

Marcelo Moreira Santos

**A Construção Sígnica no
Cinema de Hitchcock**

(Dissertação de Mestrado)

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
2008

Índice

Introdução	11
1 Cinema e modernidade: uma nova poética para um novo ambiente	21
1.1 Fenomenologia e Percepção	21
2 Cinema e Hibridismo: interfaces, inter-relações e intercâmbios	49
2.1 Epistemologia e Semiótica	49
2.1.1 O Plano: a Sintaxe e a Forma da imagem em movimento	52
2.1.2 Montagem: a construção sígnica do discurso cinematográfico	64
2.1.3 O Discurso Cinematográfico: conjecturas e proposições	82
3 A construção sígnica no cinema de Hitchcock	89
3.1 Premissas de um cinema: o moderno, o <i>flâneur</i> e a técnica	89
3.2 A confecção de uma tapeçaria	100
3.3 Vertigo – <i>Um corpo que cai</i>	105
Conclusão	131
Referências	141

*“São os teus olhos a lâmpada do teu corpo;
se os teus olhos forem bons, todo o teu
corpo será luminoso; mas, se forem maus,
o teu corpo ficará em trevas.” (LC 11:34)*

Agradecimentos

À Deus por aplainar meu caminho.

À minha família pelo amor e apoio incondicional, sem vocês esse sonho não seria possível. Meu pai, minha mãe, Marielle, Ricardo, Giovanni, Maristela, Jorge, Tia Ana e Vó Vega, obrigado por acreditarem em mim!

À Roberta pelo companheirismo, força e amor, por construir comigo esse sonho. Te Amo!

À Eva, Marcus Vinicius, Deborah, Matheus, Lisiane, pelo carinho e o amor em todos momentos.

À minha orientadora professora Leda Tenório da Motta pela dedicação, pelos conselhos, pelo bom humor sempre e por me ajudar a dar meus primeiros passos como pesquisador. Apreendi muito contigo!

À professora Lucia Santaella pelo apoio, pelas conversas, desde antes do mestrado e durante, em inúmeras oportunidades enriquecedoras e, principalmente, pelos livros que me inspiraram a querer ser pesquisador ainda na graduação.

Ao professor Ivo Assad Ibri pelas aulas maravilhosas, recheadas de uma visão poética sobre a filosofia que inspira a muitos.

Ao Milton, Beth, Breno, Gabriel, Laura, Iraci e a todos lá do Residencial Perdizes que por dois anos foi meu lar em São Paulo, obrigado por me adotarem!

Aos amigos João Paulo, Felipe e Marcos Paulo.

Aos irmãos em Cristo: Lucelaine, Guilherme, Lana, Lucas, Pr^a. Desuíta, Pr. Joaquim, Charles e todo mundo da lá da Igreja em Campo Grande-MS.

Aos colegas e amigos que fiz durante o mestrado, Daniel, Vinicius, Pablo, Johan, Renato, Luis, Tiago e muitos outros.

À Cida e ao Paulão do COS, adoro vocês!

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio ao projeto! Meu sincero OBRIGADO!

Resumo

O presente trabalho enfoca o cinema como forma híbrida de representação, resultante da junção de três linguagens indissociáveis, mescladas, mas distintas: a sonora, a visual e a verbal. Busca-se compreender o entrosamento dessas linguagens na construção sógnica das obras cinematográficas, notadamente no caso específico do cinema de Hitchcock. Trata-se também de assinalar a profunda revolução sógnica determinada pelo advento das imagens em movimento, no final do século XIX, vendo no hibridismo do discurso cinematográfico uma culminância das estéticas oitocentistas fragmentárias, notadamente a baudelairiana, tal como é armada pela atenção flutuante do poeta – *flâneur*, em seu sonho de modernidade.

Tomamos como referência teórica principal a Semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), que dá base para se refletir sobre a epistemologia do cinema objetivando, com isso, o desenvolvimento da análise da construção sógnica dos filmes, que no fim, constituiria em entender a linguagem híbrida pelo qual o cinema é composto.

Marcadamente pautado pelas misturas e justaposições de fragmentos, o signo cinematográfico tem sua gênese delineada por uma poética do movimento, por uma poética de inter-relações e intercâmbios entre as linguagens, que dialoga com o ambiente metropolitano no fim do século XIX. Com o objetivo de se compreender essa estética e essa lógica, encontrada tanto no cinema quanto na metrópole, é que se buscou as reflexões do filósofo alemão Walter Benjamin sobre o *flâneur* e a experiência fenomenológica do fragmento, e a poesia de Charles Baudelaire, a *flânerie* e seu sonho moderno de fluência em meio a multidão, em sua entrega aos fenômenos fugidios, entrecortados e abruptos do choque.

No primeiro capítulo, discute-se em que medida o desenvolvimento do cinema está atrelado ao ambiente moderno da metrópole. Neste caminho de reflexão sobre a gênese sógnica do ci-

nema, torna-se necessário investigar e questionar a natureza fenomenológica de sua linguagem híbrida.

No segundo capítulo, observa-se a construção do signo híbrido cinematográfico, esclarecendo a tríade que o fundamenta: a *sintaxe*, a *forma* e o *discurso*.

O terceiro capítulo analisa o filme *Um corpo que cai* de Alfred Hitchcock, mostrando como, através da tessitura das linguagens visual, sonora e verbal, este diretor confecciona com mão de mestre, o suspense.

Na conclusão, além de retomar o todo anterior, o trabalho aponta novos caminhos para se entender a linguagem do cinema, abrindo um novo leque de questionamentos e hipóteses, aprofundando o tema e traçando os horizontes para a continuidade da pesquisa.

Palavras-chaves: Comunicação, Cinema, Semiótica, Hitchcock.

Abstract

This present work focuses on Movies as a hybrid form of representation, as the result of the union of three indissoluble, mixed, though distinct languages: the sound, the visual and the verbal ones. It seeks to understand the gearing of those languages in the signic construction of cinematographic works, notably in the case of Hitchcock. It is also the opportunity to highlight the profound signic revolution determined by the advent of images in movement in the end of the XIX century and by seeing, in the hybridism of the cinematographic discourse, a culmination of the esthetics of the fragmentary eighteenth century, notably the Baudelairean one, as it is armed by the fluctuating attention of the poet – *flâneur*, in his dream of Modernity.

We took as our main theoretical reference the Semiotics of Charles Sanders Peirce (1839-1914), who supplies the grounds for one to reflect on the epistemology of Movies, thus making possible the development of the analysis of the signic construction of Movies which, in the end, would constitute our understanding of the hybrid language of which they are made up of.

Markedly limited by mixtures and juxtapositions of fragments, the cinematographic sign has its genesis delineated by the poetics of movement, by a poetics of inter-relations and exchanges between languages, which dialogs with the metropolitan environment in the end of the XIX century. With the objective of understanding this esthetics and such logic, found both in Movies and the Metropolis, one has sought the reflections of German philosopher Walter Benjamin on the *flâneur* and the phenomenological experience of the fragment, and the poetry of Charles Baudelaire, the *flânerie* and his modern dream of fluency amid the multitude, in his giving himself to fast-flowing, cut, abrupt phenomena of the chock.

In the first chapter, we shall discuss to what extent the development of Movies is tied to the modern environment of the metropolis. On this path of reflection on the signic genesis of the

Movies, it is a must that one investigates and questions the phenomenological nature of its hybrid language.

In the second chapter, we shall observe the construction of the hybrid cinematographic sign and clarifies the triad that grounds it: its *syntax*, its *form* and its *discourse*.

The third chapter analysis the film *Vertigo* by Alfred Hitchcock, and shows how, through the weaving of the visual, sound and verbal languages, this director creates, with a masterly hand, the thriller.

In the Conclusion, besides reviewing all we have seen, the paper points at new ways one can understand the language of Movies, thus opening new inroads of questionings and hypotheses and deepening the theme and elaborating the horizons for the continuation of the research.

Keywords: Communication, Cinema, Semiotics, Hitchcock.

Introdução

A evolução artística do cinema tem cem anos e uma década. Nesta trajetória entram todas as inquietações próprias das artes, acrescidas de todas aquelas outras específicas de uma arte da imagem e do som em movimento.

O cinema, arte de visão, assim como a música é uma arte da audição [...] deveria nos conduzir a uma idéia visual constituída de vida e movimento, à concepção de uma arte do olho, transformada em uma inspiração perceptiva que se desenvolve em sua continuidade e que atinge, assim como a música, nossos pensamentos e sentimentos. (STAM, 2000: 51)

Neste começo, entre as primeiras experiências dos irmãos Lumière e de Edison na década de 1890 até a década de 1920, é nítida a ansiedade por saber o que o cinema poderia se tornar. O começo do século XX foi caracteristicamente tomado pelo sentimento de esperança advinda do desenvolvimento tecnológico que vinha a todo vapor. O cinema, por ser fruto desse desenvolvimento, encarnava essa esperança de um futuro mágico, em que não haveria limites aos desejos do homem.

Nesse contexto, grupos definidos de diferentes países tentaram dar um caminho para o cinema, se era uma nova forma de arte, uma nova forma de comunicação, era então necessário discutir seus rumos. Criadores como Fernand Léger, Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dullac, Jean Epstein e o brasileiro Mário Peixoto escrevem ensaios sobre um cinema puro, sobre o verismo

e o realismo, a mentira e a imitação, sobre o olhar da câmera, sobre imagens rítmicas, e a necessidade ou não da narrativa com começo, meio e fim. Riccioto Canudo (1911), por exemplo, em seu manifesto “*O nascimento de uma sétima arte*” previa que o cinema absorveria as outras artes promovendo o mito da arte total.

Nesse turbilhão de idéias, o cinema começa a tomar rumo, na direção que seus realizadores lhe davam. Saído do laboratório do teatro, Georges Méliès, produz seus filmes entre 1896 a 1910, conta suas histórias, brinca, experimentando as possibilidades de surpreender e maravilhar o público. Saído do laboratório das ciências, os irmãos Lumière (1896) trabalham na direção contrária, são documentadores objetivos. E D.W. Griffith, entre 1915 a 1924, faz o uso de diferentes planos para explorar a dramaticidade nas histórias, seu impacto foi enorme, influenciou inúmeros produtores por todo o mundo. Em todos os continentes, o cinema florescia, não havia uma indústria que comandasse tudo, havia apenas a empolgação de se fazer cinema e mostrá-lo ao público.

Na década de 1920, os formalistas russos, liderados por Kuleshov, propõem o cinema de montagem, em que a organização de fragmentos dispersos de imagens em uma seqüência rítmica tinham como objetivo produzir efeitos, criar sentidos, trabalhar idéias, conceitos e ideologias. A maioria desses cineastas eram realizadores e teóricos, para estes a prática pressupunha reflexões filosóficas, principalmente, a marxista. Desse grupo se destacam Eisenstein, Pudovkin e Vertov.

E que arte é o cinema? A discussão é cada vez mais profunda e ampla. O cinema ainda mudo, nessa primeira época, traz consigo uma diversidade enorme de teorias e críticas. A comparação com as outras artes e os questionamentos sobre sua linguagem tornam-se a mais ferrenha das discussões. Aumont sintetiza esse primeiro momento do cinema como: novo, jovem, tateante, a procura de suas vozes e palavras, redirecionando e implementando um novo sentido da expressão pela imagem, agora em movimento (AUMONT, 2002: 159).

Na Europa, as “vanguardas históricas”, como o impressionismo, o construtivismo, o expressionismo e o surrealismo sacodem todas as áreas do conhecimento. O cinema é foco de expressão desses acontecimentos, seu papel como uma nova arte se torna cada vez mais efetivo. Os surrealistas, por exemplo, influenciados pela psicanálise freudiana, viam no cinema um canal para liberar o que convencionalmente era reprimido, permitindo que o inconsciente pudesse vir à tona como num sonho, mesclando o conhecido e o desconhecido, a realidade e o sonho, o cotidiano e o maravilhoso (STAM, op. cit.: 73).

Ao mesmo tempo, a eterna comparação entre cinema e literatura se transforma numa busca por um elo perdido entre ambas. Na década de 1920, Eikhenbaum, por exemplo, aproxima a montagem cinematográfica à gramática, para ele o filme é um texto, cada plano é uma “cine-frase”. Dessa forma, os analistas poderiam utilizar cada plano para identificar a tipologia de cada “frase”. Mais tarde, na década de 1960, esse mesmo pensamento retorna com força e profundidade com Christian Metz (id.: 67).

No final da década de 1920, o cinema deixa de ser mudo, o som nos filmes torna-se possível, transformando e redirecionando os rumos da história. Esse desenvolvimento tecnológico tem um profundo efeito sobre a própria evolução da linguagem do cinema, derrubando muitas teorias, sacudindo-as, como se, naquele momento, estivesse novamente num marco zero teórico. Os formalistas russos, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em um manifesto de 1928, propõem o uso não sincronizado do som com a imagem, explorando o contra-ponto, com receios do cinema se transformar em um teatro filmado. Para Jean Epstein, a fonogenia tinha a capacidade de complementar a fotogenia. São dessa época, os textos de Rudolf Arheim (1933), propondo que o cinema seria uma arte autônoma, transcendendo a representação mimética. O teórico húngaro Béla Balázs (1930), escreve defendendo a arte popular do cinema contra o preconceito da arte erudita. Balázs enfatizou a intervenção artística da montagem como uma síntese de fragmentos criadora de um todo orgânico. Por sua vez, Sieg-

fried Kracauer escreve que via no cinema um potencial tanto de libertação quanto de alienação.

