oudart (1969). Para ele, a sutura é um modo de articulação entre dois planos sucessivos, que não se funda no significado das imagens que devem ser articuladas (não necessita, portanto, de nenhum recurso a um enunciado extrafílmico), mas se desenrola em termos do significante fílmico e especialmente da relação entre campo e fora-de-campo, ou “campo ausente”, aquele que se constitui como uma “falta” a partir de certos elementos dados no campo – sobretudo os olhares. A sutura é o processo pelo qual a falta em questão é abolida, para o espectador, por alguma coisa que se produz no segundo plano (um olhar, por exemplo).

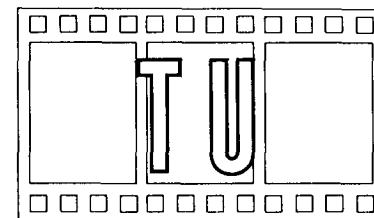
Essa teoria visava descrever, em termos lacanianos, um sujeito espectador que seria o efeito, o produto do “discurso” fílmico, e só existiria tomado nesse discurso no sentido mais literal, anteriormente a qual-

quer outra relação (cognitiva, identificatória etc.). Para Oudart, a sutura só se produz, aliás, em um pequeno número de filmes que submeteram sua sintaxe a ela (em Robert Bresson ou Fritz Lang, por exemplo).

Vários autores tentaram conservar a idéia geral de uma relação entre o sujeito espectador e o filme que estaria inscrita em certos procedimentos fílmicos, sobretudo o campo-contracampo (Dayan 1984; Browne 1975). No entanto, ao estenderem a validade do conceito a todas as espécies de *raccords* de olhar, eles o banalizaram, encontrando, então, princípios mais gerais de uma análise da enunciação fílmica. Heath (1977-1978), ao contrário, propôs uma crítica à noção, associada de modo por demais estreito ao jogo dos olhares na imagem, e propôs considerar outros modos de sutura (entre imagem e som, por exemplo), conservando a definição de base: aquilo por meio do que o filme constitui seu espectador em sujeito.

↳ campo, discurso, enunciação, fora-de-campo, identificação, olhar, Oudart, *raccord*

↳ Browne 1975; Carroll 1982; Dayan 1984; Heath 1977-1978; Oudart 1969



Tarkovski (Andrei) (1932-1986)

Cineasta cuja produção (seis longas-metragens) é pouco abundante, mas foi com frequência acolhida favoravelmente pela crítica internacional, Andrei Tarkovski é, antes de tudo, sensível à questão do tempo. A consciência humana existe no tempo; a principal motivação do espectador de filme é “uma pesquisa do tempo”; o cinema é uma arte do tempo.

Tempo empírico, o do espectador. Vamos ao cinema para encontrar ali o tempo, e fazer a experiência de uma relação com o tempo passado (com a memória) e com o tempo que passa, sendo o primeiro, segundo Tarkovski, determinante para o segundo. Assim, diferentemente da maioria dos filósofos e psicólogos, ele não considera o tempo composto de passado, presente e futuro, estando esta última dimensão ausente nele. O tempo, na verdade, é descrito por ele como um estado – fórmula paradoxal, que, provavelmente, é preciso compreender como asserção do

tempo como dimensão fundamental da vida e do espírito (como no existencialismo, mas sem a dimensão voltada para o futuro deste).

Se o espectador vem ao filme para fazer aí a experiência do tempo, o cinema é uma máquina de registrar (de imprimir) tempo, na forma de acontecimentos. Sua capacidade de registro direto cria a superioridade dessa arte em relação a todas as outras artes, já que ela lida diretamente, assim, com o tempo da vida. Tarkovski vê nisso a prova de que ele tem a capacidade de desvelar alguma coisa sobre essa própria realidade do tempo. A tarefa do cineasta é, portanto, a de tratar o tempo (de “eculpi-lo”): em primeiro lugar recolhê-lo, reproduzindo-o tal como ele existe na vida (tal como o tempo é vivo). A crônica, a coleta do tempo tal e qual, é, para Tarkovski, um ideal positivo, com a condição de ser mantido em uma espécie de pureza: é preciso manter o tempo registrado em um estado não marcado; a expressão do tempo só é plenamente cinematográfica se

ela é o registro do acontecimento, evitando atrair a atenção para sua filmagem como tal. Contraditoriamente, porém, o cineasta tem também a tarefa de dar forma ao tempo fílmico. É o sentido das observações (pouco elaboradas) de Tarkovski sobre o ritmo, que é, a um só tempo, para ele, instância formal e abstrata, e está ligado ao drama. A principal conseqüência prática dessa reflexão é a recusa da montagem como instrumento expressivo: o ritmo não deve ser construído pela montagem, mas por uma modulação do tempo em seu próprio curso.

↳ ritmo, tempo

↳ ver Bibliografia

Teatro

Constata-se, com frequência, uma divisão (estética, quando não ontológica) do cinema entre duas vias originais, cujas designações emblemáticas são os nomes de Louis e Auguste Lumière e de Georges Méliès: via documentária e realista, via feérica e irrealista. A história do cinema conheceu ao menos uma terceira via, aquela que o aparenta com o teatro; assemelhar, ou simplesmente comparar, um filme a uma representação teatral é insistir, a um só tempo, em sua virtude documentária (registro de um espetáculo) e em sua capacidade irrealizante (convenções representativas).

Da arte teatral, o que passou, a princípio, para o cinema, apesar da deficiência da ausência de som gravado, foi a interpretação do ator (e por conseguinte, a relação ao menos indireta, e às vezes alusiva, a um texto). As primeiras tentativas ocorreram pouco antes de 1910, simultaneamente dos dois lados do Atlântico, como, entre outros, o *film d'art* francês (em que se apresentaram grandes nomes do teatro), e o emprego sistemático de atores de teatro nos filmes de Griffith para a Biograph. As convenções de interpretação, próximas da pantomima, que foram então adaptadas, perduraram até o fim da época muda. Quanto à relação com o texto, ela foi manifestada pela importância dos textos e diálogos escritos, que foram sempre percebidos como signos de teatralidade (portanto combatidos como tais pelos defensores de um cinema "puro").

Outro aspecto da teatralidade dos filmes dessa época foi a utilização bastante constante de um cenário fundado na existência de um "quarto lado", a exemplo da cena à italiana. A cenografia desses filmes era, no mais das vezes, rudimentar: telas pintadas, construções leves, sem teto e, é claro, abertas de um lado (expostas, portanto, às intempéries e à luz solar; daí os efeitos de irrealismo bastante notáveis, às vezes incongruentes). Todavia, de um ponto de vista teórico, essa simplicidade e regularidade

da referência ao modelo cênico foram importantes no surgimento de uma consciência da construção da cena cinematográfica (ver, em David W. Griffith, as modalidades inventadas para a passagem de plano a plano fundada na comunicação de espaços adjacentes).

Em seguida, a referência ao teatro, menos ingênua e menos rígida, nunca deixou, entretanto, de estar presente nos filmes. Uma grande proporção de atores – na França, na Alemanha, nos Estados Unidos, notadamente – tinha uma carreira dupla; muitas peças de teatro foram adaptadas, ao passo que cineastas se dividiam entre o cinema e o teatro (Guitry, Ray, Bergman, Fassbinder, por darem exemplos bem diferentes); enfim, a homogeneidade espacial e o privilégio concedido ao ponto de vista segundo o "quarto lado" imaginário dos espaços interiores (até mesmo em cenários naturais) continuam a informar profundamente o estilo da maioria dos filmes padrões, a *fortiori* dos telefilmes. Essa relação foi, com frequência, abertamente declarada por cineastas (Guitry, Rivette, Bergman, Fassbinder), enquanto desempenhava para outros papéis-contraste (Vertov, Bresson).

Em termos críticos e teóricos, distinguiram-se três modos principais de relação do cinema com o teatro: a "colocação em conserva" de um espetáculo teatral pelo filme,

do ponto de vista do espectador (ver adiante o item "teatro filmado"); a "aeração" da peça adaptada, oferecendo, o mais freqüentemente possível, vistas dos lugares exteriores onde se desenrola a ação (e que no teatro não se podem ver); enfim, um modo mais dialético (que André Bazin preconizou), que consiste em confessar a teatralidade do texto, mas encontrando "equivalentes" propriamente cinematográficos da construção da cena teatral (como em *Les parents terribles*, de Jean Cocteau, 1946). Retomando essa distinção, Bordwell (1981) propôs acrescentar a ela uma quarta possibilidade, a de uma "teatralização" do cinema, na qual uma construção da cena cinematográfica se soma, permanecendo relativamente autônoma, à construção da cena teatral (ele dá o exemplo de *Ordet*, de Carl Dreyer, 1955, e de filmes de Jean-Marie Straub, como *Othon* [1969] ou *Moïse et Aaron* [1975]).

↳ cena, espaço

↳ Bazin 1958-1962, vol. 2; Bordwell 1981; El-Nouty 1978; Hurt 1974; Ishaghpour 1995; Kracauer 1960

Teatro filmado

O aparecimento do cinema fadado, ao trazer uma solução técnica pronta a um problema estético (como dar conta de um aspecto essencial da encenação dos atores: sua dicção), favoreceu um retorno explícito e

insistente, nos filmes, do modelo teatral. Entre as primeiras produções faladas, uma grande quantidade foi de transposições mais ou menos diretas de peças vistas em sua versão cênica. Em reação, muitos cineastas formados na estética muda (com sua pesquisa de equivalentes puramente visuais das emoções, dos sentimentos e até mesmo da fala) foram contra a nova forma que seu meio de expressão tomava e propuseram uma defesa pura e simples do cinema mudo, uma pesquisa das formas do cinema falado que não renunciavam às aquisições do cinema mudo, em particular, o trabalho da imagem. Houve, portanto, durante todo o fim da década de 1920 e sobretudo na primeira metade da década de 1930, um certo número de manifestos e declarações contrárias (Clair, Chaplin, Eisenstein e Pudovkin) ou favoráveis ao “teatro filmado” (Pagnol). Tendo a adaptação direta de peças de teatro, em seguida, se tornado menos freqüente e tendo o cinema falado se imposto rapidamente como norma quase absoluta, a reflexão e a polêmica deslocaram-se para questões estéticas mais gerais (especialmente a do Realismo, depois da guerra).

↳ adaptação, cena, cinema falado, cinema mudo, teatro

📖 Amengual 1954; Amiard-Chevrel 1990; Bazin 1950-1958, 1958-1962, vol. 2; Clair 1922-

1970; Guitry 1977; Lenk 1989; Pagnol 1933-1934

📺 Tema

A palavra tem, a princípio, um sentido impreciso: é o assunto, a idéia ou a proposição desenvolvida em um ensaio ou uma obra. Corresponde ao resumo da ação, à sua idéia central ou ao seu princípio organizador. Em todas essas acepções, o tema é a coluna vertebral, ideológica ou factual, da obra; ele assegura sua coerência. É uma constante em torno da qual gravitam as interpretações da obra.

Um mesmo tema pode ser variado quase ao infinito na história das artes e das literaturas: pode ser um certo tipo de ação (o retorno do filho pródigo), uma personagem (Don Juan), uma idéia-força própria a um gênero (a vingança como tema próprio ao trágico) ou a uma época (o absurdo da existência para o pós-guerra).

Se uma personagem, uma situação, uma relação ou uma narrativa mítica atravessam a história das artes, como Antígona, Ícaro ou o Judeu errante, é que ela procede do arquétipo. São temas analisados por antropólogos e por comparatistas. Dessa forma, convém delimitar as fronteiras da palavra comparando-a a motivo, topos e mito.

Os temas não são, todavia, entidades amorfas, são sempre organizados em estrutura, ou seja, em “rede

organizada de obsessões” (Barthes), em “constelações de palavras, de idéias, de conceitos” (Jean-Pierre Richard), em “arquétipo involuntário” (Deleuze), em “imagem obsessional traumática” (Weber).

“Tema” tem igualmente um sentido musical (é o desenho melódico que constitui o assunto de uma composição musical e que é objeto de variações) e um sentido lingüístico técnico, em que ele se opõe ao rema ou à proposição; em gramática gerativa, o tema é o elemento, ou sintagma nominal, o mais à esquerda do enunciado sem se confundir com o sujeito.

↳ história, música, narrativa

📖 Deleuze 1983; Rohmer 1996

📺 Tempo

O filme é “a única experiência em que o tempo me é dado como uma percepção” (Schefer 1999); ver um filme é ver o tempo passar. São poucas, portanto, as reflexões teóricas sobre o cinema que não abordam, ao menos indiretamente, a relação entre cinema e tempo; é, notadamente, o caso de todas as teorias da montagem e das teorias da narrativa. Um estudo mais direto refere-se a três tipos principais, conforme o aspecto retido da própria noção de tempo.

O tempo como medida

É a maneira mais formal de considerar o tempo fílmico, e ela leva, no mais das vezes, a observar as

discrepâncias entre o tempo fílmico e o tempo real (tempo da narrativa fílmica/tempo da história, por exemplo). Os teóricos do cinema mudo frisaram com freqüência as possibilidades expressivas oferecidas pela aceleração ou pela câmera lenta (Epstein, Vertov). Outro caso particular, o da reversão do tempo fílmico, foi freqüentemente considerado também, por causa de seu próprio fascínio, mas, em termos de medida do tempo, ele não diz nada além do acelerado e da câmera lenta: o tempo do filme não é o da realidade (Arnheim 1932; Rinieri 1953).

O tempo como experiência

Nossa experiência do tempo em geral é complexa. Existem certos “relógios biológicos”, que regulam certos ritmos fisiológicos, mas nossa apreensão do tempo resulta da percepção de seqüências de acontecimentos, que foram, por vezes, considerados a única realidade material, “o tempo” procedendo, em geral, da construção simbólica da “instrumentação” mental (Norbert Elias).

A psicologia empírica distingue quatro grandes modos de experiência temporal: o presente, fundado na memória imediata e na apreensão dos intervalos temporais breves; a duração, experiência normal do tempo que passa, implicando a memória a longo prazo; a perspectiva temporal, ou “experiência do futuro”, determinada social e culturalmente;

enfim, a diferenciação entre simultaneidade e sucessão. O cinema faz eco a esses quatro modos, para os quais ele inventou formas originais (por exemplo, o plano prolongado ou a mistura de imagens), e as teorias do cinema retomam mais ou menos essas categorizações, insistindo no tempo vivido (Mitry). A maioria salienta o caráter de realidade do tempo fílmico – tempo físico da projeção – como principal fator de diferenciação entre cinema, romance e teatro; além disso, o filme narrativo modela o tempo, impondo-lhe um ritmo, transformando-o pela montagem, em geral pela utilização de uma “linguagem” cinematográfica; o tempo do filme de ficção é “a sugestão de um tempo fictício, que compreende fragmentos de duração real” (Laffay 1964). Neste último sentido, o tempo do filme é comparável ao tempo do romance, e os estudos de teoria literária (Bakhtin, Poulet) podem, em parte, ser transpostos para sua produção.

O tempo como categoria

Com o espaço e a causalidade, o tempo está entre as categorias fundamentais do entendimento na filosofia crítica kantiana, que continua a dominar as abordagens habituais dessa questão. Todavia, a reflexão sobre o cinema aprofundou pouco essa idéia; a exceção mais notável é a de Jean Epstein, que formulou a tese de que o cinema cria uma apercepção

inteiramente original do tempo e, até mesmo, de que ele produz um tempo *sui generis*, diferente do tempo humano (Epstein 1946).

Em terreno frontalmente conceitual, a reflexão partiu, no mais das vezes, de Bergson e de sua reflexão sobre o tempo vivido e a duração. As teorias bergsonianas, retomadas quase sem modificações por Gilbert Cohen-Séat (1946), são encontradas, indiretamente, em André Bazin, para quem, por exemplo, o cinema é apto a construir equivalentes da relação colocada por Bergson entre a duração vivida e a memória (é a lição que ele tira do *Mystère Picasso*, de Henri-Georges Clouzot (1956), que revela, mostrando-a, a duração contida no quadro terminado, ou seja, o tempo de sua criação).

A perspectiva bergsoniana foi retomada, ampliada e aprofundada por Gilles Deleuze (1983), que retoma o modelo de uma relação entre o espaço, o tempo e o movimento, e faz dele o princípio de uma ampla tipologia crítica da imagem fílmica, distinguindo entre imagem-movimento e imagem-tempo. Deleuze reflete, de modo mais particular, sobre a duração e seu “corte móvel” pela imagem-movimento, ela própria constituída pela integração de “cortes imóveis”, segundo “instantes quaisquer” equidistantes (os fotogramas), e sobre o devir-visível do tempo no cinema contemporâneo (encontran-

do o fundamental da observação de Jean Louis Schefer).

∫ duração, *flashback*, imagem-movimento, imagem-tempo, montagem

▣ Bakhtin 1975; Bazin 1958-1962, vol. 1; Bellour 1987; Cohen-Séat 1946; Deleuze 1985; Epstein 1946, 1955; Laffay 1964; Menil 1991; Rinieri 1953; Schefer 1981, 1999; Tarkovski 1970-1986

Teorias do cinema

Não existe teoria do cinema unificada que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e seja universalmente aceita. Existem, em compensação, muitos trabalhos teóricos, cuja extensão e coerência são variáveis, e com preocupações muito diversas. É preciso acrescentar que, de um ponto de vista epistemológico, pouquíssimas dessas teorias são de ordem explicativa (as únicas que pretendem sê-lo são as fundadas nas ciências mais ou menos experimentais, como, por exemplo, a psicologia cognitiva ou, em certos aspectos, a lingüística gerativa), são, portanto, teorias descritivas. As principais orientações teóricas abordadas a propósito do cinema são as seguintes:

1. O cinema como reprodução ou substituto do olhar

É a abordagem mais antiga e a mais clássica: o cinema é o que faz ver o mundo, fazendo ver o que sem ele

não é visível (Kracauer), permitindo inspecioná-lo melhor (Cavell), graças a propriedades de ubiquidade (Souriaux), de objetividade mecânica (Ver-tov) ou de inventividade (Epstein), revelando-o em sua essência (Bazin), tornando, finalmente, o homem visível de outro modo (Balázs). Todas essas teorias insistem no parentesco entre cinema e fotografia: o cinema é a marca do visível e até mesmo do visível em movimento.

2. O cinema como arte

O cinema é um sistema de formas, e o interessante nele não é – como nas abordagens “realistas” que acabamos de citar – o fato de ele reproduzir fielmente o real, e sim, ao contrário, o fato de ele se distanciar dessa reprodução (Arnheim: os “fatores de diferenciação”). É a partir dessa capacidade do cinema em criar formas que lhe são próprias (e que não reproduzem formas reais) que ele pode ser considerado uma arte; essa atitude formalista foi reativada por Noël Burch (1969), David Bordwell e Thompson – que estudaram a história do cinema como história de normas formais – e por Dudley Andrew, o qual procurou evidenciar fenômenos figurais considerados por ele a essência da arte.

3. O cinema como linguagem

A assimilação do cinema a uma linguagem foi, a princípio, simplesmente uma metáfora, e ela só foi exa-

minada com rigor a partir da década de 1960. Trabalhando um com base na lingüística, o outro com base na poética, Christian Metz e Pier Paolo Pasolini colocaram em evidência a inexistência de uma língua do cinema no sentido estrito, mas ambos propuseram equivalentes da língua (os códigos, para Metz; as operações sobre a realidade, para Pasolini). A semiologia do cinema continuou a se inspirar na lingüística (gerativa: Michel Colin; pragmática: Roger Odin, Francesco Casetti), procurando, porém, no cinema o que ele tem em comum com as estruturas profundas da linguagem ou com seus efeitos intersubjetivos.

4. O cinema como escritura

Uma das dificuldades da comparação do cinema com uma linguagem é sua natureza de imagem (em movimento). Por isso, vários teóricos tentaram compará-lo mais com a escritura. É o sentido, por exemplo, dos equivalentes com o ideograma ou o hieróglifo, propostos por Serguei M. Eisenstein. Em uma perspectiva diferente – mas não contraditória –, é também o sentido de várias tentativas, notadamente de análise fílmica, fundadas, de modo mais ou menos estrito, na noção de escritura tal como definida por Jacques Derrida, e que procuram, nos filmes, fenômenos escriturais, manifestando uma presença subterrânea,

oculta da língua (ver Ropars, Conley, Leutrat).

5. O cinema como modo de pensamento

A idéia de que as imagens são um dos meios do pensamento humano não é recente (ela remonta ao menos à Renascença). A propósito do cinema, os primeiros que a levaram a sério sistematicamente foram Eisenstein, que continuou nesse sentido suas considerações sobre o hieróglifo cinematográfico, e Epstein, que fez do cinema a personificação mais ou menos mítica de um filósofo singular (em particular, de um filósofo do Tempo). Essa idéia está também na base dos trabalhos de Gilles Deleuze (1983, 1985), que vê na história das formas cinematográficas a colocação em prática sucessiva de grandes funções mentais – o imaginário, a memória –, em um modo absolutamente diferente daquele de nosso psiquismo, descrevendo o cinema, portanto, como uma máquina de pensar.

6. O cinema como produção de afetos e simbolização do desejo

O cinema surgiu mais ou menos ao mesmo tempo que a psicanálise, e as relações entre os dois foram freqüentemente observadas (Metz, entre outros). O cinema narrativo foi com freqüência analisado, nos últimos 50 anos, como uma representação bem rica e realista de fantasias,

de neuroses, em geral da psicologia humana (ao menos, da psicologia dos habitantes dos países ricos). Quanto às formas de cinema que cultivam mais a imagem (cinema experimental, filmes de gêneros fundados na ação), eles procedem da produção ou da reprodução de afetos (mas existem poucas teorias utilizáveis do afeto).

Tais categorias não são estanques, e muitos teóricos circularam entre esses problemas (e alguns outros, notadamente de inspiração sociológica) – sem jamais fazer uma síntese convincente. As obras que tentaram fazer isso (Mitry 1965) são mais antologias ou panoramas do que verdadeiras sínteses.

✎ escritura, Formalismo, linguagem, ontologia, psicanálise, semiologia

📖 Amengual 1971; Aristarco 1951; Carroll 1988; Casetti 1999; Ghali 1995; Magny 1991; Mitry 1963-1965; Noguez 1973

🎬 Terror

Segundo Ernst Bloch (*O princípio esperança*), o terror é o grau dos “afetos negativos”, nos quais o objeto, que surge de modo inteiramente repentino, não deixa lugar para a indeterminação nem para o sonho. Na ordem do espetacular, o terror é um gênero antigo; pode-se ligar a ele certos efeitos buscados, por volta de 1790, nas “fantasmagorias” da lanterna mágica de Robertson. No en-

tanto, foi no cinema que esse gênero desabrochou com tal – consequência lógica do forte efeito de realidade que caracteriza o filme (citamos apenas o subgênero do filme “de vampiros”).

✎ afeto, efeito de realidade, emoção, fantástico, *gore*

📖 Bouvier-Leutrat 1981; Dadoun 2000; Eisner 1952, reedição 1965; Leutrat 1995; Prawer 1980

🎬 Texto

Um texto é, antes de tudo, o conjunto das palavras ou das frases que constituem uma obra escrita. Por extensão, a palavra designa a obra literária, depois sua literalidade. A etimologia remete ao sentido de tecido ou de trama.

A palavra foi utilizada na teoria e na análise literárias, a contrapelo desse sentido tradicional, na concepção da literatura, que opõe o texto à obra como a produção ou a produtividade ao produto: a obra é o que é classicamente recebido por um público que não a questiona, mas a aceita tal e qual; ao contrário, o “texto”, nesse sentido particular, é o lugar de uma atividade significante incessante, que não visa à comunicação de um sentido já ali, e sim a valorização da própria prática significante. A teoria do texto, na semiologia “gerativa” (em sentido amplo), insiste no trabalho da enunciação, da simbolização, nos vestígios do sujeito (o escritor

como o leitor) no processo textual de conjunto. Essas abordagens, inspiradas em concepções formalistas, foram desenvolvidas na França nas décadas de 1960 e 1970 (Barthes, Kristeva); elas ultrapassaram rapidamente o âmbito da literatura ou da poesia para irrigar o conjunto das análises de obras pictóricas, musicais e fílmicas. Deram lugar ao desenvolvimento da “análise textual” do filme, transposição, notadamente, do método crítico de Roland Barthes, em *S/Z* para a análise dos filmes (em Kuntzel, Bellour, Ropars, Heath e muitos outros).

∫ análise textual, intertexto, polissemia, sistema

📖 Barthes 1970; Bellour 1978; Heath 1981; Kuntzel 1972; Odin 1990

🎬 Transparência

1. No vocabulário de filmagem, a transparência designa uma trucagem, que consiste em filmar o objeto principal (os atores) diante de um cenário constituído por uma projeção – fotográfica ou, no mais das vezes, cinematográfica – sobre um fundo. Essa trucagem, difícil de ser realizada perfeitamente (daí as “rebarbas” freqüentes da imagem nas cenas assim realizadas), foi substituída, na década de 1960, pela projeção frontal sobre um suporte com um poder de reflexão direcional (o “Transflex” e seus análogos). Do ponto de vista

estético, a antiga técnica apresenta a particularidade de figurar, simultaneamente, (confessando-o) dois mundos diferentes destinados a se fundirem em um mundo diegético único.

2. Esse termo designa, igualmente, uma tendência estética geral do cinema, sua tendência realista: um cinema “transparente” ao mundo representado, ou seja, um cinema em que o trabalho significativo, o enquadramento, a montagem e a interpretação do ator sejam quase imperceptíveis como tais, e se deixem, de certo modo, esquecer em prol de uma ilusão de realidade acrescida. É, particularmente, a perspectiva da montagem “proibida” (Bazin), destinada a evitar que a realidade seja burlada. Essa concepção foi atacada pela crítica marxista das décadas de 1960 e 1970 (Comolli, Bonitzer, Leblanc), como manifestação, no campo estético, de uma concepção idealista do mundo, segundo a qual o mundo “falaria” de si mesmo (com a garantia última de uma presença transcendente, eventualmente divina). A estética da transparência aparece hoje mais como um estilo, historicamente datado, entre muitas outras possibilidades – e as pessoas interrogam-se antes acerca das razões históricas de seu aparecimento e de seu desenvolvimento (Bordwell *et al.* 1985).

∫ montagem, ontologia, *raccord*, real

📖 Bazin 1958-1962, vols. 1 e 2; Bordwell *et al.* 1985; Comolli-Narboni 1970; Leblanc-Fargier 1969; Païni 1997a

🎬 Trucagem

É trucagem toda manipulação na produção de um filme que acaba mostrando na tela alguma coisa que não existiu na realidade. A noção de trucagem perdeu, no cinema, as conotações pejorativas que tem, no mais das vezes, na vida cotidiana (ligadas ao imperativo moral de não enganar, nem mentir). É, portanto, por ser implicitamente reconhecido que o cinema, além de sua capacidade analógica e realista, tem também um poder de invenção e de fabricação de mundos (é a velha fórmula da via Lumière e da via Méliès).

O “trucar” pode ser realizado de muitas maneiras, desde a maquiagem de um elemento profílmico (o dublê que realiza uma cena perigosa em lugar do ator), a utilização de dispositivos de filmagem especiais, até os retoques mais meticulosos da imagem. Os procedimentos técnicos nesse sentido não pararam de se aperfeiçoar. Na filmagem, as trucagens clássicas do cenário (máscara/contramáscara, efeito Schufftan, *matte*, transparência etc.) tornaram-se bem sofisticadas desde a utilização da informática para regulá-las. A

invenção mais radical, entretanto, é a das técnicas infográficas de retoque ponto por ponto, que doravante autorizam – e de modo ainda mais fácil desde o aparecimento das câmeras digitais – modificar à vontade qualquer zona de qualquer fotograma. Essas trucagens elaboradas, que exigem um material complexo, são às vezes denominadas “efeitos especiais”.

A principal questão estética e psicológica colocada pela trucagem é a sua maior ou menor credibilidade. Esta, evidentemente, varia muito com a evolução das técnicas e a questão correlativa do saber do espectador. Ninguém mais se engana hoje com animações rudimentares de *King Kong* (Cooper e Schoedsack, 1931), mas até mesmo quando a percepção, cúmplice ou não, se engana, o contrato espetacular evoluiu o suficiente para que a maioria dos espectadores de cinema saiba que qualquer imagem tem chances razoáveis de ser um truque, e aprecia-a como tal.

∫ analogia, diegese, impressão de realidade

📖 Cocteau 1973a; Metz 1972

🎬 Underground

O termo *underground* (subterrâneo) foi utilizado a partir de 1961, em uma proposta polêmica – a um só tempo para reivindicar e deplorar esse caráter “subterrâneo” de filmes invisíveis nos circuitos padrões –, por Jonas Mekas e Stan VanderBeek,

cinastas nova-iorquinos. Esse fenômeno foi considerado um verdadeiro movimento estético, durante uns dez anos (a década de 1960), e agrupou, no final das contas, praticamente todos os cineastas “experimentais” de alguma importância, de Bruce Baillie ou Stan Brakhage a Ed Emshwiler, Ken Jacobs ou Gregory Markopoulos.

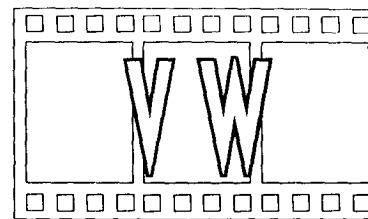
Não existe, propriamente falando, estética *underground*, tendo os muitos cineastas que trabalharam com essa etiqueta estilos e preocupações bem diversas. A única característica compartilhada por todos é de ordem econômica (recusa dos circuitos tradicionais, reivindicação de marginalidade) e ideológica

(busca de temáticas também “marginais”, mostrando modos de vida na ocasião bem minoritários – que entraram, desde então, ao contrário, bem na moda, tornaram-se visíveis e midiáticos).

O termo foi retomado, em uma homenagem um pouco irônica, pelos cineastas experimentais e marginais brasileiros da década de 1970, ligados a um movimento “udigrudi” (deformação semifonética da palavra inglesa, assinalando sua apropriação para um terreno socioestético bem diferente).

∫ Brakhage, experimental, Frampton, poesia

📖 Noguez 1985; Sitney 1970, 1975, 1978



📽 Vanguarda

De puramente militar (no século XII), o termo tornou-se político, por metáfora, há dois séculos, e depois foi transposto para o campo cultural. A noção de “arte de vanguarda” foi muito atuante, no início do século XX, para qualificar formas de experimentação figurativa e representativa, sobretudo nas artes plásticas. Pode-se notar que tal metáfora é imprecisa: as vanguardas militares têm por vocação preparar a vinda do restante da tropa, o que, em arte, nunca foi o caso.

A mesma metáfora militar e ideológica foi retomada no cinema para designar – sempre com uma segunda intenção militante e conotações polêmicas – diversos grupos de cineastas, geralmente à margem da indústria ou opostos a ela. Os cineastas futuristas italianos, os defensores soviéticos do cinema “não encenado”, o grupo dos “impressionistas” franceses, os grafistas e artistas plásticos do cinema alemão, antes da Segunda Guerra Mundial, reivindicaram todos uma inserção na vanguarda; outros os

sucederam (por exemplo, hoje, o cinema letrista). Os vanguardismos são quase sempre caracterizados por seu desejo de ter a exclusividade da arte e pela difamação dos outros artistas e das outras correntes. Por isso, quase sempre, são correntes bastante teóricas, ou ao menos autoconscientes, e dão lugar a muitas declarações ou manifestos que definem a arte do cinema, de Dulac a Lemaître.

∫ experimental, Futurismo, letrismo, não encenado, *underground*

📖 Battcock 1967; De Haas 1985; Devaux 1992; Dulac 1994; Ghali 1995; Kracauer 1960; Lawder 1975; Lemaître 1952; Polan 1981; Rondolino 1972; Sitney 1978; Turim 1985; Virmaux 1976

📽 Verossimilhança

É verossímil: a) o que tem o aspecto da verdade; b) o que é provável. A verossimilhança é um conceito dramaturgico muito antigo, já que remonta à *Poética*, de Aristóteles. Ele dominou todo o período dito

clássico do teatro e influenciou, em seguida, as diferentes concepções do roteiro de filme.

Na dramaturgia clássica, é verossímil o que, nas ações, nas personagens e na representação, parece verdadeiro ao espectador. O respeito do verossímil impõe inventar uma ficção e motivações que produzirão o efeito e a ilusão de realidade. A verossimilhança distingue-se de várias outras noções que descrevem o modo de existência das ações dramáticas: o verdadeiro, o possível, o necessário, o racional, o real. Assim, para Aristóteles, “a tarefa própria do poeta não é contar coisas que realmente aconteceram, e sim contar o que poderia acontecer. Os acontecimentos são possíveis conforme a verossimilhança e a necessidade” – é o que distingue a poesia da história: esta conta os acontecimentos que aconteceram, ao passo que aquela conta os que poderiam acontecer. “Por isso, a Poesia é mais filosófica e tem um caráter mais elevado do que a história; pois a poesia conta, antes, o geral, a história, o particular”.

A regra da verossimilhança vale sobretudo para uma dramaturgia normativa, fundada na ilusão, na razão e na universalidade dos conflitos e dos comportamentos. Claro, não há em si verossimilhança imutável que se possa definir de uma vez por todas. O verossímil é apenas um conjunto de codificações e de normas

ideológicas, ligadas a um momento histórico. O verossímil “é apenas um código ideológico e retórico comum ao emissor e ao receptor, que assegura, portanto, a legibilidade da mensagem por referências institucionalizadas implícitas ou explícitas a um sistema de valor (extratextuais) fazendo às vezes de real” (Philippe Hamon 1973).