Na década de 1930, a Escola de Frankfurt, em sua face adoniana, faz duras críticas ao cinema, colocando-o como um instrumento de alienação utilizado pela classe dominante para subjugar a classe trabalhadora, com seus enredos cheios de ideologia consumista. Inflexível em sua denúncia do mundo contemporâneo como barbárie, Adorno só considerava bom os filmes de Chaplin ou aqueles do período anterior a indústria cinematográfica, porém preocupado com os rumos que o cinema poderia tomar, escreve, em 1947, junto com Hans Eisler, *Composing for the films* onde identificava as possibilidades progressistas na produção dos filmes com técnicas como a disjunção entre imagem e som. Pertencente a essa mesma escola, em 1936, Walter Benjamin escreve o texto “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, onde aborda a fotografia e o cinema do ângulo de sua fragmentariedade e reprodutibilidade, responsáveis pela destruição da “aura” do objeto artístico único, remoto e inacessível, e pela introdução da cópia, disponibilizada para além das barreiras do tempo e espaço.

Na década de 1940, o realismo é revisto e valorizado como estética e ideologia. Esse cinema realista surge das cinzas e ruínas das cidades européias do pós-guerra. A frente desse novo cinema, estão os textos de Bazin e Kracauer, o cinema de ficção dialoga com o gênero documental, a reprodução do mundo passa pela lente e é captada em uma reconstrução da realidade em som, cor e relevo. Esse verismo ideológico de Bazin e Kracauer é responsável pelo surgimento do *neo-realismo* italiano (id.: 94).

No final da década de 1950 e começo de 1960, na França, os cineastas voltam a ser críticos, teóricos e realizadores, surge o *autorismo* (id.: 102). As reflexões sobre cinema são feitas através do *Cahiers du Cinéma*, e, o filme, feito com a *câmera stylo*, recebe o nome de *Nouvelle Vague*. Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Resnais, conceituam o novo cinema como autoral, porque tem o toque e o estilo de um diretor, há uma identificação entre obra

e autor, há uma semelhança entre ambos, o diretor assim, impregna o filme com sua personalidade, imprime sua assinatura. Já nas discussões no *Cahiers*, são eleitos os diretores que possuem esse toque autoral em suas obras, alguns até do *mainstream* de Hollywood, chocando muitos críticos adeptos do cinema de arte.

Os filmes do neo-realismo italiano chegam como uma onda aos países do Terceiro Mundo. Na década de 1960, América Latina, África e Ásia traçam suas teorias de um cinema preocupado com questões nacionais. Os ensaios-manifestos de Glauber Rocha (1965), Fernando Solanas e Octavio Getino (1969), e, Julio Garcia Espinosa (1969), propunham um cinema revolucionário, sem a perfeição hollywoodiana, uma “estética da fome”, poeticamente rebelde e politicamente ativo. Esses manifestos valorizavam um cinema alternativo, independente e antiimperialista, mais preocupado com a militância do que com a auto-expressão autoral ou a satisfação do consumidor (id.: 120).

É na década de 1960, também, que o estruturalismo passa a ser aproveitado como uma teoria para cinema. Essa abordagem *saussureana* semiológica de análise da linguagem e do discurso cinematográfico é escampada por Christian Metz, primeiro com *A significação do cinema* (1968), depois com *Linguagem e cinema* (1971). Metz tenta oferecer ferramentas analíticas para se destrinchar o discurso cinematográfico, observando sua heterogeneidade de sentidos e suas regras combinatórias, para ele o trabalho de contemplar todos os níveis de significação em um filme não é tarefa da teoria do cinema, mas sim da análise textual (id.: 137).

Instigado por um pensador que é também cineasta - Guy Debord - o movimento de Maio de 68 influencia o cinema, politizando sua estética. Plataformas como *Tercer Cine* na Argentina, o Cinema Novo no Brasil, *Nueva Ola* no México, *Neues Deutsches Kino* na Alemanha, o *Giovane Cinema* na Itália, o *New American Cinema* nos Estados Unidos e o *New Indian Cinema* na Índia, são reflexos desse momento. O cinema torna-se mais ideológico. No começo da década de 1970, a teoria, predominantemente feita através da análise textual, sofre a influência de Althusser e La-

can, os termos *metzianos* sofrem a inflexão dos termos *althusserianos* como “sobredeterminação”, “estrutura dominante”, “interpelação” e “ausências estruturantes”. Entram em circulação formulações *lacanianas* como estágio do espelho, o real, o simbólico e o imaginário, numa aproximação da lingüística com a psicanálise *lacaniana* acolhida desde 1975 por um novo periódico francês *Communications*, onde o debate semiótico passa a enfocar noções como escopofilia, *voyeurismo* e fetichismo. No final dessa década, essas abordagens influenciam um novo realismo que ecoou até o começo da década de 1980, buscando-se histórias verossímeis com personagens coerentes, recorrendo ao que Roland Barthes denominou de “efeitos de realidade”, apagando os sinais da produção do filme, na busca de traduções transparentes do real (id.: 166).

O pós-estruturalismo de Derrida e de Kristeva, da década de 1960, e sua desconstrução modular, que pouco impacto teve sobre o cinema nessa época, marcam sua presença mais efetiva através das análises de Marie-Claire Ropars (1981), para quem os textos fílmicos potencialmente colocam em jogo “conflitos estruturais” ativos, não-sintetizáveis.

É na década de 1980 que se observa o mal-estar da interpretação, isto é, da análise textual dos filmes. Este método sofre seu mais ferrenho ataque através de Jacques Aumont, Michel Marie e David Bordwell (todos em 1989). Para estes as análises textuais são redutoras, porque são a-históricas e deixam, portanto, de levar em conta a produção e a recepção. Bordwell é mais enfático dizendo que o apetite “omnívoro” do humanismo acadêmico pela interpretação transformou o cinema em um texto plausível (id.: 218).

É na década de 1980, também, que Deleuze traz uma nova abordagem sobre o cinema, com os livros: *Cinema I- A imagem-movimento* (1984) e *Cinema II- A imagem-tempo* (1989), lançando um feroz ataque à semiótica do cinema, feita através de Lacan e Saussure. Para Deleuze, o cinema não é nem língua e nem linguagem como Metz o via, mas uma semiótica peirciana.

De fato, ele via o cinema como acontecimento e não como representação, deste ângulo, o cinema restaura o real, mais do que o representa (id.: 285).

Nesta evolução, teórico-prática, o mais recente e último impacto, parece dar-se com o manifesto *Dogma 95*, movimento liderado por Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, que buscaram um cinema mais realista e não-comercial, capaz de incorporar a estética do vídeo, cujo precursor é o filme *Sexo, Mentiras e Videotape* (1989) de Steven Soderbergh. O *Dogma* é portanto, já um reflexo direto da revolução digital, que assombra e traz desgosto aos elitistas da película. Com a presença do vídeo e a similaridade com a televisão, o cinema não é mais visto de forma isolada, mas dentro de um contexto denominado *audiovisual*.

Como visto, a partir de Adorno e Horkheimer a discussão sobre o cinema girou em torno de sua função como meio de comunicação de massa, deixando de lado questões sobre hibridismo das artes, sobre o que é cinema, seu fundamento, seu caráter de se misturar as linguagens, e, aos movimentos culturais e artísticos. Adorno, em *Composing for the films*, como visto, tenta dar vazão a algumas dessas questões, mas pouco efeito adquire depois. O *autorismo* francês (id.: 102), também, tenta abordar essas temáticas comparando o cinema à literatura, o cineasta, como um autor, que produz seu texto-filme com seu toque poético. E com a guinada estruturalista a teoria torna-se extremamente analítica, busca-se compreender o discurso fílmico, agregando à este método a visão *marxista* e/ou *freudiana*. Na prática, o fazer cinema adquire uma carga ideológica e política muito marcante, os filmes tornam-se ou de arte-autoral, ou politicamente engajados e alternativos, ou, comerciais.

De fato, a teoria cinematográfica evoluiu para uma discussão marcadamente ideológica, delimitando as discussões sob o escopo da função do cinema, qual o caminho a ser seguido e qual a ser descartado. Cada teórico e cada escola ditava para si um ideal de filme, movendo toda uma estética com regras, delimitações e exigências, dirigido-as para um público também idealizado. Por

outro lado, a virada semiológica metziana permitiu uma valorização da leitura fílmica, conseqüentemente enaltecendo os filmes e seus diretores, porém reduzindo a teoria cinematográfica às interpretações, cada vez mais subjetivas, envolvendo, novamente, visões ideológicas sobre os filmes.

O que o presente estudo almeja é compreender como o cinema aparece como linguagem, primeiramente observando em que ambiente fenomenológico sua gênese híbrida fora confeccionada, para logo em seguida tentar entender sua construção sígnica, sem imputar a esta uma ideologia pré-estabelecida, retirando-lhe, portanto, visões sobre sua função como meio de comunicação de massa. Isso não quer dizer que se ignora as ideologias por trás de muitos filmes ao longo da história e nem cai no erro de não ter em mente o papel do cinema como meio de massa, apenas o que se prioriza nessa pesquisa é a compreensão da lógica por trás da construção do signo cinematográfico.

Isso não é novo na história do cinema, no começo de seu desenvolvimento os teóricos eram muitas vezes cineastas, isto é, experimentavam e refletiam sobre suas criações. A partir da década de 1940, logo após a influência da Escola de Frankfurt, há uma ruptura nessa trajetória, a teoria se concentra no aspecto da crítica ou em um estudo sobre a história das imagens, da fotografia até chegar ao cinema, priorizando o caráter da recepção sob a perspectiva da sala de projeção. Do outro lado, haviam os livros sobre a técnica cinematográfica. Aliás, até os textos de Eisenstein eram divididos sob essa tônica, uns salientavam e interpretavam seus filmes ideológicos, a construção do conflito através de imagens, estimulando interpretações e reflexões etc., outros, geralmente em livros de montagem cinematográfica, explicavam como Eisenstein editava seus filmes. Infelizmente, esse descompasso ainda perdura.

Seguindo a linha de alguns teóricos “pré-adornianos” e contemporâneos a Adorno, que levantaram temáticas ainda não exauridas, esta dissertação tenta fazer o mesmo, porém, à partir da semiótica peirciana, abordando e refletindo sobre: 1) a convergên-

cia das artes no cinema, assunto previsto por Riccioto Canudo em 1911 e discutido por Eisenstein na década de 1930; 2) e, vendo o cinema como arte do fragmento, onde as linguagens verbal, visual e sonora são confeccionadas, construídas através de fragmentos, transformando-as em um filme, assunto abordado por Béla Balázs em 1930, Walter Benjamin em 1936 e Eisenstein na mesma década. Ao mesmo tempo, os resultados desse estudo não deixa de abrir um diálogo com outros teóricos mais recentes como Noel Burch em seu *Práxis do cinema* (1969), e, Jacques Aumont e Michel Marie em *A estética do filme* (1994).

E ainda, sem esquecer o ambiente atual do cinema, em que se observa cada vez mais um interesse acadêmico de entender como os cineastas criam suas obras. Pois, livros com entrevistas ou livros escritos pelos próprios diretores são cada vez mais comuns. O que chama a atenção sobre a urgência de pesquisas que retomem uma abordagem sobre o ponto-de-vista da criação do signo cinematográfico. Tirando do caminho todo o subjetivismo que sempre rondou o tema, e aprofundando a questão através da lógica.

É a esse caminho ainda não totalmente desbravado, que parece estar reservada a contribuição da filosofia peirciana ao cinema.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um matemático, filósofo e cientista que dedicou sua vida a Lógica ou Semiótica. Esse amor nasceu quando tinha doze anos quando se deparou com o livro de Whateley sobre o tema, daí em diante todo o seu caminho intelectual foi pautado pela lógica. Mas, Peirce a via de forma muito mais profunda e ampla do que seus contemporâneos e seus antecessores, indo muito além dos silogismos. Para ele, a semiótica é a ciência mestra de todas as outras ciências, pois qualquer termo, conceito ou argumento tem que passar pelo crivo da lógica, isto é, qualquer abstração ou teoria, tem que ter sua constatação e verificação observável na realidade, e isso pode ser mensurado pelos efeitos práticos que essas concepções possuem na conduta, nas crenças, nos hábitos e no pensamento.

Assim, a semiótica é uma ciência que observa, analisa e reflete sobre o fluxo contínuo dos signos, seus intercâmbios, interfaces e inter-relações, visando compreender sua ação enquanto signo, isto é, seu papel de gerar interpretação. Portanto, para Peirce a lógica ou semiótica é a grande responsável por aprimorar a mente a objetivar o diálogo entre conceito e realidade, entre signo e objeto, entre linguagem e natureza, entre pensamento e conduta, nessa constante e dinâmica troca diária rumo ao conhecimento.

A semiótica peirciana dá base para se refletir sobre uma epistemologia do cinema objetivando, com isso, o desenvolvimento de uma análise da construção sígnica dos filmes, que no fim, constituiria em entender a linguagem híbrida pelo qual o cinema é composto, traçando as primeiras linhas para, em um futuro próximo, trazer à tona a discussão sobre o *pensamento cinematográfico*.