No cinema, o verossímil concerne à representação e à narração. O mundo representado é verossímil se for conforme a imagem que o espectador pode fazer do mundo real. Quanto à narrativa, seu verossímil repousa, por um lado, em princípios gerais (princípios de causalidade e de não-contradição), por outro, em convenções de gênero e nas regras implícitas que elas pressupõem; o mundo de referência é o mundo possível definido pelo conjunto dos postulados narrativos, próprio ao gênero particular. Por exemplo, o cinema fantástico supõe a imortalidade de certas personagens em certas condições (vampiros, mortos-vivos); em uma comédia musical, não deve haver mortes violentas particularmente atrozias etc.

∫ Realismo

📖 Della Volpe 1954; Genette 1968

🎬 Vertical (Montagem)

Prática (ao menos virtual) da montagem na qual não se contenta em juntar ponta à ponta fragmen-

tos de filmes, entrando em relação segundo uma única dimensão, a de sua duração – montagem “horizontal”, por analogia com a posição da fita filmica na mesa de montagem. A montagem vertical faz intervir, na determinação dos planos, parâmetros mais ou menos numerosos, ligados ao conteúdo dos planos e à sua formatação própria: sua luminosidade e seu contraste, sua proximidade com o objeto filmado, o ângulo de tomadas de cena, os movimentos que aí se produzem etc. Trata-se, então, trabalhando com esses diversos parâmetros, de produzir efeitos de sentido globais, a duração dos planos e o ritmo induzido resultando das relações entre todos esses níveis, inclusive os dados sonoros (música, ruídos, falas).

A metáfora da verticalidade visa sugerir que é preciso levar em consideração dimensões “transversais” ao simples desenrolar linear do filme. Ela evoca, além disso, a imagem da partitura de música, com suas linhas (horizontais) e suas diferentes vozes umas embaixo das outras (verticais). Serguei M. Eisenstein, que propôs esse conceito, fez sua ilustração em análises de cenas de alguns de seus filmes, notadamente em *O Encouraçado Potemkin* (1945) e em *Alexandre Nevski* (1949); essas análises supostamente reproduzem a gênese dessas seqüências, mas elas são, mais provavelmente, uma reconstrução

analítica a *posteriori*, sendo a montagem vertical mais um conceito do que uma regra prática e aplicável.

∫ Eisenstein, montagem harmônica

📖 Eisenstein 1945a, 1949

🎬 Vertov (Dziga) (1896-1954)

Cineasta soviético, que recusa todo conluio do cinema com a ficção, em prol de uma crença em um poder de veridicidade de que ele seria dotado.

Absolutamente convencido pela revolução soviética, Dziga Vertov propõe repensar o cinema como “cine-deciframento comunista do mundo”. O cinema, instrumento de compreensão e de análise, é, portanto, um instrumento de mostraçõ; mas mostrar (que supõe montar) só pode se fazer com base em uma visão correta: não se organiza o real visível se ele não for realmente visto. Essa visão é trabalho da câmera cinematográfica, descrita por Vertov como um super-olho. É a noção de *kinoglaz* (cine-olho ou cine-olho), compreendida como combinação da câmera-olho e do cérebro, e de *kinok* (o operador de câmera do *kinoglaz*).

Nessa base prático-ética (essencialmente clássica: a arte está a serviço da República), Vertov inventa uma noção formal e semiótica, o intervalo. A palavra, em geral, pode ser entendida conforme três dimensões: espacial (distância que separa

dois pontos), temporal (duração que se estende entre dois momentos), musical (relação entre duas alturas de tons), portanto como lacuna, como vínculo ou como relação. O trabalho de Vertov consiste em escapar o tanto quanto possível da espacialização (que leva a reduzir o conceito de intervalo ao de medida), em prol de uma definição temporal-visual. O cineolho, tendo em vista que vê, vê nas próprias coisas (ele não adota um ponto de vista exterior), e seu movimento é livre (não subordinado a uma consciência); o *kinok*, se ele mostra, mostra algo invisto (ele pode, virtualmente, estar em toda parte).

O intervalo é assim concebido como pura diferença, produzida de um movimento a outro movimento. O cinema, correlativamente, não é um movimento no espaço (extensivo), mas uma pura qualidade de movimento (intensiva). Daí a fórmula de Vertov, propondo “montar todo o filme de uma só vez”, não no sentido de um gesto de controle superior e no modo espacial do quebra-cabeça (modelo importante em Eisenstein ou em Resnais), e sim, ao contrário, como asserção de uma circulação infinita dos elementos, que só se definem como potência de troca.

∫ Deleuze, intervalo

📖 ver Bibliografia

📖 Vestígio (Trace)

Literalmente: seqüência de impressões ou de marcas que a passagem de um ser ou um objeto deixa. O termo é utilizado por Jacques Derrida (1967) para designar a distância que subsiste entre fala e escritura no momento da notação gráfica. Com efeito, a escritura só ganha sua autonomia e só ganha características próprias por uma relação de substituição com a linguagem falada. No entanto, uma vez adquirida essa substituição, a escritura comporta-se como um sistema de signos específicos. O grafismo dá aos signos não apenas uma substância, mas também caracteres formais próprios. A inscrição parece ter um distanciamento espacial irreduzível à distância fonológica. Para Derrida, a escritura é, a um só tempo, “mais exterior à fala, não sendo sua imagem ou seu símbolo, e mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura. Antes mesmo de ser ligada à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra, [...] o conceito de grafia implica a instância do vestígio instituído. [...] O vestígio puro é a diferença. Ele não depende de nenhuma plenitude sensível, audível ou visível, fônica ou gráfica. É, ao contrário, sua condição” (*L'écriture et la différence*).

Essa teoria do vestígio foi retomada pelas análises fílmicas de insipiração derridiana (Conley, Ropars, Leutrat).

∫ índice

📖 Leutrat 1990a; Ropars 1981, 1990

📖 Visível

O mundo é conhecido por nós por meio de suas formas sensíveis e pela percepção que temos dele. Entre essas percepções, a visão sempre gozou de um grande privilégio no pensamento ocidental (ela é o “primeiro” dos cinco sentidos; é reputada ser a mais desenvolvida, e esse desenvolvimento é interpretado como uma etapa capital da evolução). Lidando principalmente com o ver, o cinema toma assim seu lugar em uma longa linhagem de artes e de técnicas da representação das aparências visíveis, cuja importância é semelhante, em nossa civilização, à importância concedida ao visível.

Existe, em particular, uma verdadeira ideologia do visível, que faz identificar, de modo mais ou menos expresso, este (isto é, o que pode ser visto por nosso sistema perceptivo) com a realidade (isto é, o que estimamos ser real). É, por exemplo, o sentido da noção de “cosmofania” (Munier). As artes fotográficas e cinematográficas tiveram tendência a reforçar essa ideologia, trazendo à reprodução do visível a caução da realidade referencial suposta (o “isso-foi”, de Barthes).^{*} Essa ideologia foi

^{*} No original, *ça-a-été*. Conforme tradução adotada na edição brasileira do livro *A câmara clara*. (N.R.)

frequentemente criticada no período marxo-freudiano da teoria do cinema (ver *Cinématique* e vários textos dos *Cahiers du Cinéma* em torno de 1970).

∫ analogia, ideologia, percepção, representação, visual

📖 Balázs 1924; Barthes 1980; Brakhage 1963; Daney 1982; Epstein 1974; Kuntzel 1975b; Leutrat 1998; Munier 1963-1989; Worth 1975, 1981

📖 Visual

O visual é um visível já organizado pela visão humana: o visível é dado a ver, o visual está no ver, é sua própria matéria. No que concerne às artes, a esfera do visual inclui, portanto, tanto o aspecto representativo (a analogia visual) quanto o aspecto plástico (a forma que trabalha um material visual). É nesse duplo sentido que o cinema é uma arte do visual.

∫ analogia, percepção, plástico, representação

📖 Dulac 1925; Worth 1981

📖 Voz

1. A voz é o conjunto dos sons produzidos pelo aparelho fonatório humano.

A voz está presente ao longo de todo o cinema mudo. É a voz dos conferencistas ou “comentadores”

que acompanham as projeções de feira, as dos cantores de ópera ou dos cantores populares dos curtas na primeira parte dos programas. A reprodução mecânica da voz foi uma preocupação bem precoce dos inventores (o kinetógrafo, de Edison, utilizava um fonógrafo acoplado a um kinetoscópio), e as poucas palavras que Al Jolson dirige à sua mãe em *O cantor de jazz* (1927) são o começo mais mítico do que real do cinema falado.

A fala humana (ou sintética) constitui, assim, desde que o cinema tem reprodução sonora, uma das “matérias da expressão” sonora do cinema, com os ruídos e a música. No entanto, na banda sonora, a voz que profere essa fala goza de um *status* privilegiado: “Há a voz humana e todo o resto” (Chion). A voz é a manifestação sonora do corpo do ator, mesmo que ele não esteja representado visualmente. Ela assegura a presença física pela junção do corpo e da linguagem articulada, uma encarnação do verbo pelo ator.

Como material fônico, a voz caracteriza-se, antes de tudo, por um timbre, que permite identificá-la; ela pode ser modulada pela entonação, pela tônica e pelo ritmo das frases, o que transforma sua expressão de maneira freqüentemente espetacular. (Ver o exemplo do *Schpountz*, de Pagnol, 1938, em que o ator Fernand pronuncia de múltiplas maneiras

uma frase do código civil: “Todo condenado à morte deve ter a cabeça cortada”.)

2. Em um filme, a voz define-se sempre em relação à imagem e à tela. Ela intervém como elemento da representação cinematográfica e se situa em função dos elementos visuais dessa representação. Muitas tipologias foram propostas para dar conta de suas relações, desde as preposições inglesas (*in, off, over*, que Serge Daney, em 1978, propôs completar com *through* e *out*) até considerações sobre o grau de “ligação” ou de “liberdade” de um em relação ao outro (Chateau e Jost 1979), passando por suas relações com a diegese (intra ou extradiegética, homo ou heterodiegética).

Historicamente falando, a voz do comentário de noticiários ou do filme documentário é apenas a reprise do “comentador” da lanterna mágica. Em compensação, o cinema falado enriqueceu consideravelmente a gama das vozes de personagens “fora-de-campo”, vozes que não se encontram nem dentro nem fora do espaço cênico e são “deixadas errando na superfície da tela”, como as vozes acusmáticas singularizadas por Michel Chion (vozes de Mabuse, em *O testamento do doutor Mabuse*, 1933; de Norman, em *Psycho*, 1960; do roteirista em *Sunset Boulevard/ Crepúsculo dos deuses*, 1950).

↳ som, sonoro

Altman 1980, 1985-1986; Bonitzer 1976; Chateauvert 1996; Chion 1982, 1985, 1988; Gardies 1993; Heath 1979; Vanoye 1985

Worth (Sol) (1922-1977)

Cineasta e pintor de formação, Sol Worth torna-se, em seguida, semiótico e antropólogo de campo. Ele começou, como muitos teóricos de sua geração, perguntando-se segundo quais mecanismos semióticos o cinema podia criar sentido de maneira compreensível; as questões que coloca e os conceitos que utiliza são aqueles de toda uma geração, da noção de “canal de comunicação” àquela de signo, de unidade distintiva ou de unidade minimal. Ele foi, no fim da década de 1960, o pesquisador americano mais próximo das preocupações dos semiólogos europeus – Metz, Eco, Garroni, e menos um pouco, de Pasolini –, decididos a fundar um estudo científico da significação e do sentido no cinema.

Sua contribuição mais importante data, todavia, dos cinco últimos anos de sua vida e vem da antropologia visual, da qual ele é um dos grandes pioneiros. Sua preocupa-

ção, na fronteira da antropologia, da filosofia do conhecimento, da teoria da percepção e, é claro, da semiótica, foi saber como uma imagem permite dar sentido de maneira fiável e avaliar qual é, nessa construção do sentido, a parte da aquisição cultural e a parte das capacidades inatas. Com exceção de textos programáticos, fortemente tingidos de um utopismo muito característico do período (por exemplo, uma “política das formas simbólicas”, reivindicando o acesso igual de todos à cultura visual), seu trabalho mais notável provém de uma pesquisa de campo, nos Navajos (feita com John Adair), que lhe permitiu evidenciar a existência de esquemas de percepção e de espacialização profundos ligados à aquisição cultural, e por conseguinte desenvolver uma teoria da significação da imagem como não universal. Ele continuou nesse estudo das diferenças entre semântica visual e semântica verbal, por exemplo, no célebre artigo no qual demonstra que a imagem não dispõe da importante categoria da negação.

↳ antropologia, percepção, semiótica, signo, visível

 ver Bibliografia

BIBLIOGRAFIA

- ABIRACHED, Robert
(1978). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Grasset: reed. Paris: Gallimard. Col. "Tel", 1994.
- ADORNO, Theodor W. e EISLER, Hanns
(1969). *Musique de cinéma*. Trad. fr. L'Arche, 1972.
- AGEE, James
(1959). *Sur le cinéma*. Trad. fr. Cahiers du Cinéma, 1991.
- *AGEL, Henri
(com A. AYFRE) (1953). *Le cinéma et le sacré*. Éditions du Cerf.
(1973). *Poétique du cinéma*. Ed. du Signe.
(1976). *Métaphysique du cinéma*. Petite bibliothèque Payot.
(1978). *L'espace cinématographique*. Jean-Pierre Delarge, Ed. Universitaires.
- ALBÉRA, François
(1989). S.M. *Eisenstein et le constructivisme russe*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
(com E. KHOKHLOVA e V. POSENER) (orgs.) (1990). *Kouléchov et les siens*. Locarno: Éditions du Festival International du Film.
(org.) (1994). *Autour de Lev Kouléchov. Vers une théorie de l'acteur*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
(org.) (1996). *Les formalistes russes et le cinéma*. Paris: Nathan.
- ALBERTI, Leon-Battista
(1435). *De la peinture*. Trad. do latim por Jean Louis Schefer. Macula, 1992.
- ALLEN, Robert e GOMERY, Douglas
(1985). *Faire l'histoire du cinéma*. Trad. fr. Paris: Nathan, 1991.
- ALLENDY, Robert
(1926). "La valeur psychologique de l'image". *L'Art Cinématographique*, nº 1.
- ALTMAN, Rick
(1980). ed., "Cinema sound". *Yale French Studies*, nº 60.
(1985-1986). "The technology of the voice". *Iris*, nº 1, vol. 3 e nº 1, vol. 4.
(1992). ed., *Sound, theory, sound practice*. Nova York: Routledge.
(1999a). *Film/Genre*. Londres: British Film Institute.
(org.) (1999b). "Le son au cinéma, état de la recherche". *Iris*, nº 27.