Para isso, este estudo traz como objeto de análise o cinema de Alfred Hitchcock, observando como este diretor confecciona seus filmes e como tece o discurso do suspense.

Capítulo 1

Cinema e modernidade: uma nova poética para um novo ambiente

1.1 Fenomenologia e Percepção

O desenvolvimento do cinema está atrelado ao ambiente moderno da metrópole, mas em que medida? Neste nosso caminho de reflexão sobre a gênese sócio-cultural do cinema, antes de entrarmos na questão da metrópole é necessário começar por investigar e questionar a natureza fenomenológica de sua linguagem.

“A Fenomenologia, ou Fenomenologia, se desenvolverá como uma ciência que se propõe efetuar um inventário das características do *faneron* ou fenômeno [...]” (IBRI, 1992: 04). Por “[...] *faneron* eu entendo o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não.” (PEIRCE *apud* IBRI, *ibid.*: p. 04)

Para Peirce, a Fenomenologia, primeiro ramo da Filosofia, seria uma ciência das aparências. Como não se tem acesso às coisas em si, é através dos fenômenos e na sua “diligente observação” que se tem acesso ao mundo.

Fique entendido, então, que o que temos a fazer, como estudantes de fenomenologia, é simplesmente abrir os nossos olhos mentais, olhar bem para o fenômeno e dizer quais são as características que nele nunca estão ausentes, seja este fenômeno algo que a experiência externa força sobre nossa atenção, ou seja o mais selvagens dos sonhos ou a mais abstrata e geral das conclusões da ciência. (PEIRCE apud IBRI, ibid.: 05)

O fenômeno *aparece* à mente, seja este externo ou interno. Assim, como não se tem acesso à essência das coisas, a forma como se pode mediá-las é através desse lado externo das mesmas, através do *faneron*. Mas, Peirce, como visto, é enfático no que diz respeito à observação do fenômeno, pois é exatamente pela observação deste que se pode compreender, aprender, adquirir conhecimento sobre o mesmo.

É na Fenomenologia que Peirce consolida e esclarece com propriedade as três categorias: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. A Primeiridade corresponde àquilo que é *primeiro* e por isso mesmo não possui relação ou semelhança com nada, é livre “[...] no sentido que não há outro atrás determinando suas ações [...]” (PEIRCE apud IBRI, ibid.:10), é original, possuindo o frescor da novidade, da vida.

A Secundidade corresponde ao Outro, o não-ego. Possui o caráter da alteridade, da negação, de se opor ao eu, é portanto, um *segundo em relação a*. Advém da Secundidade a idéia de ação-reação, aqui e agora, força bruta. “Estamos continuamente colidindo com o fato duro. Esperávamos uma coisa ou passivamente tomávamo-la por admissível e tínhamos sua imagem em nossas mentes, mas a experiência força esta idéia ao chão e nos compele a pensar muito diferente.” (PEIRCE apud IBRI, ibid.: 07)

A Terceiridade corresponde à ordem, regularidade, permanência, hábito e lei. Há uma ordem e uma regularidade na realidade que a torna inteligível, na medida em que se pode observar a conduta dos fenômenos e entendê-los, a partir de características e fatos com os quais estão impregnados, como conduta, forma, mo-

vimento, qualidades etc., é possível perceber que há uma lei regendo os fenômenos, possibilitando *prever* as condutas futuras e assim, adquirir conhecimento sobre estes. “De fato, a generalidade é um ingrediente indispensável da realidade, pois a simples existência ou atualidade sem qualquer regularidade é uma nulidade. O caos é um puro nada”. (PEIRCE, 1998: 138)

Depois dessa breve explanação sobre a fenomenologia na filosofia peirciana, é necessário observar as características da experiência fenomenológica da metrópole, e com isso, trazer essas categorias gerais e abstratas para o ambiente moderno.

Como Singer esclarece em *Cinema e a invenção da vida moderna*:

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelavam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo da vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (SINGER, 2004: 96)

A metrópole inaugura um ambiente saturado de fenômenos, o passear pela cidade grande se torna uma experiência rica e ao mesmo tempo confusa de sensações, sentimentos e pensamentos. Tudo se mistura, palavras, imagens, sons, corpos, roupas, vitrines, lojas, bondes, ruas, cores, gostos, odores etc. em ritmo acelerado e descontínuo. “A cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade.” (SINGER, op. cit.: 106)

A Revolução Industrial objetivou um capitalismo ferrenho, sepultando definitivamente, toda a herança do feudalismo que perdurou por mais de mil anos. Nesse novo momento histórico, há uma mudança dos pólos produtivos, saindo do campo e se concentrando em cidades industriais, que logo, incharam, devido a um forte êxodo rural, com camponeses que vinham às cidades atrás de trabalho, já que no campo não havia mais oportunidades. Isso acabou criando um ambiente de: “[...] industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante.” (SINGER, op. cit.: 95)

Ocorre que antes da metrópole, as formas de interação e de mediação tinham um tempo e um ritmo muito mais contemplativos em relação a este novo ambiente. Caracterizavam-se pelos períodos sazonais referentes à produção do campo. Já nas cidades grandes esse ritmo foi ditado pelas indústrias e pela circulação da mercadoria. Como Georg Simmel destaca: “A visão moderna da vida apóia-se no dinheiro, cuja natureza é flutuante e que apresenta a identidade da essência na maior e mais cambiável variedade de equivalentes”. (SIMMEL *apud* GUNNING, op. cit.: 36)

Essa variedade cambiável de equivalentes e essa natureza flutuante do dinheiro para a qual Simmel aponta, acaba impregnando e consolidando os fenômenos da vida moderna, a mistura e a promiscuidade destes objetiva uma revolução nas formas de mediação nas cidades grandes. Os primeiros a *sentirem* esse contexto foram os poetas, os escritores e os pintores. Desses, é justo o destaque a Baudelaire que se embrenha na multidão, nesse novo universo e se embriaga, extraindo dessa experiência: *vida e liberdade*.

Não é dado a qualquer um mergulhar na multidão: tal desfrute é uma arte, e só faz, às expensas do gênero humano, esse lauto banquete de vitalidade quem desde o berço recebeu de uma fada o gosto do disfarce e da máscara, o ódio do domicílio e a paixão da viagem. [...] O po-

eta goza desse incomparável privilégio de poder, quando lhe agrada, ser ele mesmo e um outro. Como essas errantes que buscam um corpo, ele entra, se quiser, na personagem de alguém. O passeante solitário e pensativo extrai uma singular embriaguez dessa universal comunhão. [...] Aquilo a que os homens chamam amor é coisa bem pequena, restrita e frágil, se comparada a essa inefável orgia, a essa santa prostituição da alma entregue por inteiro, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa. (BAUDELAIRE, 1995: 41 e 42)

A experiência estética da metrópole acaba influenciando escolas de pintores como o expressionismo, o dadaísmo e o cubismo, assim como escritores como Alan Poe, Baudelaire, Flaubert e Proust, além de criar novas poéticas. Entram aí a *flânerie* e a literatura panorâmica, categoria benjaminiana que falaremos mais adiante.

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias. (BENJAMIN, 2000: 35)

Esse vagar e flutuar, essa imersão na metrópole, na tentativa de capturá-la na contramão do espaço e do tempo fugidios, e em meio aos movimentos da multidão, é essa a experiência de Primeiridade na metrópole, importante para a arte e para as novas

formas de comunicação que surgem nessa época. É, também o cenário perfeito do *flâneur* que busca sempre essa experiência estética.

Para adentrar na experiência de Secundidade fenomênica da metrópole é necessário destacar o filósofo Walter Benjamin que dedicou a vida às análises e em uma espécie de arqueologia desses fenômenos da vida moderna, pois, além dessa poética da metrópole, ele aponta para a experiência mais *bruta* da cidade grande: o choque.

Paralelamente às experiências ópticas [...], surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas seqüências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. (BENJAMIN, ibid.: 124 e 125)

A experiência de choque e de ruptura é pontuada pela ação e reação, força bruta, não-ego e pura alteridade, a qual o transeunte na multidão é obrigado, por necessidade, a se adaptar, de forma rápida e no ritmo ditado pelo movimento nas ruas e avenidas, para assim, poder sobreviver nesse ambiente. O fragmento se impõe como fenômeno, pois não há tempo para *ver* o todo, só há o instante para *atentar para* pequenas partes do ambiente e *generalizar* em frações de segundos, desviando de um bonde, de um carro, das pessoas, no ato de atravessar a rua. “O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole.” (SIMMEL *apud* SINGER, 2004: 96)

Porém, o que permite a *generalização*, mesmo em meio ao choque, é que há ordem e regularidade na metrópole, que se configuram na organização das ruas, avenidas, bairros, praças, prédios comerciais e públicos. Há, portanto, toda uma ordenação

espacial, juntamente com normas e leis como sinais de trânsito, códigos legislativos de conduta para o homem na cidade, assim como, horários para os transportes públicos, para entrada e saída dos operários, horários para o lazer etc., e mesmo no deslocar dos carros, bondes há regularidade, isso propicia uma familiaridade com esse novo ambiente, que através de experiências colaterais nesse caminhar na metrópole permite com que haja pelo transeunte, a mediação. Se a metrópole fosse só choque não haveria a possibilidade de mediá-la, o fato de haver regularidades nesse ambiente é que permite *prever* os choques e quem sabe *evitá-los*.

É através da regularidade e da permanência das características dos objetos, isto é, da observação futura dos fenômenos que se torna possível o conhecimento, tendo intrínseco aí o caráter *pre-ditivo* sobre o modo como esses eventos *irão* ocorrer (IBRI, 1992: 32). Mas, é importante observar que nada é totalmente previsível, há um jogo fenomênico muito intenso proporcionado pelo indeterminismo, pelo Acaso (Primeiridade), e pela ordem, pela Lei (Terceiridade), sendo o choque, o aqui e agora, ação-reação (Secundidade), a experiência mais dura e marcante da metrópole, o ponto em que Acaso e Lei se encontram, operando novos rearranjos, novas mediações, impulsionando a evolução da organização nesse ambiente. Portanto, através desses fenômenos comuns à metrópole, que novos *hábitos* e novos *processos de aprendizagem* foram se configurando, foi através desses fluxos intensos e dinâmicos que acabou tomando corpo, uma ordem e uma continuidade fenomênica que tornou assim, possível a mediação, a Terceiridade.

Segundo Peirce, todo conhecimento advém da percepção, é através dessa mediação da realidade que desenvolvemos a linguagem, num processo de compreensão e aprendizagem sobre o em torno. É importante entender que esse mundo das aparências, da fenomenologia como experiência, força, e, faz com que haja o processo cognitivo, faz o homem pensar, portanto, é um *resultado cognitivo do viver* (IBRI, *ibid.*:13). Esses fenômenos da vida moderna penetram à consciência pela percepção, fecunda nesta os

modos de representações e de conduta neste novo ambiente, aliás, essa mudança ambiental que a modernidade proporcionou, a princípio, como Benjamin destaca, trouxe muita preocupação de pesquisadores da época.

Exemplo disso é esta nota de Friedell que nos traz Benjamin:

Quando estava para ser construída a primeira linha alemã de trens na Baviera, a faculdade de medicina de Erlangen emitiu o seu parecer...: o movimento rápido provocaria... doenças cerebrais; mesmo a mera observação de um trem passando em velocidade poderia provocá-las; seria portanto necessário construir em ambos os lados da ferrovia um tapume de cinco pés de altura. (FRIEDELLE apud BENJAMIN, 2006: 472 e 473)

Mas, antes de entrar de forma mais detalhada na experiência perceptiva da metrópole é necessário entender a percepção segundo Peirce:

[...] não há, e nem pode haver, separação entre percepção e conhecimento. [...] todo pensamento lógico, toda cognição, entra pela porta da percepção e sai pela porta da ação deliberada. [...] é justamente a percepção que vai desempenhar o papel de ponte de ligação entre o mundo da linguagem, o cérebro, e o mundo lá fora. (SANTAELLA, 1998: 16)

Para compreender melhor essas afirmações, é necessário olhar para a ação do signo no processo de semiose, pois é o *objeto* que determina o signo, e este age como um agente mediador que determina o interpretante. O que seria o objeto então?

[...] o signo é logicamente um primeiro, aquilo que chamamos de fenômeno é semioticamente o objeto do signo, objeto que, por sua vez, determina o signo. É ao objeto que o signo deve sua existência. [...] Ao apreender aquilo que aparece, a mente imediatamente reage, produz algo.