- × AMENGUAL, Barthélemy
(1954). "Théâtre et cinéma". *Image et Son*, n° 71 e n° 72.
(1971). *Clefs pour le cinéma*. Seghers.
(1997). *Du réalisme au cinéma*. Paris: Nathan.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine
(org.) (1990). *Théâtre et cinéma, années 1920*. 2 vols. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- AMIEL, Vincent
(1998). *Le corps au cinéma*. Paris: PUF.
(2001). *Esthétique du montage*. Paris: Nathan.
- ANDRÉ, Emmanuelle
(2000). "Formes filmiques et idées musicales: Enquête de musicalité au cinéma". Tese de doutorado. Universidade de Paris 3.
- ANDREW, Dudley
(1978a). *André Bazin*. Nova York: Oxford Univ. Press. Trad. fr., Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française, 1983.
(1978b). "The neglected tradition of phenomenology in film theory". *Wide Angle*, n° 2, vol. 2.
(1980). "The post-war struggle for color". In: DE LAURETIS, T. e HEATH, S. *The cinematic apparatus, op. cit.*
(1984a). *Concepts in film theory*. Oxford University Press.
(1984b). *Film in the aura of art*. Princeton University Press.
(org.) (1989). "Cinema and cognitive psychology". *Iris*, n° 9.
- ARISTARCO, Guido
(1951). *Storia delle teorie del film*. Turim: Einaudi.
(1965). *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*. Feltrinelli. Trad. parcial em "Marx, le cinéma et la critique de filme". *Études Cinématographiques*, n° 88/92, 1972.
- ARNAUD, Philippe
(1986). *Robert Bresson*. Cahiers du Cinéma.
(1996). "Son aile indubitable en moi". Crisnée-Dunkerque, Yellow Now- Rencontres cinématographiques de Dunkerque, 1996.
- ARNHEIM, Rudolf
(1932). *Film als Kunst*. Reed. Munique-Viena, Carl Hanser Vlg., 1974, trad. fr. (resumida), *Le film est un art*, L'Arche, 1989.
(1935). "Bemerkungen zum Film". *Kritiken und Aufsätze zum Film*, Munique-Viena, Carl Hanser Vlg., 1977.
(1938). "Un nouveau Laocoon". *Le film est un art*. Trad. fr.
(1954-1974). *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- ASTRUC, Alexandre
(1948). "Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra stylo". *Du stylo à la caméra*, 1992, L'Archipel.
- AUDIBERTI, Jacques
(1960). "Court coup d'oeil sur le baroque". *Études Cinématographiques*, 1-2.
- AUMONT, Jacques
(1979). *Montage Eisenstein*. Albatros.
(org.) (1986). "L'Effet Koulechov". *Iris*, n° 1, vol. 4.
(1989a). *L'oeil interminable*. Librairie Séguier, reed. 1995.
(com A. GAUDREAU e M. MARIE) (orgs.) (1989b). *Histoire du cinéma, nouvelles approches*. Publicações da Sorbonne.
(1990). *L'image*. Paris: Nathan.
- (org.) (1994). *Le naturalisme au cinéma*. Cinémathèque française.
(org.) (1995a). *La couleur en cinéma*, Milão-Paris: Mazzottas, Cinémathèque Française.
(1995b, 1999). "Migrations". *Cinémathèque*, n° 7e 16.
(1996). *A quoi pensent les films*. Nouvelles Éditions Séguier.
(org.) (1998). *Jean Epstein, philosophe, cinéaste, poète*. Cinémathèque Française.
(1999). *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. P.O.L.
(org.) (2000a). *La mise en scène*. Bruxelles-Paris: De Boeck.
(2000b). "Clair et confus". *Cahiers du MNAM*, n° 73.
- AUDE, Françoise
(1981). *Ciné-modèles, cinéma d'elles*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- AYFRE, Amédée
(1953). *Dieu au cinéma. Problèmes esthétiques du film religieux*. Paris: PUF.
(1964). *Conversion aux images?*. Éditions du Cerf.
- BÄCHLIN, Peter
(1945). *Histoire économique du cinéma*. Trad. fr. La Nouvelle Édition.
- BAECQUE, Antoine de
(1991). *Histoire des "Cahiers du Cinéma"*. 2 vols. Éditions de l'Étoile.
- BAIBLÉ, Claude; MARIE, Michel e ROPARS, Marie-Claire
(1974). *Muriel, histoire d'une recherche*. Paris: Galilée.
- BAKHTIN, Mikhail
(1975). *Esthétique et théorie du roman*. Trad. fr. Paris: Gallimard, 1978.
- BALÁZS, Bela
(1924). *Der sichtbare Mensch (O homem visível)*, em *Schriften zum Film*, vol. 1.
(1930). *Der Geist des Films (L'esprit du cinéma)*. Trad. fr. Paris: Payot, 1977.
(1982-1985). *Schriften zum Film (Escritos sobre o cinema)*. 3 vols. Munique: Carl Hanser Verlag (Edição crítica completa dos livros e artigos).
- BALIO, Tino
(org.) (1976). *The american film industry*. Madison: Univ. of Wisconsin Press.
- BARBARO, Umberto
(1976). *Neo-realismo e realismo*. 2 vols. Roma: Riuniti.
- BARJAVEL, René
(1944). *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*. Paris: Denoël.
- BARR, Charles
(1963). "CinemaScope: Before and after". *Film Quarterly*, XVI, 4.
- BARTHES, Roland
(1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, reproduzido em *Nouveaux essais critiques*, col. "Points", 1972.
(1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
(1960). "Le problème de la signification au cinéma" e "La recherche des unités traumatiques dans l'information visuelle". *Revue Internationale de Filmologie*, n° 32-33 e n° 34.
(1963). "Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette". *Cahiers du Cinéma*, n° 147.
(1964a). "Rhétorique de l'image". *Communications*, n° 4.
(1964b). "Éléments de sémiologie". *Communications* n° 4.
(1970a). *SIZ*. Paris: Seuil.
(1970b). "Le troisième sens". *Lobvie et l'obtus, op. cit. infra*.

(1970c). "Par où commencer?". *Le degré zéro de l'écriture* seguido de *Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, col. "Points", 1972.

(1970d). *L'empire des signes*. Geneva: Skira (reed. Flammarion, col. "Champs").

(1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
(1980). *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard.

(1982). *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil.

(1984). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.

BATAILLE, Robert

(1947). *Grammaire cinématographique*. Tassin, Lefort.

BATTCOCK, Gregory

(org.) (1967). *The new american cinema*. Nova York: Dutton.

BAUDRY, Jean-Louis

(1970). "Cinéma: Effets idéologiques produits par l'appareil de base". *Cinéthique*, n^{os} 7-8.

(1978). *L'effet-cinéma*. Albatros.

BAUDRY, Pierre

(1971). "Intolerance de Griffith: Description plan par plan". *Cahiers du Cinéma*, n^{os} 231 a 235.

(1972). "Figuratif, matériel, excrémental". *Cahiers du Cinéma*, n^o 238.

BAXTER, Peter

(1975). "On the history and ideology of film lighting". *Screen*, n^o 3, vol. 16.

BAZIN, André

(1945). "Ontologie de l'image photographique". *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, *op. cit.*

(1946a). "Le mythe du cinéma total". *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, *op. cit.*

(1946b). "Vie et mort de la surimpression". *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, *op. cit.*

(1948a). "L'adaptation ou le cinéma comme Digeste". *Esprit*, XVI, 7.

(1948b). "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération". *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 4.

(1948-1957). *Le cinéma de la cruauté*. Paris: Flammarion, 1975, 1987.

(1950-1955). "L'évolution du langage cinématographique". *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1.

(1950-1958). *Orson Welles*. Éditions du Cerf, 1972.

(1953). "Le cinémascope sauvera-t-il le cinéma?". *Esprit*, 207-208.

(1953-1957). "Montage interdit". *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1.

(1958-1962). *Qu'est-ce que le cinéma?* 4 vols. Éd. du Cerf. Edição "definitiva" (reduzida quase pela metade), *ibid.*, 1975.

(1971). *Jean Renoir*. Champ Libre.

(com E. ROHMER) (1972). *Charlie Chaplin*. Éditions du Cerf.

(1975). *Le cinéma de l'Occupation et de la Résistance*. UGE.

(1983). *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1948-1958)*. Éditions de l'Étoile.

BECKER, Colette

(1992). *Lire le réalisme et le naturalisme*. Dunod.

BELLOUR, Raymond

(1966). "Pour une stylistique du film". *Revue d'Esthétique*, n^o 2.

(1967). "Remarques sur l'espace cinématographique". *L'analyse du film*.

(1969). "Les oiseaux: Analyse d'une séquence". *L'analyse du film*.

(1975a). "Le blocage symbolique". *L'analyse du film*.

(1975b). "Le texte introuvable". *L'analyse du film*.

(1978). *L'analyse du film*. Albatros (reed. Calman-Lévy, 1995).

(1981). "Thierry Kuntzel et le retour de l'écriture". *L'entre-images*.

(1985). "L'analyse flambée". *L'entre-images*.

(1987). "L'interruption, l'instant". *L'entre-images*.

(1988). "La machine à hypnose". *CinémaAction*, n^o 47.

(1990a). *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo*. Paris: La Différence (ed. bras.: Papyrus, 1997).

(org.) (1990b). *Cinéma et peinture. Approches*. Paris: PUF.

(1990c). "La double hélice". *L'entre-images*, 2.

(1994). "La chambre". *L'entre-images*, 2.

(1995). "Sur la scène du rêve (cinéma et peinture)". *L'entre-images*, 2.

(1999). *L'entre-images*, 2. *Mots, images*, POL.

* BERGALA, Alain

(1975). *Vers une pédagogie de l'audiovisuel*. Cahiers de l'Audiovisuel, Edilig.

(1978). *Initiation à la sémiologie du récit en images*. Cahiers de l'Audiovisuel, Edilig.

(1983). "Spectateur de cinéma et identification au film". In: J. AUMONT et alii.

* Esthétique du film. Paris: Nathan (ed. bras.: Papyrus, 1995).

(1999). *Nul mieux que Godard*. Cahiers du Cinéma.

BERGMAN, Ingmar

(1990). *Images*. Trad. fr. Paris: Gallimard, 1992.

BERGSTROM, Janet

(1979). "Enunciation and sexual difference". *Camera Obscura*, n^{os} 3-4.

BERNARDINI, Aldo e GILI, Jean A.

(1986). *Le cinéma italien: De la "Prise de Rome" (1905) à "Rome ville ouverte" (1945)*. Ed. Centre Georges Pompidou.

BERTHOMIEU, André

(1946). *Essai de grammaire cinématographique*. La Nouvelle Edition.

BETTETINI, Giorgio

(1968). *Lingua e scrittura*. Milão: Bompiani.

(1971). *L'indice del realismo*. Milão: Bompiani.

(1975). *Produzione del senso e messa in scena*. Milão: Bompiani.

BIETTE, Jean-Claude

(1988). *Poétique des auteurs*. Cahiers du Cinéma.

BLUESTONE, James

(1957). *Novels into film*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

BLUHER, Dominique

(1996). "Le cinéma dans le cinéma: Films dans le film et mise en abysme". Tese de doutorado. Universidade de Paris-3.

BOCHOW, Jörg

(1997). *Vom Gottmenschentum zum neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film des zwanziger Jahre*. Trier, WVT.

BONITZER, Pascal

(1971a). "Le gros orteil". *Cahiers du Cinéma*, n^o 232.

(1971b). "Fétichisme de la technique: La notion de plan". *Cahiers du Cinéma*, n^o 233.

(1976). *Le regard et la voix*. UGE., col. "10/18".

(1977). "La notion de plan et le sujet du cinéma: Les deux regards". *Cahiers du Cinéma*.

- (1979). "La vision bloquée". *Le champ aveugle*.
- (1982). *Le champ aveugle*. Cahiers du Cinéma-Gallimard.
- (1986). *Décadrages. Cinéma et peinture*. Éditions de l'Étoile.
- BONNEL, René**
(1978). *Le cinéma exploité*. Paris: Seuil.
- BORDAT, Francis**
(com M. ETCHEVERRY) (orgs.) (1995). *Cent ans d'aller au cinéma. Le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- (1998). *Chaplin cinéaste*. Éditions du Cerf.
- BORDE, Raymond e BOUISSY, André**
(1960). *Le néorealisme italien. Une expérience de cinéma social*. Clairefontaine, Lausanne: Cinémathèque Suisse.
- BORDE, Raymond e CHAUMETON, Étienne**
(1955). *Panorama du film noir américain*. Paris: Minuit.
- BORDWELL, David**
(1974). *French impressionist cinema: Film culture, film theory and film style*. UMI Press.
- (1981). *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- (1983). "Lowering the stakes: Prospects for a historical poetics of cinema". *Iris*, n° 1, vol. 1.
- (1984). "Jump cuts and blind spots". *Wide Angle*, vol. 6.
- (1985a). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (com J. STAIGER e K. THOMPSON) (1985). *Classical Hollywood cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- (1989). *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1993). *The cinema of Eisenstein*. Cambridge-Londres: Harvard University Press.
- (1997). *On the history of film style*. Cambridge-Londres: Harvard University Press.
- BOURGET, Jean-Loup**
(1985). *Le mélodrame hollywoodien*. Stock.
- (1986). "L'enfance du technicolor". *Positif*, n° 307.
- (1998). *Hollywood, la norme et la marge*. Paris: Nathan.
- BOUVIER, Michel e LEUTRAT, Jean-Louis**
(1981). *Nosferatu*. Paris: Gallimard.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio**
(1911). *Fotodinamismo futurista*. Turim: Einaudi, 1970, 1980.
- (1929). *Evoluzione del mimo*. Milão: Ceschina.
- BRAKHAGE, Stanley**
(1963). *Metaphors on vision*. Trad. fr. *Métaphores et vision*, Centre Georges Pompidou, 1998.
- (1964-1980). *Brakhage scrapbook collected writings 1964-1980*. New Paltz, NY, Documentext, 1982.
- (1977). *Film biographies*. Berkeley, Turtle Island, 1977.
- (1988). *I... sleeping (Being a dream journal and parenthetical explication)*. Staten Island (NY): Island Cinema Resources, 1988.
- BRANIGAN, Edward**
(1976). "The articulation of color in a filmic system". *Wide Angle*, n° 3. vol. 1.
- (1984). *Point of view in the cinema*. Berlim-Amsterdã-Nova York: Mouton.
- BRECHT, Bertolt**
(1970). *Sur le cinéma*. Trad. fr. L'Arche.
- BRENEZ, Nicole**
(org.) (1993). "Figuration/défiguration". *Admiranda*, n° 5 a 7.
- (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Bruxelles-Paris: De Boeck.
- BRENEZ, Nicole e DEBRAT, Gérard**
(2001). *Jeune, pure et dure*. Milão-Paris: Marrotte e Cinémathèque Française.
- BRESSON, Robert**
(1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard.
- BROOKS, Virginia**
(1985). "Film, perception and cognitive psychology". *Millenium Film Journal*, 14-15.
- BROWNE, Nick**
(1975). "Rhétorique du texte spéculaire". *Communications*, n° 21.
- BROWNLOW, Kevin**
(1979). *Hollywood, les pionniers*. Trad. fr., Calmann-Lévy, 1981, reed. Ramsay, 1996.
- (1979). *The war, the West and the wilderness*. Nova York: Knopf.
- BURCH, Noël**
X (1969). *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard.
- (1979). *Pour un observateur lointain*. Trad. fr. Cahiers du Cinéma-Gallimard.
- (1990). *La lucarne de l'infini*. Paris: Nathan, 1992.
- (org.) (1993). *Revoir Hollywood: La nouvelle critique anglo-saxonne*. Paris: Nathan.
- (com G. SELLIER) (1996). *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*. Paris: Nathan.
- BUSCOMBE, Edward**
(1970). "The idea of genre in the american cinema". *Screen*, n° 2, vol. 11.
- (org.) (1988). *The BFI compassion to the western*.
- CABERI, Giovanni**
(1990). *Envols d'amour*. Usher.
- CANUDO, Ricciotto**
(1927). *L'usine aux images*. Fernand Divoire; ed. complementada e revisada, Nouvelles Éditions Séguier/Arte Éditions, 1995.
- CARASCO, Raymonde**
(1976). *Hors-cadre Eisenstein*. Macula.
- CARROLL, John M.**
(1980). *Towards a structural psychology of cinema*. La Haye, Mouton.
- CARROLL, Noël**
(1982). "Address to the Heathen". *October*, n° 23.
- (1988). *Philosophical problems of classical film theory*. Princeton University Press.
- CASSETTI, Francesco**
(1986). *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*. Trad. fr. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- (1993). *Les théories du cinéma depuis 1945*. Trad. fr. Paris: Nathan, 1999.
- CAVELL, Stanley**
(1971-1979). *La projection du monde*. Trad. fr. Belin, 1999.
- (1981). *À la recherche du bonheur*. Trad. fr. Éd. de l'Étoile, 1993.
- (1993). "Nord-Nord-Ouest". *Trafic*, n° 8.