Esse algo é um primeiro, e aquilo que provoca o efeito é um segundo. [...] A primazia lógica é do signo, mas a primazia real é do objeto. O objeto é determinante, mas só nos aparece pela mediação do signo. Somos seres mentais, o signo é um primeiro porque aquilo que a mente produz vem imediatamente na frente. (SANTAELLA, ibid.: 44)

Esse mundo das aparências, dos fenômenos, do segundo, traz consigo esse importante papel de fornecer informações, aliás de determiná-las, para que se possa mediá-las. Por isso Peirce é enfático no fato de saber *observar* o fenômeno, *abrir nossos olhos mentais*, pois o objeto está carregado de informações, que vão determinar o signo, isto é, sua representação. Porém, “[...] aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. O signo é sempre incompleto em relação ao objeto”. (SANTAELLA, ibid.: 45)

O signo nunca substitui o objeto, apenas o *representa*, isto quer dizer que o objeto possui uma alteridade diante do signo, há, portanto, uma busca da mente no sentido de representar da melhor maneira o objeto, Peirce vai admitir que muitas vezes se representa mal o objeto, muitas vezes há falhas, e essa é a base de seu Falibilismo. Nisto Santaella aponta: “[...] o problema do falibilismo da percepção, isto é, a percepção pode falhar, mas pode também ser corrigida, se tivermos variados tipos de acesso ao objeto da percepção”. (SANTAELLA, ibid.: 47 e 48)

Isso parece levar a um enorme emaranhado de conceitos, mas é impossível não passar por esses detalhes da filosofia peirciana tão entrelaçados. O fato é que no ambiente moderno, a falha numa má representação do objeto pode ser crucial na sobrevivência do transeunte, seja em seu deslocamento pela cidade, seja por questões econômicas, essa adaptação ao fragmento como fenômeno e na conseqüente, justaposição perceptiva à mente, tornou-se tão necessária e de fato consolidou uma linguagem. Mas, antes de aprofundar nessa questão, é importante compreender melhor o processo de percepção.

Essa dualidade entre o objeto do signo e o objeto real leva

Peirce a distinguir o objeto em dois: objeto imediato e objeto dinâmico.

*Em termos gerais, o imediato é o objeto tal como está representado no signo, que depende do modo como o signo o representa, ou seja, o objeto que é interno ao signo. O dinâmico é o objeto que está fora do signo e que, lá fora o determina, ou seja, aquele objeto que, pela própria natureza das coisas, o signo não consegue expressar inteiramente, podendo só indicá-lo, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral. O objeto dinâmico, portanto tem autonomia enquanto que o imediato só existe dentro do signo. [...] O objeto dinâmico, como o próprio nome diz, não cabe dentro de um só signo. Por isso mesmo, pode ser representado de uma infinidade de maneiras, através dos mais diversos tipos de signos. (SANTAELLA, *ibid.*: 48 e 49)*

Essa experiência colateral e os diversos acessos que a percepção busca para compreender o em torno, toca no cerne da questão da adaptação à metrópole. Peirce denomina percepto todos os fenômenos físicos com os quais uma mente se depara. No caso da vida moderna esses perceptos se multiplicaram, se misturaram, tudo em constante circulação, se transformando, sem nenhum controle do transeunte. Vem daí a atenção flutuante do *flâneur*.

*[...] o percepto é aquilo que tem realidade própria no mundo que está fora de nossa consciência e que é apreendido pela consciência no ato perceptivo. [...] o percepto é completamente mudo. Ele age sobre nós, força-se sobre nós, mas não apresenta razões, nem apela a nada como suporte. [...] é sempre forasteiro [...], é exterior a nós, sem qualquer passaporte de legalização, preenchendo os requisitos daquilo que Peirce chamava de existente. [...] São [...] iniciadores compulsivos do pensamento, insistentes e exigentes, incontroláveis e pré-cognitivos. (SANTAELLA, *ibid.*: 54, 56, 57 e 58)*

É impossível, diante dessa passagem sobre o percepto, não lembrar da experiência de choque benjaminiano e questionar que tipo de representações e de linguagens que esta determinou, bem como que tipo de estéticas essa experiência suscitou nos artistas. Mas, Peirce esclarece melhor o processo lógico que ocorre na passagem cognitiva do percepto à mente através do conceito do *percipuum*, o qual Santaella explica:

[...] o percepto, em si, seria aquilo que, até certo ponto, independe de nossa mente. Corresponde ao elemento não-racional, que se apresenta à apreensão de nossos sentidos. O percipuum já seria o percepto tal como ele se apresenta no julgamento de percepção. Seria o percepto, portanto, na sutil, mas marcante, mudança de natureza por que passa, ao ser incorporado à nossa mente, ao nosso processo perceptivo. (SANTAELLA, ibid.: 59)

A correspondência entre objeto imediato e *percipuum* e do objeto dinâmico com o percepto é marcante. Desta forma, o *percipuum* é um extrato que advém do percepto, produzido pela mente, e determinado por este. Assim, “[...] o modo como o percepto, o que está fora, se traduz no *percipuum*, aquilo que está dentro, deve, evidente e logicamente, se dar de acordo com três modalidades: primeiridade, secundidade e terceiridade.” (SANTAELLA, ibid.: 60 e 61)

Assim, o percepto pode ser traduzido pelo *percipuum* como uma qualidade de sentimento, vaga e difusa, imediatamente qualitativa imprecisa e sem limites, desprendida do tempo e do espaço, como Baudelaire atentamente consegue capturar. Ou poderá ser fruto de uma oposição, entre ego e não-ego, através do choque, da surpresa, da ação-reação, da ação bruta. Ou poderá ter características generalizantes, de linguagem, de hábito e de pensamento (SANTAELLA, ibid.: 61).

É, portanto, o *percipuum* que vai proporcionar a mediação no julgamento perceptivo, entre a mente e o percepto.

A percepção é determinada pelo percepto, mas o percepto só pode ser conhecido através da mediação do signo, que é o julgamento da percepção. [...] é o percipuum, meio mental de ligação entre o que está fora e o juízo perceptivo, que já é fruto de uma elaboração mental (SANTA-ELLA, 1998: 64 e 65)

O julgamento perceptivo é o que gera o nosso entendimento e nossa síntese do mundo, é dinâmico na medida que torna possível a adaptação e readaptação da mente ao ambiente, nesse processo cognitivo do viver.

A metrópole inaugura um novo contexto perceptivo, como visto, proporcionando e determinando novos processos de interação e comunicação. Na era das grandes cidades, já não era mais possível ter uma visão do todo, de tudo aquilo que cerca o transeunte, caso parasse e pretendesse tal experiência, provavelmente seria literalmente atropelado. O que mudou neste ambiente? Era necessário uma forma de relação e de comunicação que pudesse corresponder com essa realidade, cada vez mais o que se viu foram formas e formatos de organização que pudessem ser ordenadas em fragmentos, no instante de um piscar de olhos transmitir uma informação, focar, selecionar, recortar, assim, o julgamento perceptivo acabou se acostumando, se habituando, tornou-se uma linguagem baseada em justaposições sígnicas, cada vez mais articulada em jornais, nos produtos, nos anúncios, em placas de sinalização, prédios, lojas, galerias, vitrines, automóveis, nos ambientes de trabalho, nas casas, praças, e até mesmo nas roupas. Ou como Cohen explica em *Cinema e a invenção da vida moderna*: “A gênese da modernidade caracteriza-se pela concepção do cotidiano como prática.” (COHEN, 2004: 260)

Já Charney observa:

Se a vida moderna, como escreveu Benjamin em seu ensaio sobre Charles Baudelaire, deu início a “uma mudança na estrutura da experiência”, essa mudança encontra-se na direção do momentâneo e do fragmentário, qualida-

des que para Benjamin transformaram a natureza e a experiência do tempo, da arte e da história. (CHARNEY, op. cit.: 321)

Não era possível, ao mesmo tempo, isolar esses perceptos, tudo circula, tudo se mistura, essa promiscuidade fenomênica acaba gerando linguagens híbridas ou formatos de comunicação com essas características, onde verbal, visual e sonoro se mesclam, um bom exemplo disso é a publicidade que surge nessa época. O que se segue é uma intensa sucessão de representações com esse mesmo teor, assim, o importante é compreender esses fenômenos como o pivô de um novo ambiente semiótico:

[...] Quem entra em uma cidade sente-se como em um tecido de sonho, onde um acontecimento de hoje se articula com o mais remoto. Uma casa associa-se a uma outra, não importa de que camada temporal se originam, e assim surge uma rua. E mais adiante, quando esta rua, digamos, da época de Goethe, desemboca em uma outra, por exemplo, da época guilhermina, forma-se o bairro... Os pontos culminantes da cidade são suas praças, onde desembocam não só muitas ruas, mas também as correntes de sua história. (LION apud BENJAMIN, 2006: 479)

O tempo e o espaço são tecidos por fragmentos históricos, através do deslocamento acelerado dos bondes, carros e trens, passa-se de um período a outro, de uma arquitetura barroca para uma moderna, de um jardim organizado para o centro tumultuado. Há um tempo acelerado em conjunto com um tempo fragmentado.

O “fenômeno da banalização do espaço” é a experiência fundamental do flâneur. Como ele também se mostra, sob outra perspectiva, nos interiores da metade do século, não se deve rejeitar a hipótese de que o florescimento da flânerie ocorra na mesma época. Por força desse fenômeno, tudo o que acontece potencialmente nesse espaço é percebido simultaneamente. O espaço como que pisca

para o flâneur: o que terá acontecido em mim? Fica ainda por esclarecer, decerto, como esse fenômeno se relaciona com a banalização. (BENJAMIN, 2000: 188)

Há o silêncio do ponto de vista, que se dirige em várias direções, onde o visual se sobrepõe como linguagem na experiência cotidiana do transeunte.

Quem vê sem ouvir, é muito mais... inquieto do que quem ouve sem ver. Eis aí algo característico da... cidade grande. As relações recíprocas dos homens nas grandes cidades... distinguem-se por uma preponderância notável da atividade da visão sobre a audição. O principal motivo para tal são os meios de transporte públicos. Antes da invenção dos ônibus, trens e bondes no século XIX, as pessoas não haviam chegado ao ponto de serem obrigadas a se olharem mutuamente, por longos minutos ou mesmo horas, sem se dirigirem a palavra. (SIMMEL apud BENJAMIN, ibid.: 142)

Em poucas imagens e sons é definido um personagem, um pensamento, uma história, uma idéia: “Com a ajuda de uma palavra que escuto passar, refaço toda uma conversa, toda uma vida; basta-me o tom de uma voz para ligar o nome de um pecado capital ao homem com quem acabo de cruzar e cujo perfil entrevi”. (FOURNEL apud BENJAMIN, ibid.: 204)

O julgamento perceptivo sendo feito pelo fragmento, pelo som, pelo cheiro, um focar ligeiro, e já define um lugar, as pessoas, se é agradável ou não, e logo em seguida muda seu rumo, parte para outros lugares, passa por lojas, bancas de jornal, em pouco tempo lê as manchetes, nesse passar o olhar já sabe qual a situação do país, da cidade, de um acidente qualquer e a previsão do tempo. Como Singer destaca: “Sua combinação de múltiplas perspectivas espaço-temporais em um campo visual único e instantâneo (alguns anos antes do cubismo) transmite a intensidade e a fragmentação das percepções da experiência urbana.” (SINGER, 2004: 100 e 101)

A atenção perceptiva é transformada em ação seletiva, formada de recortes rápidos e em movimento.

Nesse novo sistema de objetos, baseado na produção contínua do novo, a atenção, [...] foi mantida e realçada pela introdução regular da novidade. [...] A visão, em uma ampla gama de locações, foi refigurada como dinâmica, temporal e sintética. O declínio do observador clássico pontual ou ancorado começou no início do século XIX, cada vez mais deslocado pelo sujeito atento instável, [...] Trata-se de um sujeito competente tanto para ser um consumidor quanto um agente na síntese de uma diversidade próspera de “efeitos de realidade”, um sujeito que irá se tornar o objeto de todas as indústrias da imagem e do espetáculo no século XX. (CRARY, op. cit.: 86 e 90)

O *percipuum* advém desse caráter fragmentário e misturado, a experiência colateral na grande cidade torna-se imprescindível para garantir a precisão da representação dos objetos, a falha poderia ser fatal. Os acessos à realidade não vêm da apreensão da realidade como um todo, mas de suas partes, que vão sendo construídas, tecidas, urdidas, através de uma atualização, justapondo-se os fragmentos às representações, como se a cada dia descobrisse algo novo no mundo. Ou como Santaella esclarece: “[...] quanto mais tentamos nos aproximar do objeto dinâmico, mais mediações vão surgindo. O único recurso que se tem é ir mudando a roupagem da representação por outra mais diáfana.” (SANTAELLA, 1998: 88)

É no *flâneur*, o fisiologista da vida moderna como bem destaca Walter Benjamin, que se concentram as pistas para se entender esse processo em transição e transformação.

Aquela embriaguez anamnésica em que vagueia o flâneur pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido. Esse saber sentido se

transmite sobretudo por notícias orais. Mas, no decurso do século XIX, sedimentou-se igualmente numa literatura quase interminável. Já antes de Lefeuve, que retratara Paris “rue par rue, maison par maison”, o cenário paisagístico do ocioso sonhador fora repentinamente pintado. (BENJAMIN, 2006: 187)

Influenciadas pela *flânerie* e por esta estética do fragmento da metrópole, surge as micronarrativas, ou como Benjamin as denominou, a literatura panorâmica.

A literatura panorâmica nada mais é que um gênero de curta duração, voltado para o cotidiano e produzido no período compreendido pela Monarquia de Julho. [...] Na condição de gênero consagrado do dia-a-dia da modernidade, o diário de massa cumpre um papel vital nos processos de consumo e de intercâmbio que constituem essa forma de cotidiano. (BENJAMIN, ibid.: 263)

São narrativas que se prendem ao detalhe, a informação sobre o personagem e seu ambiente sendo construída aos poucos durante a leitura, onde a visualidade dá a tom e é sugerida pelo texto, explorando e dialogando com um imaginário da metrópole.

O texto panorâmico aborda os fenômenos da vida diária fazendo uso de característicos mecanismos panópticos de descrição e classificação. A atenção dedicada a detalhes exteriores, materiais, sobretudo visíveis (objetos, roupas, aparência física, alimentos, gestos, o clima, o modo de falar), franqueia ao leitor acesso vívido à materialidade sensorial da realidade parisiense da época. (COHEN, 2004: 264)

Cada autor retratava um ângulo da metrópole, o livro era uma compilação de histórias de um mesmo espaço, composta por uma fragmentação da ação dramática na cidade, sob vários pontos de vista.

*O fato de que todos os textos panorâmicos representam um único espaço geográfico também contribui para seu efeito de realidade – Paris faz-se recorrente como um objeto estável que passa pela variação textual. [...] Os editores dos textos panorâmicos relacionam os múltiplos autores e a heterogeneralidade do gênero panorâmico a seus objetivos panópticos. A introdução, de autoria do autor, a *Le Livre des cent-et-un* afirma que a realidade social pós-revolucionária tornou-se demasiado complexa para ser abarcada por um único indivíduo. (COHEN, op. cit.: 264 e 266)*

Essa visão complexa da realidade que já não pode ser vista apenas de um ângulo reforça o sentido do fragmento como fenômeno, na medida que para que o texto tenha os efeitos de realidade, este também tem que possuir o mesmo tipo de estética e linguagem encontrada na metrópole.

A heterogeneralidade do gênero panorâmico só faz acentuar a complexidade hermenêutica introduzida pela falta de um ponto de vista capaz de impor autoridade. O texto panorâmico mistura gêneros que se posicionam em relação à realidade contemporânea de formas amplamente divergentes. (COHEN, op. cit.: 267)

Há, portanto o jogo, comum do cotidiano perceptivo da cidade, que vai se estruturando a cada momento, a cada dia, representações que vão sendo confeccionadas a cada instante, com notícias e frases jogadas a esmo, com cartazes e anúncios, transitando entre cafés, bares e por entre a multidão. Ao mesmo tempo, há o oculto, o desconhecido, o mistério, isto é, lugares, bairros, territórios, ruas e avenidas desconhecidas, não experienciadas, mas ditas pelas notícias nos jornais ou por uma conversa em uma esquina, representações colhidas sem nunca ter transitado ou estado nesses locais, tudo se soma a uma poética da mistura, da colagem, nessa realidade da circulação flutuante da novidade.

[...] os textos de flânerie unem a realidade social à fantasia, especulações e pensamentos “espontâneos”, sem nenhum tipo de filtro, de outro sujeito. Para entender Paris e os parisienses [...], o leitor negocia com um amplo espectro, que vai da história mais direta e objetiva e a etnografia impressionista até cenários absolutamente fantásticos, descidas ao inferno, uma Paris onde criaturas sobrenaturais misturam-se aos espetáculos comuns da vida cotidiana. [...] Como resultado dessa mistura, os textos panorâmicos geram baixa estabilidade referencial por meio de suas práticas narrativas. O leitor deve tomar suas próprias decisões quanto a critérios seletivos em meio a essa anarquia representacional, a respeito de como lidar com textos cujos códigos e pretensões referenciais apresentam enormes diferenças, e de que modo ler nas entrelinhas desses códigos para alcançar a realidade que representam. (COHEN, op. cit.: 268)

Parece que antes do advento do cinema já havia um ambiente cinematográfico, bem como, uma estética e uma linguagem muito similar ao cinema. Isso quer dizer que esse sujeito moderno está imerso nessa linguagem. Começa a lidar com ela na medida em que os fenômenos lhe chegam à mente, e na mente é obrigado a criar uma síntese dessa realidade, isto é, a tecer e *montar* esses fragmentos, em movimento, tudo misturado, tudo acontecendo ao mesmo tempo: o choque, a ruptura, os deslocamentos de tempo e espaço, sons, textos, publicidades etc. Observando esse ambiente fica claro entender porque a linguagem não está na mente, mas a mente é que está na linguagem. Ou como Peirce destaca:

O pensamento não está necessariamente ligado a um Cérebro. Surge no trabalho das abelhas, dos cristais e por todo mundo puramente físico; e não se pode negar que ele realmente ali está, assim como não se pode negar que as cores, formas, etc. dos objetos ali realmente estão. (PEIRCE, 2000: 190)

Neste ponto, é necessário assinalar com maior precisão certas características importantes dessa linguagem, que até aqui, foi colocada em termos gerais. Há certas particularidades muito sutis nesses trechos elencados acima, retirados de textos que se preocuparam em capturar esse momento histórico. Seguindo a exigência metodológica peirciana: abrir os olhos mentais e observar o fenômeno.

No trecho a seguir de Georg Simmel (2004: 142), é importante destacar o silêncio do olhar: “Antes da invenção dos ônibus, trens e bondes no século XIX, as pessoas não haviam chegado ao ponto de serem obrigadas a se olharem mutuamente, por longos minutos ou mesmo horas, sem se dirigirem a palavra.” vale enfatizar, *acompanhar o deslocamento, por longos minutos, olhar uma pessoa sem dirigir a palavra*. Este trecho pode ser acrescido de outro apontado por Margaret Cohen (op. cit.: 267) a respeito da literatura panorâmica: “A heterogeneralidade do gênero panorâmico só faz acentuar a complexidade hermenêutica introduzida pela falta de um ponto de vista capaz de impor autoridade.” Isto é, a narrativa é feita não mais de um ponto de vista, mas advém de vários ângulos, estes dois trechos são importantes para entender o ato de filmar, o silêncio do plano e a fragmentação da ação em vários planos, essa sensação é descrita por Baudelaire neste trecho a respeito do *flâneur*: “[...] ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2006: 487). Este acrescido do comentário de Vitor Fournel, também sobre o *flâneur*, destacado por Benjamin: “Com a ajuda de uma palavra que escuto passar, refaço toda uma conversa, toda uma vida; basta-me o tom de uma voz para ligar o nome de um pecado capital ao homem com quem acabo de cruzar e cujo perfil entrevi” (FOURNEL *apud* BENJAMIN, 2000: 204).

Estas passagens despertam a atenção por corresponderem à forma de se filmar, de contar uma história no cinema, e ao mesmo tempo, por estarem em sintonia com o ambiente moderno perceptivo. Tudo isso evoca Baudelaire (1995: 41): “O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, quando lhe agrada, ser ele

mesmo e um outro. Como essas almas errantes que buscam um corpo, ele entra, se quiser, na personagem de alguém.” Esse poeta narra o ponto de vista do outro, ou de vários personagens, mas é ele mesmo, todavia munido da capacidade de explorar ângulos diferentes, assim esse artista *goza de um incomparável privilégio de poder* estar e participar de outros olhares. Nestas passagens estão todas elas conectadas a uma linguagem, mas, além disso, há uma estética do fragmento, isto é, da *liberdade* de se explorar o fenômeno do fragmento, o poeta *sente* essa incrível possibilidade de ser ele capaz de ser vários olhares, se deslocando em várias direções, através de detalhes, mostrar um lugar, um personagem, e construir uma história.

Não é de se estranhar que décadas mais tarde o teórico Béla Balazs destaque:

A câmara olha para os outros personagens e para seus ambientes a partir dos olhos de um personagem. Ela pode olhar o ambiente a partir dos olhos de uma figura diferente a cada instante. Por meio de tais enquadramentos vemos o espaço da ação de seu interior, com os olhos dos dramatis personae, e sabemos como eles se sentem nele. O abismo no qual o herói despenca, se abre aos nossos pés e as alturas que ele deve escalar se estendem para os céus diante de nossos rostos. (BALÁZS, 2003: 97)

Voltando a atenção novamente aos fenômenos modernos, Walter Benjamin atenta para outra característica do *flâneur*:

Pois assim como a flânerie pode transformar toda a Paris num interior, numa moradia cujos aposentos são os quarteirões, não divididos nitidamente por soleiras como os aposentos de verdade, por outro lado, também, a cidade pode abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem soleiras. (BENJAMIN, op. cit.: 192)

Transformar toda a Paris num interior e a cidade poder abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem soleiras, são

características da narrativa cinematográfica no seu deslocamento entre interiores e exteriores, mostrando uma diversidade de locações, transformando o filme num ambiente sem soleiras, acessando espaços, como se tudo fosse um lugar comum, uma moradia cujos aposentos não possuem barreiras ou paredes.

Vale ressaltar que essas características demoraram para serem incorporadas ao cinema, de forma consolidada, mas o importante, como vem sendo mostrado, é apontar a evolução de um pensamento cinematográfico, isto é, de uma linguagem cinematográfica sendo sentida e pensada antes do cinema surgir e entender porque essa arte possui relações com a modernidade. Como observa Margaret Cohen, a respeito da literatura panorâmica fruto da *flânerie*: “[...] o cinema carrega consigo alguns traços distintos dos gêneros cotidianos que não foram completamente realizados no texto panorâmico. Em grande medida, o cinema demonstra-se capaz de fazê-lo como consequência de sua nova tecnologia.” (COHEN, 2004: 284)

Assim, o *flâneur* parece anunciar uma forma de arte que irá se consolidar décadas depois, este poeta da metrópole parece perceber e sentir o que seria o cinema:

Sobre a embriaguez da empatia no flâneur, que também aparece em Baudelaire, essa passagem de Flaubert: “Vejo-me em diferentes épocas da história nitidamente... Fui barqueiro no Nilo, cáfeten em Roma no tempo das guerras Púnicas, depois retórico grego em Subura, onde fui devorado por percevejos. Morri durante a cruzada por ter comido uva em demasia nas praias da Síria. Fui pirata e monge, saltimbanco e cocheiro, talvez imperador do Oriente, também...” (GRAPPIN apud BENJAMIN, op. cit.: 228)

Para entender melhor essas representações do ambiente moderno é necessário abordar o segundo ramo da Filosofia, segundo Peirce:

[...] as Ciências Normativas visam esclarecer as motivações últimas da conduta racional, mergulhadas que estão no multiforme universo dos fenômenos [...] colhem dos fenômenos os dados para suas elaborações, dependendo da Fenomenologia para caracterizar tais fenômenos e poder representá-los. [...] Visam compreender o que, em tudo que aparece, motiva, em última instância, a conduta. (SILVEIRA, 2007: 212 e 213)

Esse segundo ramo da Filosofia é composto pela Estética, Ética e Lógica ou Semiótica, é fundamentado pela Fenomenologia, e está diretamente ligada, portanto, às representações, às crenças e à conduta referentes a essa realidade fenomênica. Através das Ciências Normativas é possível, portanto, observar e compreender as características das representações desse ambiente moderno e constatar a reciprocidade entre os fenômenos e estas.

Enquanto o transeunte se movimenta, trabalha e sobrevive na metrópole, o *flâneur*; na sua ociosidade perceptiva, elabora uma poética que captura o caráter da vida moderna, nos poemas e na literatura advindas desse personagem é que vão ecoar as principais revoluções que todas as artes da modernidade vão passar: o hibridismo das linguagens, o efêmero e o transitório, a fragmentação e a montagem/colagem, os objetos de consumo e sua estilização como arte, o dândi e o andrógino, a moda, as micronarrativas e o minimalismo, a multiplicidade autoral e a inexistência de um único ponto de vista, a mistura e mixagem de gêneros e estilos.

Essas características estão nos fenômenos da metrópole, o *flâneur* tenta abraçar e transpor essa transformação em que está imerso, mas o texto não consegue conter tudo o que o poeta deseja, por isso ele luta para transcreever da melhor forma esse novo universo:

Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico. A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque. Quando descreve seu amigo Constantin Guys, visita-o na hora em que Paris está dormindo: (ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha com a mesma

acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta; esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel; deixando a água do seu corpo respingar o teto e ensaiando a pena em sua camisa; perseguindo o trabalho, rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem e assim ele luta, mesmo sozinho, e apara seus próprios golpes. (BENJAMIN, 2000: 111 e 112)

Em sua famosa dedicatória de “O Spleen de Paris” a Arsène Houssaye, Baudelaire escreveu:

Quem dentre nós já não terá sonhado, em dias de ambição, com a maravilha de uma prosa poética? Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima; bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Esse ideal, que se pode tornar idéia fixa, se apossará sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito à trama de suas inúmeras relações entrecortantes. (BAUDELAIRE, 1995: 16)

Essa forma poética veio a ser real com o cinema e mais adiante com o audiovisual. É importante observar a importância, portanto, da primeiridade no andar e se perder nos fenômenos da metrópole, há nesta atitude um confesso distanciamento do tempo, para se priorizar a experiência do *sentir*, proporcionando um terreno profícuo para a liberdade dialógica com o ambiente. Assim, “[...] para experimentar as qualidades do mundo tal qual elas aparecem. Requer-se um modo poético de olhar, sem mediações [...]” (IBRI, 1992: 11), para depois um recolhimento e o momento de se traduzir essas qualidades para, no caso de Baudelaire, o texto, daí a dificuldade da escolha da palavra, do melhor encadeamento das frases, é uma luta, um duelo, como Benjamin chama, contra a insuficiência do verbal diante desse mundo fenomênico metropolitano.

Na modernidade, como visto, os fenômenos não se isolam, mas se apresentam confundidos, em movimento, em choque e em

estado de fragmentação. As representações da época só poderiam estar impregnadas desse ambiente. No caso da arte isso é ainda mais observável, assim, o sentimento desse ambiente legou uma *Estética* que dialoga com esse novo momento histórico, o caminho até o cineasta e o cinema, a partir dessa reflexão, torna-se um caminho lógico e natural, tendo como o *flâneur* como seu precursor.