- CAWELTI, John
(1976). *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- CERISUELO, Marc
(2000). *Hollywood à l'écran*. Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- CHATEAU, Dominique
(com F. JOST) (1979). *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. UGE, col. "10/18".
(com F. JOST e A. GARDIES) (org.) (1982). *Cinéma de la modernité*. Paris: Klincksieck.
(1986). *Le cinéma comme langage*. AISS- IASPA-Publicações da Sorbonne.
- CHATEAUVERT, Jean
(1998). *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Montreal: Nuit Blanche, Paris: Méridiens-Klincksieck.
- CHATMAN, Seymour
(1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca-Nova York-Londres: Cornell University Press.
- CHERCHI-USAI, Paolo
(1991). *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*. UTET Libreria; versão aumentada, *Burning passions*, Londres.
(2000). *Silent cinema, an introduction*. Londres: BFI.
- CHIARINI, Luigi
(1965). *Arte e tecnica del film*. Bari: Laterza.
- CHION, Michel
(1982). *La voix au cinéma*. Cahiers du Cinéma.
(1985). *Le son au cinéma*. Éd. de l'Étoile.
(1986). *Écrire un scénario*. Cahiers du Cinéma/INA.
- (1988). *La parole au cinéma. La toile trouée*. Éd. de l'Étoile.
(1990). *L'audiovision*. Paris: Nathan.
(1995). *La musique au cinéma*. Paris: Fayard.
(1998). *Le son*. Paris: Nathan.
- CIMENT, Michel e ZIMMER, Jacques (org.) (1997). *La critique de cinéma en France, Histoire, anthologie, dictionnaire*. Ramsay.
- CLAIR, René
(1922-1970). *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Gallimard.
- COCTEAU, Jean
(1957). *Le sang d'un poète*. Monaco: Éd. du Rocher.
(1958). *La belle et la bête*. Monaco: Éd. du Rocher.
(1973a). *Entretiens sur le cinématographe*. Pierre Belfond (org. por A. Bernard e C. Gauteur).
(1973b). *Du cinématographe*. Pierre Belfond (org. por A. Bernard e C. Gauteur).
- COHEN, Keith
(1979). *Film and fiction. The dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press.
- COHEN-SÉAT, Gilbert
(1946). *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: PUF.
- COLIN, Michel
(1984). "Le statut logique du film documentaire". In: ODIN, R. e LYANT, J.-Ch. (orgs.). *Cinéma et réalités*. Saint-Étienne: CIEREC, 1984.
(1985). *Langue, film, discours*. Paris: Klincksieck.
(1992). *Cinéma, télévision, cognition*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- COLLET, Jean
(com M. MARIE, D. PERCHERON, J.-P. SIMON e M. VERNET) (1976). *Lectures du film*. Albatros.
- COLLEYN, Jean-Paul
(1992). *Live on Action*, n° 64.
- COLLEYN, Jean-Paul e DE CLIPPEL, Catherine
(1992). "Demain le cinéma ethnographique?". *CinémAction*, n° 64.
- COMOLLI, Jean-Louis
(com J. NARBONI) (1969). "Cinéma/ idéologie/critique". *Cahiers du Cinéma*, n° 216-217.
(1971-1972). "Technique et idéologie". *Cahiers du Cinéma*, n° 229 a 231, 233 a 235.
- COOK, Pam e JOHNSTON, Claire
(1974). "The place of woman in the cinema of Raoul Walsh". *Raoul Walsh*. Edimburgo: Edinburgh Film Festival.
- CORVIN, Michel
(1994). *Lire la comédie*. Dunod.
- CRETON, Laurent
(1995). *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*. Paris: Nathan.
(1997). *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin.
(org.) (1999). *Le cinéma et l'argent*. Paris: Nathan.
- CUROT, Frank
(2000). "Styles filmiques, 1. Classicisme et expressionnisme". *Études Cinématographiques*, vol. 65.
- CURTIS, David
(1971). *Experimental cinema*. Universe Books.
- CURTIUS, Ernst Robert
(1956). *La littérature européenne et le Moyen Age latin*. Paris: PUF.
- DADOUN, Roger
(2000). *Cinéma, psychanalyse et politique*. Nouvelle ed. Séguier.
- DANAN, Joseph
(1995). *Le théâtre de la pensée*. Médiannes.
- DANEY, Serge
(1983). *La rampe. Cahier critique 1970-1982*. Cahiers du Cinéma- Gallimard.
(1986). *Ciné-Journal 1981-1986*. Cahiers du Cinéma.
(1988). *Le salaire du zappeur*. Ramsay.
(1991). *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information*. Lyon: Aléas.
(1993). *L'exercice a été profitable, Monsieur. POL*.
(1994). *Persévérance. POL*.
- DANTO, Arthur
(1979). "Moving pictures". Trad. fr. *Cinémathèque*, n° 13, 1998.
(1982). "Philosophy and/as film and/as if philosophy". *October*, n° 23.
- DAYAN, Daniel
(1983). *Western graffiti, jeux d'images et programmation du spectateur dans "La chevauchée fantastique" de John Ford*. Clancier-Guenaud.
(1984). "Le spectateur performé". *Hors-cadre*, n° 2.
- DECAUX, Emmanuel
(1977). "Le malentendu baroque". *Cinématographe*, 33.
- DE FRANCE, Claudine
(org.) (1979). *Pour une anthropologie visuelle*. Mouton.

- DE HAAS, Patrick
(1985). *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années 1920*. Transédition.
- DEHÉE, Yannick
(2000). *Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*. Paris: PUF.
- DE KUYPER, Eric
(1993). *De verbeelding van het mannelijk lichaam*. Nijmegen, SUN.
- DE LAURETIS, Teresa
(com S. HEATH) (eds.) (1980). *The cinematic apparatus*. Londres: Mac Millan.
(1984). *Alice doesn't*. Bloomington: Indiana University Press.
(1987). *Technologies of gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- DELEUZE, Gilles
(1983). *L'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit.
(1985). *L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit.
- DELLA VOLPE, Galvano
(1954). *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*. Roma: Filmcritica.
- DESNOS, Robert
(1923-1945). *Les rayons et les ombres. Cinéma*. Paris: Gallimard (org. por M.C. Dumas), 1992.
- DEVAUX, Frédérique
(1992). *Le cinéma lettriste (1951-1991)*. Paris-Expérimental.
- DE VINCENTI, Giorgio
(1993). *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma: Pratiche Editrice.
- DHLF: ver Rey 1992.
- DHOTE, Alain
(org.) (1989). "Cinéma et psychanalyse". *CinémAction*, n° 50, Corlet.

- DMYTRYCK, Edward
(1984). *On screen directing*. Londres-Nova York: Focal Press.
- DOANE, Mary Ann
(com P. MELLENCAMP e L. WILLIAMS) (orgs.) (1984). *Re-vision, essays in feminist film criticism*. Los Angeles: American Film Institute.
(1987). *The desire to desire, The women's films of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- DOUCHET, Jean
(1967). *Alfred Hitchcock*. L'Herne, reed. Cahiers du Cinéma, 2000.
(1987). *L'art d'aimer*. Cahiers du Cinéma.
- DREYER, Carl Theodor
(1955). "Film en couleurs et film colorié" e "Imagination et couleur". *Réflexions sur mon métier, op. cit.*
(1959). *Om Filmen*. Kobenhavn, Nyt Nordisk Forlag. Trad. fr. *Réflexions sur mon métier*. Éd. de l'Étoile, 1983.
- DUBOIS, Philippe
(1983). *Lacte photographique*. Edição aumentada. Paris: Nathan, 1990 (ed. bras.: Papirus, 1993).
(org.) (1985). "Gros plan". *Revue Belge du Cinéma*, n° 10.
(com Y. WINKIN) (orgs.) (1988a). *Rhétoriques du corps*. Bruxelles: De Boeck.
(org.) (1988b). "Jean-Luc Godard: Le cinéma". *Revue Belge du Cinéma*, n° 22-23.
(com E. ARNOLDY) (orgs.) (1993a). "Un chien andalou (Buñuel/Dali), lectures et relectures". *Revue Belge du Cinéma*, n° 33-34-35.
(com E. ARNOLDY) (1993b). "Harpo Marx or the mute who speaks (without uttering a word)". *Discourse and literature*. Dublin-Antuérpia, n° 2.

- (1998). "La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'oeuvre de Jean Epstein". In: Aumont, 1998.
(1999). "La question de la figure à travers les champs du savoir" e "L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 1920". In: AUBRAL, F. e CHATEAU, D. (orgs.). *Figure, figural*. Paris: L'Harmattan.
- DULAC, Germaine
(1924). "Les procédés expressifs du cinématographe". *Écrits sur le cinéma*.
(1925). "L'essence du cinéma: L'idée visuelle". *Écrits sur le cinéma*.
(1926). "Quelques réflexions sur le cinéma pur". *Écrits sur le cinéma*.
(1994). *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*. Paris-Expérimental (org. por P. Hillairet).
- DUMONT, Jean-Paul e MONOD, Jean
(1970). *Le foetus astral*. Christian Bourgois.
- DUNLOP, Ian
(1967). *Retrospective review of australian ethnographic films: 1901-1967*. Lindfield, NSW, Australian Commonwealth Film.
- DU PASQUIER, Sylvain
(1970). "Les gags de Buster Keaton". *Communications*, n° 15.
- DYER, Richard
(1979). *Stars*. Londres: BFI.
- ECO, Umberto
(1968). *La structure absente*. Trad. fr. Mercure de France, 1972.
(1988). *Le signe*. Bruxelles: Labor.
- EDELMAN, Bernard
(1973). *Le droit saisi par la photographie*. reed. aumentada, Flammarion, col. "Champs", 2001.
- (1980). "Le personnage et son double". *Le droit saisi par la photographie*, ed. ampliada.
- EHRENBORG, Ilya
(1923). *Usine de rêves*. Trad. fr. Paris: Gallimard, 1939.
- EICHENBAUM, Boris
(1927). "Problèmes de la ciné-stylistique". Trad. fr. *Cahiers du Cinéma*, especial, "Russie années 1920", maio-junho 1970, transcrito em Albéra, 1996.
- EISENSCHITZ, Bernard
(1990). *Roman américain, les vies de Nicholas Ray*. Christian Bourgois.
(1999). *Le cinéma allemand*. Paris: Nathan.
- EISENSTEIN, Serguei M.
(1923). "Le montage des attractions". Trad. fr. *Au-delà des étoiles*.
(1929). "La quatrième dimension au cinéma". Trad. fr. *Cahiers du Cinéma*, n° 273-274, 1974 (trad. inglesa em *Film form*).
(1930). "Le carré dynamique". Trad. fr. *Au-delà des étoiles*.
(1933). "Le cinéma et la littérature (de l'imaginité)". Trad. fr. *Le mouvement de l'art*.
(1933-1946). "Questions de mise en scène: 'mise-en-jeu' et 'mise-en-geste'". Trad. fr. *Le mouvement de l'art*.
(1935). *Mettre en scène*. Trad. fr. UGE, 1973 (org. por V. Nijny).
(1939-1940). "Le mouvement de la couleur". Trad. fr. *Le mouvement de l'art*.
(1940). "L'organique et le pathétique". Trad. em *La non-indifférente nature*.
(1941-1946). *Walt Disney*. Trad. fr. Estrasburgo: Circé, 1991.
(1942). *The film sense*. Harcourt: Brace & Co. (J. Leyda, ed.).

- (1945a). "Quelques mots sur la composition plastique et audiovisuelle". Trad. fr. *Cinématisme*.
- (1945b). "Rodin et Rilke". Trad. fr. *Cinématisme*.
- (1945-1947). *La non-indifférente nature*. Trad. fr., 2 vols., UGE, 1976, 1978.
- (1948). "De la couleur au cinéma". Trad. fr. *Refléxions d'un cinéaste*. Moscou: Éd. du Progrès, 1958 (R. Yourenev, ed.).
- (1949). *Film form*. Nova York-Harcourt: Brace & Co. (org. por J. Leyda).
- (1974). *Au-delà des étoiles*. UGE (org. por J. Dumont).
- (1980). *Cinématisme. Peinture et cinéma*. Trad. fr. Bruxelles: Complexe (org. por F. Albéra e N. Kleiman).
- (1986). *Le mouvement de l'art*. Éd. du Cerf (org. por F. Albéra e N. Kleiman).
- EISNER, Lotte
(1952). *L'écran démoniaque*. André Bonne; ed. ampliada, Le Terrain Vague, 1965.
- EIZYKMAN, Claudine
(1976). *La jouissance-cinéma*. UGE, col. "10/18".
- EL-NOUÏTY, Hassan
(1978). *Théâtre et pré-cinéma*. Nizet.
- ELSAESSER, Thomas
(1986). "The new film history". *Sight and Sound*, outono.
- (1990) (ed.) *Early cinema. Space, frame, narrative*. Londres: BFI.
- EPSTEIN, Jean
(1921). "Bonjour cinéma". *Écrits sur le cinéma*, vol. 1.
- (1926). "Le cinématographe vu de l'Etna". *Écrits sur le cinéma*, vol. 1.
- (1946). "Intelligence d'une machine". *Écrits sur le cinéma*, vol. 1.
- (1955). "Esprit de cinéma". *Écrits sur le cinéma*, vol. 2.
- (1974-1975). *Écrits sur le cinéma*. Seghers, vol. 2.
- ESQUENAZI, Jean Pierre
(1994). *Film, perception et mémoire*. Paris: L'Harmattan.
- (org.) (1997). *Vertou, l'invention du réel!*. Paris: L'Harmattan.
- ESTÈVE, Michel
(1983). *Robert Bresson. La passion du cinématographe*. Albatros.
- FAURE, Élie
(1976). *Fonction du cinéma*. Gonthier-Médiations.
- FELLEMANN, Susan
(1997). *Botticelli in Hollywood. The films of Albert Lewin*. Twayne Publishers.
- FERRO, Marc
(1975). *Analyse de films, analyse de sociétés*. Paris: Hachette.
- (1977). *Cinéma et histoire*. Denoel-Gonthier., col. "Médiations".
- FRAMPTON, Hollis
(1962-1984). *L'éclipse du savoir*. Centre George Pompidou, 1999.
- FRIEDBERG, Ann
(1992). *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- FRIEDMANN, Georges e MORIN, Edgar
(1952). "Sociologie du cinéma". *Revue Internationale de Filmologie*, nº 10.
- (1955). "De la méthode en sociologie du cinéma". *Actes du II Congrès International de Filmologie*. Paris: Sorbonne.
- FRODON, Jean-Michel
(1998). *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob.
- FUZELLIER, Etienne
(1964). *Littérature et cinéma*. Éd. du Cerf.
- GAGNEBIN, Murielle
(1999). *Du divan à l'écran. Montages cinématographes, montages interprétatifs*. Paris: PUF.
- GARDIES, André
(1980). *Approche du récit filmique*. Albatros.
- (org.) (1991). "25 ans de sémiologie". *CinémaAction*, nº 58.
- (1993a). *Le récit filmique*. Paris: Hachette.
- (1993b). *L'espace au cinéma*. Méridiens Klincksieck.
- (1999). *Décrire à l'écran*. Quebec: Nota Bene; Paris: Méridiens Klincksieck.
- GARRONI, Emilio
(1968). *Semiotica ed estetica*. Bari: Laterza.
- (1972). *Progetto di semiotica*. Bari: Laterza.
- GAUDREAU, André
(1988a). *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: Klincksieck.
- (org.) (1988b). *Ce que je vois de mon ciné*. Méridiens Klincksieck.
- (com F. Jost) (1990). *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan.
- GAUTEUR, Claude e VINCEDEAU, Ginette
(1993). *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*. Paris: Nathan.
- GAUTHIER, Christophe
(1999). *La passion du cinéma, cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. AFRHC/École des Chartes.
- GAUTHIER, Guy
(1989). *Vingt (plus une) leçons sur le cinéma et le sens*. Edilig.
- (1995). *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Nathan.
- GENETTE, Gérard
(1966). "Frontières du récit". *Communications*, nº 11.
- (1968). "Le vraisemblable". *Communications*, nº 11.
- (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1981). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- GERSTENKORN, Jacques
(org.) (1987). "Le cinéma en miroir". *Vertigo*, nº 1.
- (1995). *La métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction*. Méridiens-Klincksieck.
- GHALI, Noureddine
(1995). *L'avant-garde cinématographique en France dans les années 1920. Idées, conceptions, théories*. Paris-Expérimental.
- GHEUDE, Michel
(1970). "Les photogrammes comme signifiant". *Cinéthique*, nº 7-8.
- GIBSON, James J.
(1986). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton-Mifflin.
- GIDAL, Peter
(1977). "Theory and definition of structural/materialist film". *Studio International*, nº 190.
- GILI, Jean A.
(1985). *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Henri Veyrier.
- (org.) (1988). *Jean Mitry*. número fora de série de 1985, revista da AFRHC.