A literatura panorâmica reflete a experiência do transeunte na metrópole:

A justa observação de Simmel sobre a inquietude do habitante da cidade grande diante de seus concidadãos – que ele, na maioria dos casos, vê sem ouvir -, mostra que na origem das fisiognomias (leia: fisiologias) existia, entre outros, o desejo de dissipar e banalizar essa inquietude. De outro modo, até mesmo a fantástica pretensão desses livretes dificilmente teria vingado. (BENJAMIN, op. cit.: 225)

Dessa forma, a formulação de histórias rápidas e de seu caráter mais visual, remete aos tipos de enredos contados no cinema. Mas, o interessante é a forma de narrativa exposta nesses livros: “Ao mesmo tempo, contudo, o texto panorâmico não se contenta em classificar a cidade do alto. Em vez disso, ele desce para vivenciar, de modo não sistemático, os interstícios da urbe. A experiência de vagar pela cidade ocupa posição de grande destaque nessa descida.” (COHEN, 2004: 273)

Penetrar por diversos ângulos o espaço e o tempo dos personagens, acompanhar, em silêncio, os fragmentos dessas histórias, relacionar-se, mas conservar-se afastado, aponta para um *Ética* no ambiente metropolitano:

Viver apertado na multidão e na desordem variegada do tráfego da cidade grande seria... insuportável sem... distanciamento psicológico. Mover-se com um imenso número de homens tão perto do corpo, como na atual civilização urbana, faria os homens desesperarem completamente, se cada objetivação das relações não implicasse

um limite interno e uma reserva. A influência do dinheiro nas relações, ostensiva ou sob mil disfarces, ativa entre os homens um... distanciamento funcional, que vem a ser... uma proteção interna... contra a proximidade excessiva. (SIMMEL apud BENJAMIN, op. cit.: 226)

A maneira como o transeunte caminha pela cidade grande, observando as pessoas na multidão, traçando possíveis histórias a partir da forma com que anda, como está vestido, como reage com os outros a sua volta, é exatamente o que Alan Poe retrata no conto “O Homem na Multidão”. Como destaca Walter Benjamin: “Dialética da *flânerie*: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que *O homem da multidão* desenvolve.” (BENJAMIN, op. cit.: 190)

Sobre esse conto de Poe, Baudelaire faz a seguinte observação:

Você se lembra de um quadro... escrito pela mais poderosa pena desta época, e que tem como título “O homem na multidão”? Atrás de uma vidraça de um café, um convalescente, contemplando a multidão com prazer, se mistura, em pensamento, a todos os pensamentos que se agitam ao seu redor. Tendo retornado recentemente das sombras da morte, aspira com deleite todos os germes e eflúvios da vida; como escreve a ponto de tudo esquecer, ele se lembra e quer se lembrar ardentemente de tudo. Finalmente, se precipita no meio dessa multidão à procura de um desconhecido, cuja fisionomia, vista de passagem, o fascinou no mesmo instante. A curiosidade tornou-se uma paixão fatal, irresistível! (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2006: 486)

A narrativa do olhar e ser olhado, ou observar sob vários ângulos e sentir-se observado dessa mesma maneira parece remeter à multiplicidade do ponto de vista, ao plano e a montagem dos

planos sobre diversos ângulos, reafirmando a proximidade entre a literatura panorâmica e o cinema. Outro fato importante, é a direção da narrativa mudar conforme há a mudança do ponto de vista, o leitor descobre outras histórias dentro de Paris, dentro de um mesmo espaço, a cada ponto de vista, enredos sobre a cidade são recontados sob novos olhares, através desses fragmentos traça-se novos sentidos, novos significados.

E, por último, uma importante observação de Cohen:

Andar é a ausência de um lugar. É o processo indefinido de estar ausente procurando por algo próprio. Passear sem rumo definido, que multiplica e congrega a cidade, faz desse ato uma imensa experiência social de perda do lugar – experiência essa, com efeito, que se erode em incontáveis e brevíssimas deportações (deslocamentos e locais de passeio), compensadas pelas relações e cruzamentos entre estes êxodos, que formam entrelaçamentos, criando um tecido urbano, e sendo colocados sob o signo do que, em última análise, deveria ser um lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. (CERTAU apud COHEN, 2004: 274)

Essa ausência de lugar, esse modo de se deslocar, criando um tecido urbano, entrelaçando locais, mais uma vez, é o próprio ato de filmar e o desencadear dos planos por um mundo sem soleiras. Essa característica vai influenciar Dziga Vertov com o seu conceito da *câmera-olho*.

A intenção destas primeiras observações é destacar o fenômeno da vida moderna e sua importância como pivô da linguagem cinematográfica, sendo essa linguagem percebida no ato de caminhar pela metrópole. Tudo se passa como se o terreno estivesse sendo preparado para um nova forma de comunicação e arte.

Estes trechos destacados que até aqui formam fragmentos desse ambiente metropolitano, ilustram com propriedade as relações entre os perceptos e suas representações, os choques, a montagem, a mistura e o deslocar em movimento, como *Estética* e *Lógica*.

Corporificando uma *Ética* da cidade grande: a multiplicidade do olhar, o seu silêncio e o seu afastamento, a curiosidade confessa. Como dito por Hermann Kienzl: “A alma metropolitana, aquela alma sempre atormentada, curiosa e desancorada, deslocando-se de impressão fugaz em impressão fugaz, é com muita razão a alma cinematográfica.” (KIENZL *apud* SINGER, 2004: 116)

Assim, essa alma cinematográfica foi instaurada pela percepção no contexto da metrópole, e tornada linguagem poética através dos poetas e pintores, que antes mesmo do surgimento dos cineastas, trabalharam com características narrativas e formas estéticas depois desenvolvidas no cinema com propriedade, esses trabalhos parecem preparar um terreno, o surgimento de uma nova arte. O Cinema é, portanto, uma *atualização* desse pensamento moderno, é o lado externo daquilo que está internalizado como *Linguagem* do cotidiano metropolitano. O cinematógrafo tornou possível a consolidação pragmática dessa nova poética, que mantém relações intrínsecas com a modernidade, dialogando com esse ambiente dos grandes centros urbanos, regidos pelas indústrias e pelo fluxo constante do dinheiro.

Capítulo 2

Cinema e Híbridismo: interfaces, inter-relações e intercâmbios

2.1 Epistemologia e Semiótica

O cinema é uma linguagem híbrida, não há como refutar essa afirmação, ao mesmo tempo, essa premissa põe ao chão as teorias que advogavam pela pureza da linguagem cinematográfica, marcadamente no início do século XX, em uma clara defesa da consolidação desse novo meio como arte.

O final do século XIX e começo do século XX são pontuados pelo movimento, transitoriedade, passagens, fluxos, deslocamento, seja por transportes terrestres, marítimos ou pluviais. Isso fica claro ao se observar as pinturas dessa época. Nas telas os objetos demonstram e sugerem estar em meio a um movimento, há borrões de rastros de um estado passado em direção ao próximo momento, sejam bailarinas em ensaios, ou corridas de cavalos, prostitutas no Moulin Rouge, corvos em campos de trigos, barcos em uma leve, mas tremulante correnteza, ou catedrais pintadas em uma série de seqüências buscando mostrar o deslocar do sol por sobre estas, há sempre uma tentativa de se captar o movimento, o

não estático. Da mesma forma, como visto acima, a literatura vai buscar trazer esse ambiente fenomênico das passagens para uma nova narrativa poética, a *flânerie*.

Nessa perspectiva, o cinema nascente vai se constituir como captação do movimento do mundo. A marca mais preponderante nos primeiros filmes dos irmãos Lumière, de 1895, é a tentativa de se capturar na película aquilo que é transitório: o trem chegando na estação, os operários saindo da fábrica (DANCYGER, 2003: 03). O registro daquilo que acontece diante dos olhos dos transeuntes das primeiras metrópoles se torna o primeiro objeto a ser foco das lentes do cinematógrafo. Inaugurando uma corrida, patrocinada pelos Lumière, na busca do registro, em várias partes do globo, do movimento de animais, de cidades, das multidões, de trens, de aviões, de barcos etc.

Esses filmes eram, na sua maioria, exibidos em circos ou em apresentações circenses. Georges Méliès, um artista desse meio e de teatro, fazia o mesmo que todos que lidavam com o cinematógrafo, até que um dia, registrando os carros passando em frente à câmera, por alguns segundos, esta parou de capturar as imagens, retornando em seguida. Impressionado com o resultado, ao ver o carro desaparecer como se fosse mágica na película, Méliès começa suas experiências explorando as possibilidades da câmera e da manipulação da película e da luz que incide sobre esta. Passou a se concentrar não mais no objeto fora da câmera, mas naquele que estava na película e, conseqüentemente, na sua maleabilidade. Assim, o puro registro cede espaço à liberdade de se alterar o conteúdo fílmico, pois as famosas trucagens de Méliès dotam o cinema de uma autonomia poética, criando as primeiras pontes e elos de hibridização, neste caso, com o teatro e com o circo (REISZ e MILLAR, 1978: 05).

O famoso filme de Méliès *Viagem a Lua* é de 1902, seus filmes datam entre 1896 a 1910, a maioria desses filmes se encontram sob a égide do experimentalismo e da inovação, exatamente por serem frutos da manipulação da película, da luz e da câmera (REISZ e MILLAR, *ibid.*: 05).

Com Edwin S. Porter, com o filme *The Great Train Robbery* de 1903, é inaugurado um novo estágio na linguagem do cinema: o início da continuidade fílmica (DANCYGER, op. cit.: 04). Esse filme é constituído de um enredo de ficção definido, uma narrativa mais aprimorada com ações em paralelo, com mudanças de tempo e espaço, um sentido global da história que vem da mudança e justaposição das imagens, um embrião de uma nova linguagem, que se estrutura pela concepção da montagem.

Se com Méliès a câmera ainda era fixa, uma quarta parede que capturava os fatos em um ambiente (REISZ e MILLAR, op. cit.: 06), com Porter, a câmera captura eventos em ambientes distintos, que são organizados pela montagem em uma seqüência narrativa. Esse estágio é marcado, portanto, pela organização do objeto a ser registrado, a encenação, e o objeto dentro da película, os planos. Há aí uma mediação entre ambos, isto é, se tece uma relação entre a ação e o seu registro nos planos, ordenando-os na montagem, criando uma organização, construindo um discurso mais refinado, uma linguagem propriamente dita, que *conta* uma história (REISZ e MILLAR, *ibid.*: 06).

Com D.W. Griffith, o cinema se desprende da necessidade de preservar a integridade do objeto real dentro do plano. A exemplo de Méliès, Griffith vai se concentrar no objeto que está no plano, não mais na maleabilidade físico-química-técnica da película e do cinematógrafo, mas na fragmentação do objeto real em planos, movimentando a câmera e se aproximando da ação, depois organizando essa série de enquadramentos, relacionando-os na montagem. Aqui, a autonomia poética em relação ao puro registro, que deu seus primeiros passos com o experimentalismo de Méliès, se consolida com Griffith, inaugurando um cinema dotado de linguagem própria, sendo assim estabelecida uma estrutura de construção de discurso muito particular como meio de comunicação. É o que se observa em *The Birth of a Nation* de 1915 e em *Intolerance* de 1916, onde comparecem *close-ups*, planos médios, planos americanos e planos abertos, com o intuito de dar maior ênfase dramática à história. Dessa forma Griffith proporci-

ona novas perspectivas exatamente pela forma de operar a câmara, de filmar e, assim, montar.

A propósito, Reiz e Millar notaram que Griffith:

*[...] demonstrou que a câmara podia representar importante papel na narração da estória. Dividindo um incidente em fragmentos curtos e colocando a câmara na posição mais adequada para registrá-los, podia dar ênfase diferente a cada plano para controlar a intensidade dramática dos acontecimentos, à medida em que transcorria a estória. (REISZ e MILLAR, *ibid.*: 13).*

Desde o estágio de puro registro do movimento no mundo, o que se nota é que seria inevitável o hibridismo, pois todo movimento é dotado de temporalidade e de ritmo, características da linguagem sonora. Ao mesmo tempo, o que era matéria de registro eram eventos que a câmara acompanhava, desde o cotidiano de uma metrópole ou a um ataque de um leão a uma zebra nas savanas africanas, há um elemento de narratividade, um elemento de seguir junto ao transcurso do fato, características da narração, portanto, da linguagem verbal. Somando a isso, a característica mais proeminente: o enquadramento, as dimensões do plano e sua composição, fundamentos da linguagem visual.

Em resumo, neste início de consolidação e organização como meio de comunicação, o que se observa é um controle cada vez maior da técnica acrescido ao domínio da linguagem cinematográfica, incorporando características das linguagens sonora, verbal e visual com muita naturalidade, permitindo um intercâmbio de noções e conceitos de outras artes ao cinema.

2.1.1 O Plano: a Sintaxe e a Forma da imagem em movimento

O que primeiro chama a atenção quando ao falarmos em cinema é a linguagem visual, isto é, a imagem em movimento. Mas, enquanto o campo visual do plano tem bordas, o mundo visual não

as tem (SANTAELLA, 2001: 185). Assim, o primeiro desafio imposto aos realizadores foi se adaptar ao espaço retangular do fotograma/câmera do cinematógrafo, isto é, tiveram que escolher o que enquadrar e o que selecionar no mundo. Tal qual o pintor e o fotógrafo, o cineasta teve que aprender onde focar sua atenção, pois na realidade tudo é visivelmente contínuo, isto é, o mundo se estende para trás de nossas cabeças e à frente de nossos olhos (SANTAELLA, *ibid.*: 186).

Logo, a visão da câmera é um recorte retangular do mundo determinado pelo espaço retangular do fotograma (ou uma série de fotogramas), portanto, é um fragmento do objeto externo. A relação direta entre câmera e mundo se faz por essa forma fragmentada, logo reduzida, de se olhar. Assim, o que a câmera capta é apenas uma face delimitada da realidade. Esse olhar fragmentado da câmera, tanto da fotográfica quanto da cinematográfica, nos remete à atenção perceptiva do transeunte da metrópole obrigado a olhar e focar em muitas direções ao se locomover pelas ruas e calçadas das grandes cidades, um olhar que também capta fragmentos do mundo em torno.

Esse olhar do cineasta, que se aprimora devido e através da câmera é o resultado de uma mediação entre esse espaço do plano e o mundo que aparece à frente. E é exatamente para superar esse fato que o cineasta aprende a capturar a realidade através das delimitações do plano, assim, o “enquadrar” um objeto requer um refinamento de um olhar fragmentado, de espaço reduzido, delimitado, fazendo com que esse “olhar”, em meio a imensidão de imagens possíveis que a realidade o tempo todo apresenta, seja distinto, seja particular. A tal ponto que distinguimos um cineasta de outro pelo modo de “enquadrar” e articular uma história. Não é por acaso, portanto, a clássica imagem do diretor com os braços esticados, as pontas dos polegares juntos e os indicadores em paralelo, pois isso se assemelha precisamente ao trabalho de recorte da câmera.

A noção de plano no cinema, considerada por muitos teóricos como unidade primeira na linguagem cinematográfica, nasce

de uma necessidade de se superar seus limites físico-técnicos em meio a uma miríade de formas e objetos que compõem o mundo visual. Assim, a noção de plano se divide em dois: o plano *em relação a si mesmo* e o plano *em relação ao objeto*.

Essa característica diádica da linguagem visual é o que a fundamenta semiótica e ontologicamente. A dualidade entre câmera e objeto pode ser explicada pelo fato do objeto *ser um segundo em relação à* câmera, portanto, está lá fora, “[...] se apresenta aqui e agora e insiste na sua alteridade, [...] com uma definitude que lhe é própria, algo concreto, físico, palpável, oferecendo-se à identificação e reconhecimento.” (SANTAELLA, *ibid.*: 196)

Nessa dualidade pode-se observar a categoria da Secundidade fenomenológica, abordada no capítulo anterior, mas que vale a pena ser revisto.

A Secundidade corresponde ao Outro, o não-ego. Possui o caráter da alteridade, da negação, de se opor ao eu, é portanto, um *segundo em relação a*. Advém da Secundidade a idéia de ação-reação, aqui e agora, força bruta. “Estamos continuamente colidindo com o fato duro. Esperávamos uma coisa ou passivamente tomávamo-la por admissível e tínhamos sua imagem em nossas mentes, mas a experiência força esta idéia ao chão e nos compele a pensar muito diferente.” (PEIRCE *apud* IBRI, 1998: 07)

Assim, semioticamente, o plano tem o caráter de signo, é algo que tem por função estar em lugar do objeto, é determinado pelo objeto quando filmado, mas não o substitui, é apenas um fragmento do objeto, uma face deste, sendo que aquilo que se observa na película, o que foi registrado, dada a complexidade do mundo visual, é, na verdade, apenas o objeto imediato.

O signo funciona como mediador entre o objeto e o efeito (significado) que ele está apto a produzir em uma mente, porque, de alguma maneira, representa o objeto. Mas o signo só pode representar o objeto porque, por sua vez, é por ele determinado. Essa determinação do signo pelo objeto nos leva a pensar que o objeto tem primazia ontológica sobre o signo. Santaella explica que em-

bora “[...] o signo seja determinado pelo objeto, este último só é acessível pela mediação do signo.” (SANTAELLA, 2001: 191)

O plano *em si mesmo* vai lidar com três tipos de características fundamentais o plano como mera possibilidade, o plano como existente e o plano como lei. Um plano em sua mera possibilidade é aquele que tem como domínio as imagens mentais e imaginadas. Um plano como existente é aquele que está em conexão, aqui e agora com o objeto, há uma presentidade entre o plano e o objeto. Um plano como lei está sob o domínio das representações visuais, possui uma organização e um padrão ao se enquadrar o objeto, é um plano, portanto, já convencionado (SANTAELLA, *ibid.*: 188).

Um plano como mera possibilidade é um quali-signo. Os quali-signos são qualidades funcionando como signos, é uma qualidade qualquer na medida em que for um signo. Dado que uma qualidade é tudo aquilo que positivamente é em si mesma (PEIRCE, 2000: 52). São planos ainda não definidos, não atualizados, não corporificados, são imagens que gozam da liberdade de serem livres e espontâneas, que se formam na mente em um jogo de planos possíveis para uma cena, para um filme. São criações imagéticas que testam as diferentes variações de ângulos ao filmar uma idéia, um roteiro, uma situação, um argumento. Porém, é nesse momento que o cineasta compõe seus futuros planos, é nesse jogo aberto que ele descobre as qualidades das imediações do plano para se filmar, que ele aprimora seu olhar/câmera descobrindo as diversas possibilidades de os construir.

Um plano como existente é um sin-signo. Um sin-signo:

*[...] é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou melhor, vários quali-signos. Mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam. (PEIRCE, *ibid.*: 52)*

É um plano no seu momento de apontar, de focalizar, de atentar para o objeto, é o capturar no aqui agora o movimento de algo

a sua frente, carrega consigo, portanto, uma presentidade, isto é, uma conexão temporal e dinâmica entre aquilo que é registrado e o objeto de registro, ambos transcorrem juntos, se relacionam diadicamente.

Santaella esclarece que o:

[...] prefixo sin sugere a idéia de único, singular, aqui e agora. Peirce se refere ao sin-signo com um objeto da experiência direta. Assim, qualquer coisa que compele nossa atenção é, na sua insistência, um segundo em relação à atenção compelida. É o factual, o evento, a ocorrência que é essencial ao sin-signo. (SANTELLA, 2001.: 196)

Um plano como lei é um legi-signo. Como esclarece Peirce, um legi-signo é uma lei que normalmente, é estabelecida pelos homens. É um plano, portanto, convencionalizado, que tem como fundamento um padrão. Mas, não é apenas um padrão que se institucionalizou, há na composição desse plano uma organização da disposição dos objetos ao serem enquadrados, uma estruturação de como enquadrar, que pode ser inferido e analisado antes de se filmar, assim são tipos gerais e abstratos. Muitas vezes aparecem em *storyboards* como um roteiro técnico ou decupagem de filmagem de uma cena. Por serem gerais, toda a equipe envolvida na produção do filme consegue visualizá-los. Exemplos desse tipo de plano com caráter de lei são: plano médio, plano americano, *travelling*, *plongée*, *contra-plongée*, *contra-plano*, *close-up*, plano aberto, plano subjetivo etc.

Mas, como Peirce destaca, toda lei é algo vivo, é algo que se transforma, possuindo um caráter de expansão através de Réplicas que se atualizam em outros momentos, outras experiências ao longo do tempo. Por seu alto grau de liberdade criativa o cinema, com o passar das décadas e dos cineastas e seus filmes, foi adquirindo padrões de enquadramentos, planos legi-signos que foram convencionalizados em gêneros, tipos e marca autoral.

Os planos legi-signos de gêneros podem ser observados em filmes que possuem enredos e um padrão de enquadramento similares. Filmes *noir*, expressionistas, westerns, musicais das décadas de 1940 e 1950, os *neorealistas*, os da *Nouvelle Vague*, e os filmes do recente Dogma 95, por exemplo, são exemplos de planos de gênero. O padrão de enquadramento destes, é facilmente identificado pelo público e pode ser, e é, empregado em outros filmes de mesmo gênero.

Já os planos legi-signos de tipo dizem respeito a padrões de enquadramento que se referem a um filme em particular. O filme possui um conceito de enquadramento que o individualiza, se apresenta como diferente de seus antecessores e muitas vezes diferente do padrão de sua época, tornando-se uma referência de tipo. Exemplos de filmes com esse caráter de enquadramento são: clássicos como *Cidadão Kane* (1941), de Orson Wells, *O Encouraçado Potemkin* (1925), de S.M. Eisenstein, e os recentes *Matrix* (1999), dos Irmãos Wachowski e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Da mesma forma, o padrão de enquadramento destes é facilmente identificado pelo público quando são vistos em outros filmes, pois muitas vezes são obras que influenciam outras, reforçando seu caráter como lei.

Os planos legi-signos de marca autoral são aqueles que dizem respeito às especificidades de direção, que os torna portanto, singulares. Possuem um alto grau de pessoalidade na construção do enquadramento, é a marca do cineasta, que se espraia por todos os seus filmes, independente dos temas com que lida a cada filme, o enquadramento se padroniza pelo seu toque, por uma espécie de assinatura que pertence ao cineasta, assim sua forma de filmar se diferencia, essa diferença carrega consigo a qualidade de um olhar/plano único. Como se o cineasta enquadrasse algo que só ele visse, como se ele revelasse o que ninguém percebesse, tudo tem o tom de descoberta por seu olhar, um tom de originalidade. Exemplos de cineastas com esse caráter são: Charles Chaplin, F.W. Murnau, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Ingmar

Bergman, Akira Kurosawa, Win Wenders e Glauber Rocha, podem aqui ser destacados. O público reconhece o padrão de seus enquadramentos por seus nomes.

A segunda categoria de planos envolve aqueles que se relacionam diretamente com seus objetos. Enquanto o plano em si mesmo lida com o caráter da forma, das possibilidades e da organização do olhar, o plano em relação ao objeto vai lidar diretamente com o movimento da ação à frente da câmera. Em sua composição esse movimento é diádico, há o movimento da ação, de um lado, e o enquadramento, a captura, do outro. Há uma temporalidade em comum e um enlace entre ambos, dessa forma, o plano tem o caráter de signo, isto é, ele é determinado pela ação, faz a mediação revelando a ação, acompanha o movimento lá fora, trazendo as qualidades, a presença, o drama ali encenando para a película. A ação possui uma primazia ontológica e o plano uma primazia semiótica, o objeto determina o olhar/plano, este por sua vez, busca representar o drama à sua frente de tal forma que consiga conter naquele espaço retangular, que lhe é inerente, o caráter de *estar em lugar* da ação, de agir como representante desta.

O plano, ou uma série destes, não consegue substituir a encenação como um todo, apenas uma face desta, como já visto, daí a importância do plano, isto é, de sua formação, maturação e construção. Um drama pode ser mal filmado por não se saber como olhá-lo/filmá-lo, por não se saber como formar imagens que transmitam o que a ação tem contida em si mesma: sua força e presença, suas qualidades, alteridade, relação interna com outros fatos e sua relação externa com os temas gerais que aborda ou sugere.

Assim, saber compor um plano de tal forma que consiga representar a ação, requer um olhar poético que, por um fragmento de ângulo e de tempo, forme em uma imagem, ou uma seqüência destas, o todo do argumento, do conceito e da idéia geral envolvidos. Portanto, é um olhar com caráter de síntese, mediado pelo cineasta. Ainda que essa síntese seja apenas estética, marcada pelo instinto, um juízo perceptivo que consegue formar uma ima-

gem como se formula uma hipótese, tentando dar conta de representar o drama, há, todavia, aí uma mediação que depende desse olhar/plano poético.

É importante pontuar essa característica de síntese. O que há por trás dessa mediação, é um conceito importante para a linguagem sonora e que no cinema consegue explicar com propriedade a composição do plano em relação ao objeto.

A característica primordial da linguagem sonora é a sintaxe, entre os sons, instrumentos, elementos de origens diversas e seus possíveis arranjos, inseridos em uma temporalidade, onde se traça relações que são avaliadas pela qualidade resultante dessas misturas, pelos timbres que se amalgamam, em uma gênese de possibilidades que se entrelaçam formando sonoridades diversas. Como explica Santaella, “[...] a sintaxe pressupõe a existência de elementos (objetos) a serem combinados.” (SANTAELLA, 2001: 112)

A temporalidade do movimento dos objetos e a temporalidade do plano, e muitas vezes de seu movimento junto a ação, tece um enlace, em que o olhar/plano tenta capturar todos os elementos presentes à ação de forma sintética: ambiente/cenário, figurino, objetos de cena, atores, luz, sombra, texturas, cores, profundidade, sons etc. A sintaxe desses elementos se assemelha ao trabalho do compositor que arranja os instrumentos em uma música. A imagem resultante depende da capacidade de se objetivar uma sintaxe dentro do plano, pois há um ritmo, um deslocar, uma passagem das coisas diante da câmera, um tempo, como se tudo tivesse seu transcurso, ainda que ensaiado, tudo tem seu fluxo convergindo, se arranjando, compondo uma imagem.