- GILLAIN, Anne
(1991). *François Truffaut, le secret perdu*. Paris: Hatier.
- GLEDHILL, Christine
(org.) (1987). *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the women's film*. Londres: BFI.
- GODARD, Jean-Luc
(1952). "Défense et illustration du découpage classique". *JLG par JLG*, vol. 1.
(1956). "Montage, mon beau souci". *JLG par JLG*, vol. 1.
(1980). *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Albatros.
(1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Cahiers du Cinéma (org. por A. Bergala).
(1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 2, Cahiers du Cinéma (org. por A. Bergala).
- GOMERY, Douglas
(1984). "Film, culture and industry: Recent formulations in economic history". *Iris*, nº 2, vol. 2.
(1986). *Hollywood. L'âge d'or des studios*. Trad. fr. Cahiers du Cinéma, 1987.
- GORBMAN, Claudia
(1987). *Unheard melodies, narrative film music*. Londres-Bloomington: BFI, Indiana University Press.
- GREEN, André
(1970). "L'écran bi-face, un oeil derrière la tête". *Psychanalyse et Cinéma*, nº 1.
- GRIERSON, John
(1966). *Grierson on documentary*. Londres-Boston: Faber & Faber (ed. revista e org. por F. Hardy).
- GUBACK, Thomas
(1969). *The international film industry: Western Europe and American since* 1945. Bloomington: Indiana University Press.
- GUITRY, Sacha
(1977). *Le cinéma et moi*. Ramsay (org. por A. Bernard e C. Gauteur).
- GUYNN, William
(2001). *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Aix-en-Provence: Publicações da Universidade de Provença.
- HAMON, Philippe
(1976). "Pour un statut sémiologique du personnage". *Poétique du récit*. Paris: Seuil.
- HANSEN, Miriam
(1991). *Babel and Babylon. Spectatorship in american silent film*. Cambridge-Londres: Harvard University Press.
- HASKELL, Molly
(1974). *La femme à l'écran*. Trad. fr. Seghers, 1977.
- HEATH, Stephen
(1976). "Narrative space". *Questions of cinema*.
(1977-1978). "On suture". *Questions of cinema*.
(1978). "Repetition time: Notes around 'structural/materialist film'". *Questions of cinema*.
(1979). "Body voice". *Questions of cinema*.
(1981). *Questions of cinema*. Londres: MacMilan.
- HENNEBELLE, Guy
(org.) (1976). "Cinéma militant". *Cinéma d'aujourd'hui*.
(org.) (1990). "Les grandes 'écoles' esthétiques". *CinémAction*, nº 55.
(com A. GUY) (orgs.) (1993). "Les revues de cinéma dans le monde". *CinémAction*, nº 69.
- HENRY, Michel
(1971). *Le cinéma expressionniste allemand, un langage métaphorique*. Fribourg: Éd. du Signe.
- HERMAN, Lewis
(1952). *A practical manual of screenwriting for theater and television films*. Nova York: A. Meridian Books, New American Library.
- HITCHCOCK, Alfred
(1966). *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*. Reed. (org. por F. Truffaut).
(1995). *Hitchcock on Hitchcock*. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press (org. por S. Gottlieb).
- HJEMSLEV, Louis
(1943). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Trad. fr. Paris: Minuit, 1968.
- HOCHBERG, Julian
(1989). "The perception of moving images". *Iris*, nº 9.
- HOCKINGS, Paul
(org.) (1975). *Principles of visual anthropology*. La Haye: Mouton.
- HURT, James
(org.) (1974). *Focus on film and theatre*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- ISHAGHPOUR, Youssef
(1982). *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité au cinéma*. Denoel/Gauthier, col. "Médiations".
(1986). *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*. Paris: La Différence.
(1994). *Formes de l'impermance. Le style de Yasujiro Ozu*. Crisnée (Belgica): Yellow now.
(1995). *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. La Différence.
(com J.L. Godard) (2000). *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago.
- JACOBS, Lewis
(1970). "The mobility of color". *The movies as medium*. Nova York: Farrar, Strauss & Giroux.
- JARVIE, Ian
(1970). *Movie and society*. Nova York: Basic Books.
- JAULMES, Philippe
(1963). *Cinéma, temps, espace*. Montpellier: Ateliers du cinéma total.
- JEANNE, René et FORD, Charles
(1960). *Le cinéma et la presse, 1895-1960*. Paris: Armand Colin.
- JOHNSON, William
(1966). "Coming to terms with color". In: JACOBS, Lewis. *The movies as medium*.
- JOHNSTON, Claire
(1980). "The subject of feminist film theory/practice". *Screen*, nº 2, vol. 21.
- JOLY, Martine
(1994). *L'image et les signes*. Paris: Nathan.
- JOST, François
(1987). *L'œil-câmera. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
(1998). *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*. Montreal-Paris: Nuit Blanche, Méridiens-Klincksieck.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé
(1995). *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*. Cahiers du Cinéma.
(1999). *La lettre volante*. Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- KAMINSKY, Stuart
(1974). *American film genres*. Dayton (Ohio): Pfaum.

- KAPLAN, E. Ann
(1983). *Women and film: Both sides of the camera*. Nova York: Methuen.
- KAWIN, Bruce F.
(1978). *Mindscreen*. Princeton: Princeton University Press.
- KERMABON, Jacques
(org.) (1988). "Les théories du cinéma d'aujourd'hui". *CinémAction*, n° 47.
- KESSLER, Frank
(1998). (org.) "Stummes Spiel, sprechende Gesten". *Kintop*, n° 7, Stroemfeld/Roter Stern.
- KRACAUER, Siegfried
(1926-1946). *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
(1948). *De Caligari à Hitler*. Trad. fr. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973 (reed. Flammarion, 1989).
(1960). *Theory of film*. Nova York: Oxford University Press.
- KRAL, Pétr
(1984). *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*. Stock.
- KUBELKA, Peter
(1976). *Une histoire du cinéma*. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.
- KULECHOV, Lev
(1920). "Notice sur le modèle". *L'art du cinéma*.
(1923). "Programme de l'atelier de cinéma expérimental du collectif d'enseignants de la classe de modèles". Em F. Albera, 1994 (*op. cit.*).
(1929). "L'art du cinéma (mon expérience)". *L'art du cinéma*.
(1974). *Kuleshov on film*. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press (org. por R. Levaco).
- (1994). *L'art du cinéma et autres écrits*. Lausanne: L'Âge d'Homme (org. por F. Albera).
- KUNTZEL, Thierry
(1972). "Le travail du film". *Communications*, n° 19.
(1973). "Le défilement". *Revue d'Esthétique*, n° 2-4.
(1975a). "Le travail du film, 2". *Communications*, n° 23.
(1975b). "Savoir, pouvoir, voir". *Ça! Cinéma*, n° 7-8
- KURTZ, Rudolf
(1926). *Expressionnisme et cinéma*. Trad. fr. Presses de l'Université de Grenoble.
- LACOSTE, Patrick
(1990). *L'étrange cas du professeur M (psychanalyse à l'écran)*. Paris: Galilard.
(com J.A. FIESCHI e P. TORT) (1996). *L'animal-écran*. Éd. du Centre Georges Pompidou.
(1998). *Brèches du regard. Contribution psychanalytique à la culture de l'image*. Belfort: Circé.
- LAFFAY, Albert
(1964). *Logique du cinéma*. Masson.
- LAGNY, Michèle
(com M.-C. ROPAS, P. SORLIN e G. NESTERENKO) (1979). *Générique des années 1930*. Presses Universitaires de Vincennes.
(1992). *De l'histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- LAWDER, Standish
(1975). *The cubist cinema*. New York University Press.
- LEBEL, Jean-Patrick
(1971). *Cinéma et idéologie*. Éditions Sociales.
- LEBLANC, Gérard
(com J.P. Fargier) (1969). "Économique-idéologique-formel. Entretien avec Marcellin Pleyne et Jean Thibaudeau". *Cinéthique*, n° 3.
(com B. Devismes) (1991). *Le double scénario chez Fritz Lang*. Paris: Armand Colin.
(1997). *Scénarios du réel*, 2 vols. Paris: L'Harmattan.
- LEBTAHI, Yannick e THOME-GOMEZ, Françoise
(orgs.) (1994). "L'image et le corps". *Cahiers du CIRCAV*, Université de Lille 3, n° 5.
- LÉGLISE, P.
(1970). *Histoire de la politique du cinéma français. Tome 1: Le cinéma et la troisième république*. Librairie générale de droit et de jurisprudence.
(1977). *Histoire de la politique du cinéma français. Tome 2: Le cinéma entre deux républiques*. Lherminier.
(1980). *Le cinéma d'art et d'essai*. La Documentation Française.
- LEGRAND, Gérard
(1979). *Cinémanie*. Stock.
- LEMAÎTRE, Maurice
(1952). *Le film est déjà commencé? Séance de cinéma*. Éd. André Bonne.
- LENK, Sabine
(1989). *Théâtre et cinéma: Die Diskussion um Kino und Theater vor dem ersten Weltkrieg...* Münster: MAKS.
- LEUTRAT, Jean-Louis
(1985). *L'alliance brisée. Le western des années 1920*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
(1987). *Le western. Archéologie d'un genre*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- (1988). *Kaléidoscope: Analyses de films*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
(1990a). *Des traces qui nous ressemblent*. Seyssel, Comp'Act.
(1990b). *"La prisonnière du désert", une tapisserie navajo*. Adam Biro.
(1992). *Le cinéma en perspective: Une histoire*. Paris: Nathan.
(1995). *Vie des fantômes*. Éd. de l'Étoile.
(com F. JACQUES) (1998). *L'autre visible*. Presses de la Sorbonne Nouvelle - Méridiens-Klincksieck.
- LINDEPERG, Sylvie
(1997). *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*. Ed. da CNRS.
(2000). *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: Archives du futur*. Ed. da CNRS.
- LINDGREEN, Ernest
(1948). *The art of the film*. Londres: Allen and Unwin.
- LINDSAY, Vachel
(1915-1922). *De la caverne à la pyramide*. Trad. fr. Paris: Klincksieck, 2000.
- LOTMAN, Iouri
(1973). *Esthétique et sémiotique du cinéma*. Trad. fr. Éd. Sociales, 1977.
- LUKÁCS, Georg
(1958). *La signification présente du réalisme critique*. Paris: Minuit.
- LYOTARD, Jean-François
(1973). "L'a-cinéma". *Revue d'Esthétique*, n° 2-4.
- MAGNY, Joel
(org.) (1991). "Histoire des théories du cinéma". *CinémAction*, n° 60.

- MALDINEY, Henri
(1973). *Regard, parole, espace*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- MANNONI, Laurent
(1994). *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris: Nathan.
- MANVELL, Roger e HUNTLEY, John
(1957-1975). *The technique of film music*. Londres-Nova York: Focal Press.
- MARIE, Michel
(1974). "Muriel, un film sonore, un film musical, un film parlant, études des sous-codes de la bande son". In: Baiblé et al. *Muriel, histoire d'une recherche*.
(1975). "Description/analyse". *Ça! Cinéma*, n° 7-8.
(1976). "Problématique de l'histoire du cinéma". In: Collet et al. *Lectures du film*.
(com M. VERNET) (orgs.) (1990). "Christian Metz et la théorie du cinéma". *Iris*, n° 10.
(com M. LAGNY, J. A.GILI e V. PINEL) (orgs.) (1995). *Les vingt premières années du cinéma français*. PSN/AFRHC.
(1997a). *La Nouvelle Vague, une école artistique*. Paris: Nathan.
(com J. MALTHÈTE) (orgs.) (1997b). *Georges Meliès, l'illusionniste fin de siècle?*. PSN/Colloques de Cerisy.
(1999). *A bout de souffle*, étude critique. Paris: Nathan.
- MARS, François
(1964). *Le gag*. Éd. du Cerf.
- MARSOLAIS, Giles
(1974). *L'aventure du cinéma direct*. Seghers.
- MARTIN, Marcel
(1955). *Le langage cinématographique*. Éd. du Cerf.
- MAUDUIT, Jacques e HENRIET, Gérard
(1989). *Géographies du western*. Paris: Nathan.
- MAYNE, Judith
(1993). *Cinema and spectatorship*. Londres-Nova York: Routledge.
- MCGILLIGAN, Patrick
(1975). *Cagney, the actor as auteur*. Nova York: Barnes & Co.
- MEDER, Thomas
(1993). *Vom Sichtbarmachen des Geschichte. Der italienische "Neorealismus", Rossellinis Paisà und Klaus Mann*. Munique: Trickster.
- MÉJEAN, Jean-Max
(org.) (2000). "Philosophie et cinéma". *CinémAction*, n° 94.
- MENIL, Alain
(1991). *L'écran du temps*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- MERCILLON, Henri
(1953). *Cinéma et monopoles*. Paris: Armand Colin.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
(1966). "Le cinéma et la nouvelle psychologie". *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1948 (reed. Nagel, 1966).
- METZ, Christian
(1966). "La mise en abyme dans 8 1/2". *Essais I*.
(1968a). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck.
(1968b). "Propositions méthodologiques pour l'analyse des films". *Essais sur la signification au cinéma II, op. cit.*
(1971). *Langage et cinéma*. Larousse.
(1972). *Essais sur la signification au cinéma II*. Paris: Klincksieck.
- (1975). "Le signifiant imaginaire" e "Le film de fiction et son spectateur". *Communications*, n° 25.
(1977a). "Le perçu et le nommé". *Essais sémiotiques*. Paris: Klincksieck.
(1977b). *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. UGE, col. "10/18".
(1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Klincksieck.
- MICHOTTE VAN DEN BERCK, André
(1948). "Le caractère de 'réalité' des projections cinématographiques". *Revue Internationale de Filmologie*, n° 3-4.
(1953). "La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran". *Revue Internationale de Filmologie*, n° 13.
(1961). "Le réel et l'irréel dans l'image". *Revue Internationale de Filmologie*, n° 39.
- MITRY, Jean
(1963). *Esthétique et psychologie du cinéma*. Éditions universitaires, tome 1, *Les structures*.
(1965). *Op. cit.*, tome 2, *Les formes*.
(1974). *Le cinéma expérimental*. Seghers.
(1987). *La sémiologie en question. Langage et cinéma*. Éd. du Cerf.
(2001). *Esthétique et psychologie du cinéma*. Éd. abreviada em um volume, Édition du Cerf (org. por B. Patar).
- MOÏNEREAU, Laurence
(2000). "Le générique de film". Tese de doutorado. Universidade de Paris-3.
- MONTAGU, Ivor
(1964). *Film world. A guide to cinema*. Harmondsworth: Penguin.
- MORIN, Edgar
(1953). "Recherche sur le public cinématographique". *Revue Internationale de Filmologie*, n° 12.
- (1954). "Le cinéma sous l'angle sociologique". *L'éventail de l'histoire vivante, hommage à Lucien Febvre*. Paris: Armand Colin.
(1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit.
(1957). *Les stars*. Paris: Seuil.
- MOULLET, Luc
(1993). *La politique des acteurs*. Cahiers du cinéma - Éd. de l'Étoile.
- MOURGUES, Nicole de
(1994). *Le générique du film*. Méridiens-Klincksieck.
- MOURLET, Michel
(1965). *Sur un art ignoré*. La Table Ronde. Reed. com o título *La mise en scène comme langage*. Henri Veyrier, 1987.
- MULVEY, Laura
(1989). *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- MUNIER, Roger
(1963, 1989). *Contre l'image*. Paris: Gallimard.
- MÜNSTERBERG, Hugo
(1916). *The film. A psychological study*. reimpr., Nova York: Dover, 1970.
- MURCIA, Claude
(1998). *Nouveau roman, nouveau cinéma*. Paris: Nathan.
- NACACHE, Jacqueline
(1995). *Le film hollywoodien classique*. Paris: Nathan.
- NARBONI, Jean
(com J. RIVETTE e S. PIERRE) (1970). "Montage". *Cahiers du Cinéma*, n° 210.

- NINEY, François
(2000). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles-Paris: De Boeck.
- NOGUEZ, Dominique
(org.) (1973). "Cinéma, théories, lectures". *Revue d'Esthétique*. Paris: Klincksieck.
(1979). *Éloge du cinéma expérimental*, edição aumentada, Éd. Paris-expérimental, 1999.
(1985). *Une renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain*. Paris: Klincksieck.
- ODIN, Roger
(1978). "Modèle grammatical, modèles linguistiques et étude du langage cinématographique". *Cahiers du 20^e Siècle*, n^o 9.
(com J.-Ch. LYANT) (orgs.) (1984). *Cinéma de la réalité*. Saint-Étienne: Cierac.
(1990). *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin.
(1994). "Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel, modes et institutions". *Towards a pragmatics of the audiovisual*.
(2000). *De la fiction*. Bruxelles-Paris: De Boeck.
- OGLE, Patrick
(1972). "Technological and aesthetic influences upon the development of deep focus cinematography in the United States". *Screen*, n^o 1. vol.13.
- ODART, Jean-Pierre
(1969). "La suture". *Cahiers du Cinéma*, n^o 211 e 212.
(1970). "La couleur comme système". *Cahiers du Cinéma*, n^o 217.
(1971). "L'effet de réel". *Cahiers du Cinéma*, n^o 228.
- PAGNOL, Marcel
(1933-1934). "Cinématurgie de Paris". *Les cahiers du film*. In: *Oeuvres complètes de Marcel Pagnol* (inúmeras edições por Éd. Pastorelly, Monte Carlo, 1980).
- PAÏNI, Dominique
(1992). *Conserver, montrer*. Crisnée: Yellow Now.
(1997a). *Le cinéma, un art moderne*. Cahiers du cinéma.
(org.) (1997b). *Projections, les transports de l'image*. Paris-Le Fresnoy, Hazan-Studio National des Arts.
- PALMIER, Jean-Michel
(1978). *L'expressionnisme comme révolte*. Paris: Payot.
- PARRAIN, Philippe
(1967). "Dreyer, cadres et mouvements". *Études Cinématographiques*, n^o 53/56.
- PASOLINI, Pier Paolo
(1965). "Le cinéma de poésie". *L'expérience hérétique*.
(1966). "La langue écrite de la réalité". *L'expérience hérétique*.
(1967). "Observations sur le plan-séquence". *L'expérience hérétique*.
(1971a). "Le 'gag' chez Chaplin". *L'expérience hérétique*.
(1971b). "Le rhème". *L'expérience hérétique*.
(1971c). "Théorie des raccords". *L'expérience hérétique*.
(1972). *Empirismo eretico*. Garzanti, Trad. fr. *L'expérience hérétique*. Paris: Payot, 1976.
(1987). *Écrits sur le cinéma*. Presses Universitaires de Lyon (reed. Cahiers du Cinéma, 2000).
- PAVIS, Patrick
(1980). *Dictionnaire du théâtre*. Éd. Sociales (reed. Dunod).
- (1996). *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan.
- PEIRCE, Charles S.
(1979). *Écrit sur le signe*. Paris: Seuil.
- PERKINS, VICTOR
(1972). *Film as film*. Harmondsworth: Penguin Books.
- PIAULT, Marc Henri
(2000). *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan.
- PIERRE, Sylvie
(1971). "Éléments pour une théorie du photogramme". *Cahiers du Cinéma*, n^o 226-227.
(1987). *Glauber Rocha*. Cahiers du Cinéma (ed. bras. Papirus, 1996).
- PINEL, Vincent
(1996). *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris: Nathan.
(2000). *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Larousse.
- PLEYNET, Marcelin
(1969). "Le front gauche de l'art. Eisenstein et les vieux 'jeunes hégéliens'". *Cinéthique*, n^o 5.
(1970). "Le point aveugle". *Cinéthique*, n^o 6.
- POLAN, Dana B.
(1981). *The political language of film and the avant-garde*. An Arbor (Michigan), UMI Research Press.
(1986). *Power and paranoia. History, narrative and the american cinema, 1940-1950*. Nova York: Columbia University Press.
- PRAWER, S.S.
(1980). *The film as tale of terror*. Oxford University Press.
- PRÉDAL, René
(org.) (1999). "Le cinéma d'auteur et le statut de l'auteur au cinéma". *Iris*, n^o 28.
- PROKOP, Dieter
(1970). *Sociologie des films*. Berlin: Luchtershand.
- PUDOVKIN, Vsevolod
(1926). *Kinoregisseur i kinomaterial*. Moscou, Kinopetchat; transcrito em *Sobranié sotchiniénii* (Obras Completas), 3 vols. Moscou, Iskousstvo, 1974; trad. inglesa, *Film technique*, 1929, *Film acting*, 1937; numerosas reedições em *Film technique e film acting*, Vision Press, 1958 e anos seguintes.
- RABINOVITZ, Lauren
(1998). "Théorie du cinéma et image numérique". *Iris*, n^o 25.
- RADNER, Hilary e LUCKETT, Moya
(1999) (eds.) *Swinging single. Representing sexuality in the 1960s*. Minneapolis-Londres: Minnesota University Press.
- RAGGIANTI, Carlo
(1952). *Cinema e arte figurativa*. Turim: Einaudi.
- RAY, Nicholas
(1992). *Action. Sur la direction d'acteur*. Trad. fr. Crisnée-Paris: Yellow Now-Femis.
- REISZ, Karel e MILLAR, Gavin
(1953-68). *The technique of film editing*. Londres-Nova York: Focal Press.
- REY, Alain
(1992). *Dictionnaire historique de la langue française*. Éd. Le Robert, ed. revista e aumentada, 1998 (abreviado como: *DHLF*).

- RICOEUR, Paul
(1983-1984). *Temps et récit*. Tomos 1 e 2. Paris: Seuil (ed. bras.: Papyrus, 1994; 1995).
- RIEUPEYROUT, Jean-Louis
(1964). *La grande aventure du western (1895-1964)*. Éd. du Cerf.
- RINIÉRI, Jean-Jacques
"La réversion du temps filmique". In: SOURIAU 1953.
- ROCHA, Glauber
(1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
(1981). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme.
(1983). *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme.
(1997). *Cartas ao mundo*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras.
- RODOWICK, David N.
(1997a). *Gilles Deleuze's time machine*. Durham e Londres: Duke University Press, 1997.
(org.) (1997b). "Gilles Deleuze, philosophe du cinéma". *Iris*.
- ROHMER, Eric
(1955). "Le celluloid et le marbre". *Cahiers du Cinéma*, nº 44, 49, 51.
(1976). *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. UGE, col. "10/18", reed., Éd. de l'Étoile, 2000.
(1984). *Le goût de la beauté*. Éd. de l'Étoile (org. por J. Narboni).
(1996). *De Mozart en Beethoven*. Arles: Actes Sud.
- RONDOLINO, Gianni
(1972). *L'occhio tagliato. Documenti del cinema dadaista e surrealista*. Turim: Martano.
- ROPARS-WULLEUMIER, Marie-Claire
(1970). *De la littérature au cinéma*. Paris: Armand Colin.
(1981). *Le texte divisé*. Paris: PUF.
(1990). *Écraniques, le film du texte*. Lille: PUL.
(1995). *L'idée d'image*. Presses Universitaires de Vincennes.
- ROSSELLINI, Roberto
(1977a). *Fragments d'une autobiographie*. Trad. fr. Ramsay, 1987.
(1977b). *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*. Trad. fr. Fayard.
(1984). *Le cinéma révélé*. Cahiers du Cinéma (org. por A. Bergala).
- ROUCH, Jean e MORIN, Edgar
(1962). *Chronique d'un été*. "Domaine cinéma". Inter-spectacles.
- ROUYER, Philippe
(1997). *Le cinéma gore: Une esthétique du sang*. Éd. du Cerf.
- RUIZ, Raoul
(1995). *Poétique du cinéma*. Dis-voir.
- SARRIS, Andrew
(1962). "Notes on the auteur theory". *Film Culture*, vol. 27, winter.
- SAUSSURE, Ferdinand de
(1906-1911). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1979.
- SCHAEFFER, Jean-Marie
(1999). *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.
- SCHATZ, Tom
(1981). *Hollywood genres: Formulas, film-making and the studio system*. Filadélfia: Temple University Press.
- SCHEFER, Jean-Louis
(1980). *L'homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du Cinéma-Gallimard (reed., 1997).
- (1997). *Du monde et du mouvement des images*. Cahiers du Cinéma.
(1999). *Images mobiles*. POL.
(2000). *Questions d'art paléolithique*. POL.
- SEARLE, John R.
(1979). "Le statut logique du discours de la fiction". *Sens et expression*. Paris: Minuit.
- SEGUIN, Louis
(1999). *L'espace du cinéma (hors-champ, hors-d'oeuvre, hors-jeu)*. Toulouse: Ombres/cinéma.
- SELDES, Gilbert
(1924-1957). *The seven lively arts*. Nova York: Barnes & Co., 1962.
- SELLIER, Geneviève
(org.) (1999). "Cultural studies, gender studies et études filmiques". *Iris*, nº 26.
- SERCEAU, Daniel
(1987). *Le désir de fiction*. Dis-voir.
- SERCEAU, Michel
(org.) (1989). "Le remake et l'adaptation". *CinémAction*, nº 53.
- SIMON, Jean-Paul
(1979). *Le filmique et le comique*. Albatros.
(com M. VERNET) (org.) (1983). "Énonciation et cinéma". *Communications*, nº 38.
- SITNEY, P. Adams
(1970) (ed.) *Film culture reader*. Nova York-Washington: Praeger.
(1975) (ed.) *The essential cinema: Essays on the films in the collection of anthology film archives*. Nova York: AFA e NYU Press.
(1978) (ed.) *The avant-gard film. A reader of theory and criticism*. Nova York: Nova York University Press.
- SORLIN, Pierre
(1977). *Sociologie du cinéma*. Aubier-Montaigne.
(1991). *European cinemas, european societies*. Londres-Nova York: Routledge.
(1992). *Esthétiques de l'audiovisuel*. Paris: Nathan.
(1996). *Italian national cinema*. Londres-Nova York: Routledge.
- SOURIAU, Étienne
(1947). *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion.
(1951). "La structure de l'univers filmique". *Revue Internationale de Filmologie*, nº 7-8.
(org.) (1953). *L'univers filmique*. Paris: Flammarion.
(1969). *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion.
(1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF.
- STAIGER, Janet
(1992). *Interpreting films: Studies in the historical reception of american cinema*. Princeton University Press.
- STEPHENSON, Ralph e DEBRIX, Jean
(1945). *The cinema as art*. Harmondsworth: Penguin.
- STEWART, Garret
(1999). *Between film and screen. Modernism's photo synthesis*. University of Chicago Press.
- TAILLIBERT, Christel
(1999). *L'institut international du cinéma éducateur*. Paris: L'Harmattan.
- TARKOVSKI, Andréï
(1970-1986). *Le temps sculpté*. Trad. fr. Cahiers du Cinéma, 1989.
(1970-1986). *Journal*. Trad. fr. Cahiers du Cinéma, 1993.

- THOMAS, Frank e JOHNSTON, Ollie
(1984). *Disney animation. The illusion of life*. Nova York: Abbeville Press.
- THOMASSEAU, Jean-Marie
(1984). *Le mélodrame*. Paris: PUF.
- THOMPSON, Kristin
(1980). "Implications of the cel animation technique". In: DE LAURETIS, T. e HEATH, S. (orgs.). *The cinematic apparatus*.
(1981). *Eisenstein' "Ivan the terrible". A neoformalist analysis*. Princeton University Press.
(1988). *Breaking the glass armour. Neoformalist film analysis*. Princeton University Press.
- TODOROV, Tzvetan
(1965). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil.
(1967). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- TOULET, Emmanuelle e BELAYGUE, Christian
(org.) (1994). *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1919-1995*. Cinéma-moivre.
- TRÖHLER, Margrit; GOLIOT-LÉTÉ, Anne; BLUHER, Dominique; DUPRÉ LA TOUR, Claire e GRANGE, Marie-Françoise
(1998). "Le personnage au cinéma". *Iris*, nº 24.
- TRUFFAUT, François
(1954). "Une certaine tendance du cinéma français". *Cahiers du Cinéma*, nº 31.
(1988). *Le cinéma selon François Truffaut*. Flammarion (org. por A. Gillain).
- TURIM, Maureen
(1985). *Abstraction in avant-garde film*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- TYNIANOV, Iouri
(1927). "Des fondements du cinéma". *Cahiers du Cinéma*, nºs 220-221, maio-junho 1970 (transcrito em F. Albera, 1996).
(1996). *Formalisme et histoires littéraire*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- VANCHERI, Luc
(1993). *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir, acessoire de l'homme filmique*. Presses Universitaires de Vincennes.
- VANOYE, Francis
(1979). *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Cedic (reed. Nathan, 1992).
(org.) (1985). "La parole au cinéma". *Iris*, nº 1, vol. 3.
(1989). "L'émotion: Esquisse d'une réflexion". *CinémAction*, nº 50.
(1991). *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan.
- VERDONE, Mario
(1965). *Anton Giulio Bragaglia*. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia.
- VERNET, Marc
(1973). "La diffraction: Paradigmatique et syntagmatique dans *The Other*". *De-grés*, nº 2.
(1976a). "Codes non spécifiques". In: COLLET, J. et al. *Lectures du film*.
(1976b). "Personnage". In: COLLET, J. et al. *Lectures du film*.
(1987). *Figures de l'absence*. Éd. de l'Étoile.
- VERTOV, Dziga
(1972). *Articles, journaux, projets*. Trad. fr. UGE.
- VILLAIN, Dominique
(1984). *L'oeil à la caméra. Le cadrage au cinéma*. Éd. de l'Étoile.
- VINCENDEAU, Ginette e REYNAUD, Bérenice
(org.) (1993). "20 ans de théories féministes sur le cinéma". *CinémAction*, nº 67.
- VIRMAUX, Alain e Odette
(1976). *Les surréalistes et le cinéma*. Seghers.
(1994). *Dictionnaire du cinéma mondial, mouvements, écoles, courants, tendances et genres*. Éd. du Rocher.
- WALLON, Henri
(1953). "L'acte perceptif et le cinéma". *Revue Internationale de Filmologie*, nº 13.
- WILLIAMS, Linda
(1987). "Autre chose qu'une mère". Trad. em N. Burch (org.), *Revoir Hollywood*. Paris: Nathan, 1993.
- WOLLEN, Peter
(1968). *Signs and meaning in the cinema*. Londres: Secker & Warburg (ed. revista, 1972).
- WORTH, Sol
(com John ADAIR) (1972). *Through navajo eyes*. Bloomington: Indiana University Press.
(1975). "Pictures can't say 'ain't'". *Studying visual communication*.
(1981). *Studying visual communication*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- YOUNGBLOOD, Gene
(1970). *Expanded cinema*. Nova York: Dutton.
- ZAVATTINI, Cesare
(1979). *Neorealismo ecc*. Milão: Bompiani.
- ZAZZO, Ren
(1949). "Niveau mental et compréhension du cinéma". *Revue Internationale de Filmologie*, nº 5
(1954). "Espace, mouvement et cinémascope". *Revue Internationale de Filmologie*, nºs 18-19.
- ZIMMER, Christian
(1970). *Cinéma et politique*. Seghers.
- ZIZEK, Slavoj
(org.) (1988) *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser demander a Hitchcock*. Navarin.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abirached (Robert) 227
Adair (John) 161, 226, 257
Adorno (Theodor W.) 205, 275
Agee (James) 69
Agel (Henri) 85, 105, 150, 216, 234, 241
Albéra (François) 85, 115, 137, 175, 213, 234, 280
Alberti (Leon-Battista) 16, 250
Allen (Robert) 49, 152
Allendy (Robert) 246
Altman (Rick) 143, 205, 276, 278, 301
Amengual (Barthélemy) 69, 183, 212, 253, 258, 286, 291
Amiard-Chevrel (Claudine) 286
André (Emmanuelle) 260
Andrew (Dudley) 33, 64, 123, 127, 186
Aristarco (Guido) 183, 253, 291
Arnaud (Philippe) 36
Arnheim (Rudolf) 17, 21, 64, 65, 89, 95, 116, 120, 131, 145, 160, 161, 226, 232, 250, 274, 276

Astruc (Alexandre) 42, 80, 258

Audiberti (Jacques) 31

Aumont (Jacques) 15, 23, 25, 41, 47, 54, 58, 64, 76, 77, 80, 89, 93, 96, 101, 105, 137, 152, 161, 170, 175, 184, 190, 197, 201, 211, 213, 228, 229, 232, 240, 250, 274, 281

Ayfre (Amédée) 161, 216, 241

B

Bächlin (Peter) 92, 183, 275

Bacque (Antoine de) 39

Baiblé (Claude) 15, 267

Bakhtin (Mikhail) 134, 171, 184, 289

Balázs (Bela) 24, 57, 64, 96, 99, 113, 136, 186, 191, 197, 242, 250, 258, 289, 299

Balio (Tino) 92, 275

Barbaro (Umberto) 69, 130, 212, 253, 258

Barjavel (René) 50

Barr (Charles) 50, 250

Barthes (Roland) 15, 18, 56, 82, 96, 111, 127, 150, 167, 176, 177, 214, 234, 248, 258, 268, 269, 271, 273, 292, 299
Bataille (Robert) 147, 178, 193
Bartcock (Gregory) 50, 111, 295
Baudry (Jean-Louis) 15, 37, 41, 45, 53, 76, 84, 108, 127, 157, 159, 165, 231, 246, 277
Baudry (Pierre) 15, 37, 76, 127, 141, 231
Baxter (Peter) 84, 159
Bazin (André) 12, 17, 27, 41, 48, 50, 71, 80, 95, 105, 123, 130, 178, 203, 212, 216, 229, 232, 243, 248, 250, 253, 256, 275, 281, 285, 286, 289, 293
Becker (Colette) 211, 253
Belaygue (Christian) 205
Bellour (Raymond) 13, 15, 34, 55, 65, 76, 104, 105, 109, 111, 125, 148, 151, 163, 170, 191, 216, 229, 245, 256, 267, 269, 277, 289, 292
Bergala (Alain) 17, 47, 146, 157, 194, 199, 231, 241
Bergman (Ingmar) 27, 64, 67, 80, 107, 113, 161, 272, 285
Bergstrom (Janet) 100, 122
Bernardini (Aldo) e Gili (Jean A.) 40, 86
Berthomieu (André) 147
Bettetini (Giorgio) 80, 104, 253, 268
Bluestone (James) 12
Blucher (Dominique) 49, 60
Bochow (Jörg) 193
Bonitzer (Pascal) 17, 42, 45, 46, 59, 76, 99, 102, 133, 134, 137, 182, 216, 229, 231, 242, 252, 256, 274, 300
Bonnell (René) 192, 275
Bordat (Francis) 27, 46, 80, 107, 169
Borde (Raymond) 68, 213

Bordwell (David) 15, 46, 64, 71, 96, 97, 107, 109, 117, 125, 134, 135, 136, 150, 151, 152, 166, 170, 194, 208, 212, 216, 222, 246, 252, 254, 265, 269, 285, 293
Bouissy (André) 212
Bourget (Jean-Loup) 55, 64, 119, 185
Bouvier (Michel) 15, 113, 156, 291
Bragaglia (Anton Giulio) 139, 219
Brakhage (Stanley) 9, 16, 23, 34, 111, 138, 161, 228, 234, 277, 294, 299
Branigan (Edward) 41, 64, 202, 237
Brenez (Nicole) 10, 15, 24, 64, 98, 111, 120, 126, 127, 146, 163, 225, 280
Bresson (Robert) 24, 36, 45, 52, 116, 173, 193, 222, 282, 285
Brooks (Virginia) 137, 201, 226, 246
Browne (Nick) 15, 216, 217, 282
Brownlow (Kevin) 28
Burch (Noël) 13, 15, 42, 68, 71, 77, 97, 105, 109, 122, 131, 133, 134, 136, 169, 194, 197, 222, 242, 252
Buscombe (Edward) 119, 143

C

Canudo (Ricciotto) 43, 47, 65, 178
Carasco (Raymonde) 96, 194
Careri (Giovanni) 31, 96
Carroll (John M.) 144, 246
Carroll (Noël) 130, 282, 291
Casetti (Francesco) 72, 100, 107, 208, 216, 239, 254, 291
Cavell (Stanley) 55, 57, 64, 87, 130, 143, 207, 208, 216, 225, 237, 244, 254
Caweltri (John) 28, 143
Cerisuelo (Marc) 44, 49, 55, 60, 123, 225, 255
Chateau (Dominique) 83, 144, 148, 178, 192, 194, 215, 222, 268, 273
Chateaubert (Jean) 215, 300

Chatman (Seymour) 12, 82, 125, 151, 208, 210
Cherchi-Usai (Paolo) 48, 203
Chiarini (Luigi) 23
Chion (Michel) 25, 30, 71, 116, 157, 205, 215, 241, 245, 276, 300
Ciment (Michel) 259
Clair (René) 48, 80, 116, 203, 248, 278, 286
Cocteau (Jean) 10, 52, 118, 233, 276, 293
Cohen (Keith) 101, 125, 128, 130, 166, 237, 289
Cohen-Séat (Gilbert) 52, 128, 130, 168, 169, 289
Colin (Michel) 82, 87, 144, 148, 178, 192, 254, 255, 268, 273
Colleyn (Jean-Paul) 20
Comolli (Jean-Louis) 17, 41, 45, 69, 159, 228, 231, 232, 243, 256
Corvin (Michel) 57
Creton (Laurent) 23, 92, 159, 169
Curtis (David) 111
Curtius (Ernst Robert) 182

D

Dadoun (Roger) 98, 118, 237, 245, 248, 291
Danan (Joseph) 195, 225
Daney (Serge) 47, 69, 159, 169, 182, 199, 215, 216, 257, 299
Danto (Arthur) 130, 163, 166
Dayan (Daniel) 100, 107, 239, 282
De France (Claudine) 20
De Haas (Patrick) 178, 229, 248, 295
De Kuyper (Eric) 64
De Lauretis (Teresa) 84, 94, 122, 137, 159, 166, 201, 226
De Vincenti (Giorgio) 194
Debrix (Jean) 21, 120, 145
Decaux (Emmanuel) 31

Dehée (Yannick) 237
Deleuze (Gilles) 23, 25, 66, 68, 126, 130, 162, 163, 164, 167, 195, 217, 225, 268, 271, 277, 280, 287, 289
Della Volpe (Galvano) 109, 130, 296
Desnos (Robert) 69
Devaux (Frédérique) 176, 295
Devismes (Brigitte) 27, 71
Dhote (Alain) 245
Dmytryck (Edward) 27, 80
Doane (Mary Ann) 122, 241
Douchet (Jean) 15, 69, 80, 153
Dreyer (Carl Theodor) 23, 27, 34, 41, 57, 64, 193, 222, 232, 272, 285
Du Pasquier (Sylvain) 141
Dubois (Philippe) 37, 64, 126, 127, 146, 216, 219, 225, 242, 280
Dulac (Germaine) 23, 52, 65, 88, 111, 112, 162, 166, 204, 248, 295, 299
Dumont (Jean-Paul) 15, 111
Dunlop (Ian) 20
Dyer (Richard) 24, 200, 279

E

Eco (Umberto) 111, 156, 254, 268, 271
Edelman (Bernard) 27, 159, 161, 227
Ehrenbourg (Ilya) 55, 159, 169
Eichenbaum (Boris) 115, 211, 219
Eisenschitz (Bernard) 40, 103, 207
Eisenstein (Serguei M.) 12, 15, 19, 23, 24, 25, 51, 59, 64, 76, 77, 80, 98, 105, 107, 112, 114, 134, 137, 149, 178, 186, 188, 195, 197, 198, 213, 217, 222, 224, 225, 229, 231, 232, 240, 242, 250, 260, 297
Eisler (Hanns) 205
Eisner (Lotte) 113, 291
Eizykman (Claudine) 112, 114, 127
El-Nouty (Hassan) 240, 285
Elsaesser (Thomas) 99, 152, 208, 242

Epstein (Jean) 40, 43, 61, 66, 76, 98, 99,
107, 130, 136, 137, 163, 166, 203,
216, 225, 228, 231, 233, 241, 242,
246, 248, 266, 277, 281, 289, 299

Estève (Michel) 36

Etcheverry 107, 169

F

Fargier (Jean-Paul) 293

Faure (Élie) 43, 65, 232

Felleman (Susan) 182

Ferro (Marc) 15, 152, 275

Ford (Charles) 259

Frampton (Hollis) 41, 58, 110, 112, 138,
179, 294

Friedberg (Ann) 238

Friedmann (Georges) 169, 199, 275

Frodon (Jean-Michel) 207

Fuzellier (Étienne) 12, 100

G

Gagnebin (Murielle) 245

Gardies (André) 12, 83, 105, 132, 175,
189, 192, 200, 208, 210, 227, 268,
300

Garroni (Emilio) 56, 109, 126, 184, 268

Gaudreault (André) 12, 23, 25, 49, 78,
129, 132, 190, 200, 201, 208, 210,
216, 242

Gauteur (Claude) 24

Gauthier (Christophe) 17, 43, 82, 87

Genette (Gérard) 32, 67, 78, 90, 110,
115, 132, 171, 188, 208, 210, 214,
237, 296

Gerstenkorn (Jacques) 254, 258

Ghali (Noureddine) 9, 248, 291, 295

Gheude (Michel) 137, 269

Gibson (James J.) 226, 246, 256

Gidal (Peter) 110

Gili (Jean A.) 40, 192

Gledhill (Christine) 122, 185

Godard (Jean-Luc) 12, 14, 24, 49, 53,
55, 64, 67, 71, 97, 116, 120, 145,
152, 168, 171, 194, 197, 221, 232,
265, 272

Gomery (Douglas) 55, 92, 152, 169, 183,
275

Gorbman (Claudia) 205

Green (André) 41, 84, 118, 245

Grierson (John) 87, 103, 197, 237, 253

Guback (Thomas) 92

Guitry (Sacha) 12, 27, 116, 278, 286

Guynn (William) 87, 125

H

Hamon (Philippe) 10, 296

Hansen (Mirian) 107

Haskell (Molly) 122

Heath (Stephen) 15, 46, 64, 84, 94, 105,
110, 137, 159, 161, 166, 183, 201,
208, 216, 217, 226, 268, 272, 282,
292, 300

Hennebelle (Guy) 237, 259

Herman (Lewis) 12, 46, 71, 165

Hitchcock (Alfred) 10, 15, 27, 33, 36,
54, 71, 80, 93, 107, 153, 197, 234,
235, 244, 279, 281

Hochberg (Julian) 163, 166, 226, 246

Hockings (Paul) 20

Huntley (John) 205

Hurt (James) 285

I

Ishaghpour (Youssef) 69, 73, 83, 85, 152,
164, 194, 197, 257, 285

J

Jacobs (Lewis) 64, 294

Jarvie (Ian) 107, 275

Jaulmes (Philippe) 50, 105, 250

Jeanne (René) 259

Johnson (William) 64

Johnston (Claire) 122

Johnston (Ollie)

Joly (Martine) 18, 161, 271

Jost (François) 41, 90, 99, 132, 162, 200,
208, 210, 214, 216, 222, 237, 279

Joubert-Laurencin (Hervé) 19, 33, 95,
163, 223, 233

K

Kaminsky (Stuart) 143

Kaplan (E. Ann) 68, 122, 213

Kawin (Bruce F.) 162, 165, 277

Kessler (Frank) 10, 48, 203

Kracauer (Siegfried) 10, 12, 17, 41, 64,
105, 107, 113, 117, 136, 152, 159,
167, 205, 207, 216, 253, 254, 257,
275, 285, 295

Kral (Pétri) 37, 141

Kubelka (Peter) 110, 112, 152, 188, 259

Kulechov (Lev) 10, 25, 59, 80, 93, 99,
102, 134, 143, 153, 174, 179, 183,
193, 197, 233, 247, 259

Kuntzel (Thierry) 15, 45, 55, 56, 72, 79,
177, 216, 234, 237, 277, 292, 299

Kurtz (Rudolf) 113, 207

L

Lacoste (Patrick) 64, 216, 245

Laffay (Albert) 27, 175, 201, 289

Lagny (Michèle) 11, 16, 67, 74, 148,
152, 267

Lawder (Standish) 69, 295

Lebel (Jean-Patrick) 41, 45, 53, 159, 183

Leblanc (Gérard) 27, 71, 87, 125, 159,
169, 183, 237, 252, 293

Lebtahi (Yannick) 64

Léglise (P.) 23, 152, 159, 237

Legrand (Gérard) 47

Lemaître (Maurice) 9, 176, 197, 265, 295

Lenk (Sabine) 48, 203, 286

Leutrat (Jean-Louis) 16, 68, 73, 75, 98,
104, 117, 118, 119, 143, 146, 152,
161, 164, 170, 171, 225, 253, 254,
266, 277, 281, 291, 299

Lindeperg (Sylvie) 87, 152

Lindsay (Vachel) 25, 80, 242

Lotman (Iouri) 109, 268

Luckett (Moya) 122

Lukács (Georg) 183

Lyoard (Jean-François) 114, 127, 179,
193, 238

M

Magny (Joel) 291

Mannoni (Laurent) 240, 244

Manvell (Roger) 205

Marie (Michel) 30, 48, 59, 71, 76, 103,
152, 160, 203, 205, 242, 252, 265,
278

Mars (François) 141

Marsolais (Giles) 51, 82

Martin (Marcel) 171, 179, 258

Mayne (Judith) 107

McGilligan (Patrick) 25

Meder (Thomas) 263

Méjean (Jean-Max) 130

Mellecamp (Patrícia) 122

Menil (Alain) 73, 164, 289

Mercillon (Henri) 92, 274

Merleau-Ponty (Maurice) 123, 130, 179

Metz (Christian) 13, 17, 18, 30, 41, 46,
47, 49, 52, 59, 66, 72, 74, 78, 82,
84, 93, 94, 95, 100, 104, 107, 111,
117, 124, 127, 128, 139, 148, 157,
160, 162, 165, 166, 168, 179, 184,
186, 187, 192, 212, 220, 221, 229,
232, 238, 248, 254, 267, 268, 269,
271, 273, 277, 293

Millar (Gavin) 92, 197
Mitry (Jean) 42, 58, 93, 100, 102, 112,
113, 145, 161, 162, 186, 187, 197,
202, 231, 232, 243, 260, 279, 291
Moinereau (Laurence) 67
Monod (Jean) 15, 111
Montagu (Ivor) 184, 260
Morin (Edgar) 20, 25, 44, 51, 84, 169,
191, 199, 266, 275, 279
Mouillet (Luc) 25, 163
Mourlet (Michel) 27, 80, 105, 113, 181,
235
Mulvey (Laura) 122, 216, 248
Munier (Roger) 123, 216, 299
Münsterberg (Hugo) 94, 107, 109, 166,
203, 246
Murcia (Claude) 50, 83

N

Narboni (Jean) 69, 197, 237, 293
Ninety (François) 87
Noguez (Dominique) 109, 112, 176,
291, 294

O

Odin (Roger) 11, 51, 52, 56, 57, 82, 87,
93, 125, 147, 169, 184, 192, 239,
292
Ogle (Patrick) 243
Oudart (Jean-Pierre) 45, 62, 64, 93, 127,
157, 217, 229, 245, 252, 257, 272,
273, 282

P

Pagnol (Marcel) 27, 49, 52, 80, 103, 109,
223, 286, 300
Païni (Dominique) 47, 65, 69, 194, 244,
293
Parrain (Philippe) 58

Pasolini (Pier Paolo) 20, 69, 79, 104, 109,
130, 141, 159, 167, 179, 195, 216,
221, 222, 232, 233, 251, 252, 253,
255, 268, 271, 279, 290

Pavis (Patrick) 25, 80, 87, 185, 227
Peirce (Charles S.)
Percheron (Daniel) 78
Perkins (Victor) 23, 105
Piault (Marc Henri) 20, 51, 82, 87
Pierre (Sylvie) 137, 163, 261
Pinel (Vincent) 66, 95, 103, 139, 202
Pleyner (Marcelin) 41, 158, 228
Polan (Dana B.) 237, 295
Praver (S. S.) 40, 113, 291
Prédal (René) 27
Prokop (Dieter) 275
Pudovkin (Vsevolod) 25, 41, 55, 62, 71,
135, 183, 186, 197, 214, 247, 258,
286

R

Radner (Hilary) 122
Ragghianti (Carlo) 65, 230
Ray (Nicholas) 25, 27, 163, 234, 285
Reisz (Karel) e Millar (Gavin) 92, 197
Reynaud (Bérénice) 122
Ricoeur (Paul) 15, 85, 127, 150, 172
Rocha (Glauber) 50, 69, 109, 152
Rodowick (David N.) 68, 73
Rohmer (Eric) 23, 24, 27, 39, 54, 58, 65,
80, 105, 109, 113, 167, 176, 184,
205, 230, 232, 235, 261, 287
Rondolino (Gianni) 295
Ropars (Marie-Claire) 12, 16, 75, 79,
104, 132, 134, 151, 161, 176, 299
Rossellini (Roberto) 36, 67, 116, 167,
171, 181, 193, 212, 216, 253, 261,
262, 272
Rouch (Jean) e Morin (Edgar) 51
Rouyer (Philippe) 146

Ruiz (Raoul) 31, 210, 225, 227, 228,
234, 253

S

Sarris (Andrew) 27
Saussure (Ferdinand de) 60, 110, 115,
188, 267, 268, 270, 271
Schaeffer (Pierre) 78, 100, 125
Schatz (Tom) 55, 144
Schefer (Jean Louis) 17, 64, 98, 101, 127,
161, 163, 184, 216, 230, 252, 289
Seguin (Louis) 89, 105, 133
Seldes (Gilbert) 65
Sellier (Geneviève) 122
Serceau (Daniel) 125
Serceau (Michel) 12, 255
Simon (Jean-Paul) 16, 37, 72, 141, 245
Sitney (P. Adams) 110, 294, 295
Sorlin (Pierre) 25, 207, 275
Souriau (Étienne) 12, 65, 78, 87, 107,
128, 129, 210, 242
Staiger (Janet) 64, 169, 275
Stephenson (Ralph) e Debrix (Jean) 21,
120
Stewart (Garrett) 66, 72, 94, 135, 194,
216, 225, 281

T

Taillibert (Christel) 169
Tarkovski (Andrei) 27, 130, 197, 289
Thomas (Frank) 19
Thome-Gomez (Françoise) 64
Thompson (Kristin) 16, 19, 64, 69, 96,
212, 222
Todorov (Tzvetan) 115, 118, 136
Touler (Emmanuelle) 205
Trohler (Margrit) 227

Truffaut (François) 12, 27, 69, 235
Turim (Maureen) 9, 295
Tynianov (Yuri) 115

V

Vancheri (Luc) 64, 126
Vanoye (Francis) 12, 83, 90, 98, 116,
165, 208, 210, 227, 300
Verdone (Mario) 139
Vernet (Marc) 11, 56, 68, 100, 126, 132,
157, 189, 213, 220, 227, 237, 252,
254, 269, 273, 281
Vertov (Dziga) 17, 87, 139, 159, 172,
183, 197, 208, 237, 252, 253
Villain (Dominique) 99
Vincendeau (Ginette) 24, 122
Virmaux (Alain e Odette) 103, 144, 295

W

Wallon (Henri) 130, 166, 226
Williams (Linda) 185
Wollen (Peter) 27, 156, 167, 186, 216,
268, 269, 271
Worth (Sol) 20, 25, 257, 268, 269, 271,
299

Y

Youngblood (Gene) 111

Z

Zavattini (Cesare) 212
Zazzo (René) 50, 105, 130, 202, 226,
246, 250
Zimmer (Christian) 237
Zimmer (Jacques) 259
Zizek (Slavoj) 245, 252