A sintaxe visual no cinema possui três estados: a primeira pontuada pelo acaso, a segunda pela heurística dos elementos e a terceira pela unidade harmônica. O primeiro vai lidar com os arranjos dos elementos à frente da câmera por puro acaso, uma busca pela imediaticidade desses fluxos temporais e por sua possível composição, é “[...] o limiar de uma sintaxe em estado natural, caótica, absolutamente indeterminada, prenhe de originali-

dade, imprevisível no limite” (SANTAELLA, *ibid.*: 121). O segundo vai lidar com a heurística dos corpos em movimento, suas inter-relações, seus intercâmbios materiais, entre as camadas daquilo que está em primeiro plano próximo a câmera, e aquilo que está em segundo plano mais distante da câmera, vai lidar com sobreposição, interposição, interpolação, coexistência variegada de elementos que se atraem ou se repelem, compressões, eflúvios, criando efeitos de tapeçaria espessa, textura e densidade (SANTAELLA, *ibid.*: 147). O terceiro vai lidar com a harmonia da composição dos movimentos e de suas qualidades, de suas convenções em uma unicidade, trata-se de uma propriedade que cria um senso de gravitação na direção de um ponto central que sustenta uma unidade estética entre esses elementos, pautado pelo tema ou argumento do drama (SANTAELLA, *ibid.*: 180).

Dentro da temporalidade do drama se opera a sintaxe dos movimentos, pois “[...] onde houver tempo, há sintaxe” (SANTAELLA, *ibid.*: 116). Saber arranjar-las, dar-lhes forma dentro do plano é confeccionar imagens, é, portanto, o fundamento que dá corpo ao plano em relação ao objeto.

Um plano em relação ao objeto por suas qualidades é um plano icônico. Peirce explica que um ícone:

[...] é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo. (PEIRCE, 2000: 52)

Um plano icônico é aquele que vai capturar a sintaxe dos elementos da ação por aquilo que a cena tem de seu, pelo caráter que a fundamenta, por suas qualidades. É um enquadramento que

impregna-se destas qualidades, imprimindo-as na película. Um plano assim, vai lidar diretamente com luz e sombra, texturas e cores, com a combinação com os outros elementos da encenação como cenografia, figurino, maquiagem, sons e o tom da atuação dos atores, isto é, a sintaxe desses elementos compõe um sentimento que se espalha pela ação. Assim, o plano icônico tenta se assemelhar ao drama através do arranjo e composição de um enquadramento que consiga transmitir esse compósito de qualidades envolvidos na cena. Ele age como um ícone na medida que carrega consigo o caráter da ação, isto é, abrange os sentimentos e o tema corporificados na encenação.

Um plano em relação ao objeto por relação dinâmica é um plano indicial. Um índice:

*[...] é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. [...] Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. Portanto, o Índice envolve uma espécie de Ícone, um Ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o torna um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto. (PEIRCE, *ibid.*: 52)*

Para esclarecer melhor a natureza do índice Santaella destaca: “[...] o índice força o olhar do receptor a se virar para o objeto, compelindo o intérprete a ter uma experiência. [...] o índice forçosamente se introduz na mente, independente de ser interpretado ou não como signo. (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2001: 197)

Um plano indicial tem como fundamento conduzir, conectar, trazer à atenção, movimentando-se para dentro da ação, em uma relação dinâmica, o plano se embrenha ao fluxo dos objetos à frente, transcorre pelo ambiente onde o drama se desenvolve. O plano fixo dá lugar a um plano móvel, traz consigo os fundamentos do plano icônico, mas tem a propriedade da mobilidade,

deslocando-se por entre os elementos que compõem a sintaxe visual, se relacionando com estes. São planos feitos em *travellings*, *steadycams*, *dollys*, planos subjetivos etc. Exemplos do emprego desse plano podem aqui ser apontados: *Festim Diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock, *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, mais precisamente a cena do triciclo nos corredores do hotel, e *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg, as cenas de plano subjetivo do tubarão.

Um plano em relação ao objeto por convenção é um plano simbólico. Peirce explica:

O Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. Assim, é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um Legissigno. Como tal, atua através de uma Réplica. Não apenas é ele geral, mas também o Objeto ao qual se refere é de natureza geral. Ora, o que é geral tem seu ser nos casos que determina. Portanto, deve haver casos existentes daquilo que o Símbolo denota, embora devamos aqui considerar “existente” como o existente no universo possivelmente imaginário ao qual o Símbolo se refere. Através da associação ou de uma outra lei, o Símbolo será indiretamente afetado por esses casos, e com isso o Símbolo envolverá uma espécie de Índice, ainda que um Índice de tipo especial. (PEIRCE, 2000: 52 e 53)

Santaella esclarece que:

[...] o fundamento da relação do símbolo com o objeto que ele representa depende de um caráter imputado, arbitrário, não motivado. Assim, o símbolo é um signo que se conecta “com seu objeto por meio de uma convenção de que ele será assim entendido, ou ainda por meio de um instinto ou ato intelectual que o toma como representando seu objeto, sem que qualquer ação necessariamente

ocorra para estabelecer uma conexão factual entre signo e objeto. (PEIRCE apud SANTAELLA, 2001: 263)

Um plano simbólico é aquele em que sua composição traz algo de caráter geral, isto é, a organização do plano e a harmonia da sintaxe visual se convencionalizam em uma imagem que consegue representar idéias abstratas, ou faz alusão a estas. É dependente do interpretante para agir como tal, e detentora de significado que extravasa a própria imagem, ligando-a às outras já convencionadas, ou muitas vezes, tem seu caráter ligado à temas recorrentes, a teorias e teses. Os exemplos que podem ser aqui destacados são: A seqüência da escadaria de Odessa no filme *Encouraçado Potemkin* (1925) de S.M. Eisenstein é repleta de planos com esse caráter. Os filmes *A Última Gargalhada* (1924), de F.W. Murnau e *Intolerância* (1916), de D.W. Griffith são constituídos de muitos planos simbólicos, pois buscam o tempo todo se relacionar com idéias abstratas, com o conceito que os embasam, apontam para esta generalidade, tentam tecer semelhanças, através da composição da imagem, com o argumento que pauta o drama.

Esses seis tipos gerais de planos, os três primeiros em relação a si mesmos e os três últimos em relação ao objeto, formam seis feixes maleáveis de combinações, não são estanques, mas abertos a misturas. Tal como um plano sin-signo icônico, que possui a imediaticidade de transcorrer ao mesmo tempo que os objetos à frente, tendo sua intenção em capturar as puras qualidades desses objetos, o plano, portanto, os apresenta como elas são. Ou um plano Sin-signo indicial que além de transcorrer ao mesmo tempo que o objeto à frente, se desloca e penetra o ambiente, tal qual *Um Homem com uma Câmera* (1929) de Dziga Vertov, com isso carrega consigo as características do plano sin-signo icônico. Ou ainda um plano Legi-signo icônico que segue um padrão de enquadramento, e ao compô-lo tenta representar as qualidades dos objetos à frente sem que haja uma orquestração dos movimentos dos elementos diante da câmera, as sintaxes visuais ocorrem por puro acaso. Ou um plano Legi-signo indicial que se difere

do plano sin-signo indicial por trazer uma propriedade de organização dos objetos no enquadramento durante o deslocar pelo ambiente, há, portanto, uma busca de um padrão para a disposição dos objetos no plano ao mesmo tempo que este se move, mas carrega também as características do plano sin-signo icônico, do plano sin-signo indicial e do Legi-signo icônico. Ou um plano Legi-signo simbólico em que há a convencionalização do enquadramento ao mesmo tempo em que há uma orquestração dos objetos da sintaxe visual.

2.1.2 Montagem: a construção sígnica do discurso cinematográfico

Os planos são fragmentos, são recortes com os quais a montagem traça uma ordem, dá-lhes um sentido. A montagem tece uma relação entre essas partes corporificando um todo. Mas, a montagem corporifica esse todo de duas formas: sugerindo e indicando.

É na montagem que as características da linguagem verbal aparecem mais evidentes em sua hibridização com o cinema, pois, como Santaella explica, o “[...] traço mais característico do signo lingüístico está na sua arbitrariedade e convencionalidade” (SANTAELLA, 2001: 261). A arbitrariedade da montagem ao associar uma imagem a outra é o que dá respaldo a construção de discurso, que dá ao cinema uma linguagem própria, pois sem o governo da lei, fatos e ações são brutos e cegos (SANTAELLA, *ibid.*: 262). Assim, sem a arbitrariedade da montagem os planos são imagens isoladas, que podem ou não ter relações entre si, são fatos brutos, eventos, particulares.

Santaella esclarece:

A lei funciona, portanto, como uma força que será atualizada, dadas certas condições. Por isso mesmo, a lei não tem a rigidez de uma necessidade, podendo ela própria evoluir, transformar-se. Contudo, em si mesma, a lei é uma abstração. Ela não tem existência concreta a não

ser através dos casos que governa, casos que nunca poderão exaurir todo o potencial de uma lei como força viva. Quer dizer, a lei lhes empresta uma certa regularidade que se expressa através da regularidade. (SANTAELLA, ibid.: 262)

A montagem dos planos é governada por algo de natureza geral que rege a continuidade de uma imagem em relação à outra. A arbitrariedade da montagem ao associar uma imagem a seguinte depende de uma abstração, de um efeito para que essa associação de planos se objetive como um discurso, isto é, o ordenamento das imagens é constituído de razoabilidade que a torna inteligível. Portanto, a montagem tem a natureza de um símbolo.

Peirce observa que:

Um símbolo é essencialmente um objetivo, quer dizer, é uma representação que procura tornar-se a si mesma mais definitiva, ou que procura produzir um interpretante mais definido que ela própria. Na verdade, a totalidade da sua significação consiste em ela determinar um interpretante; de forma que é do seu interpretante que ela deriva a atualidade da sua significação. (PEIRCE, 1998: 208)

Para maior clareza, vale observar: Um plano simbólico carrega consigo a composição de uma imagem convencional com tal efeito que consiga representar uma idéia, isto é, seu objeto é de tipo geral, e tenta se assemelhar ou indicar este, através de uma imagem síntese. Mas, um plano simbólico é um particular enquanto a montagem é algo geral na medida que organiza outros planos, outros particulares, ditando esse ordenamento e o organizando, dotando essa seqüência de imagens de significação, determinando um efeito.

Sobre o poder de significação da montagem vale uma observação de Peirce: “[...] um Signo tem um Objeto e um Interpretante, sendo o último aquilo que o Signo produz na Quase-Mente, que é o Intérprete, ao atribuir este mesmo último a um sentir, a

um esforço ou a um Signo, atribuição esta que é o Interpretante.” (PEIRCE, 2000: 177)

O interpretante é um signo resultante da mediação do signo (*representâmen*) em relação ao objeto. Como explicado acima, o objeto determina o signo que, conseqüentemente, produz outro signo, já mediado, que traz consigo a informação referente ao objeto, mas não apenas as qualidades do objeto, o interpretante é um signo apto para ativar a cognição, a interpretação.

*Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen. “Idéia” deve aqui ser entendida num certo sentido platônico, muito comum no falar cotidiano [...]. (PEIRCE, *ibid.*: 46)*

O interpretante é um signo que provoca na mente o início ou a continuidade das associações de idéias, nesse sentido ele tem um caráter de expansão, de evolução, de cópula, de desenvolvimento, de aprendizagem, aquilo que Peirce denomina como Terceiridade, portanto, o pensamento tem seu desencadear impulsionado pelos interpretantes, pois um signo gera outro, que gera outro, *ad infinitum*.

Essa capacidade gerativa de associações, de se desenvolver e se espraiar pelo pensamento de muitos intérpretes é uma faculdade importante do símbolo. Portanto, o interpretante é um componente do símbolo que tem o papel de significar, de produzir um efeito à mente de tal forma que se estabeleça uma mudança no fluxo do pensamento, isto quer dizer que, o símbolo quando interpretado, traz algo novo (associações/cópula) e real (interpretação/aprendizagem) à mente. “O valor significativo de um símbolo

consiste em uma regularidade associativa, de modo que a identidade do símbolo repousa nessa regularidade.” (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2001: 264)

Nesse mesmo sentido, a montagem possui características que a faz muito próxima do símbolo. A associação de planos em uma determinada seqüência cria na mente um significado, que é determinado pela verificação de sua conexão, criando uma necessidade de se mediar cada plano e sua relação com a disposição linear dos fatos/imagens, assim essa ordem imputada, de um plano a outro, cria um interpretante responsável por fazer com que a mente infira, reconheça essas conexões de forma diagramática e produza uma compreensão do todo.

*[...] o fundamento da relação do símbolo com o objeto que ele representa depende de um caráter imputado, arbitrário, não motivado. Assim, o símbolo é um signo que se conecta “com seu objeto por meio de uma convenção de que ele será assim entendido, ou ainda por meio de um instinto ou ato intelectual que o toma como representando seu objeto, sem que qualquer ação necessariamente ocorra para estabelecer uma conexão factual entre signo e objeto”. (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2001: 263)*

É importante entender que o símbolo, para funcionar como tal, requer uma parte-índice e uma parte-ícone.

Peirce explica que:

*Um Símbolo em si mesmo é um mero sonho, ele não mostra sobre o que está falando. Precisa estar conectado a seu objeto. Para esse propósito um índice é indispensável. [...] o índice é essencialmente um caso do aqui e agora, seu ofício sendo o de trazer o pensamento para uma experiência particular ou uma série de experiências conectadas por relações dinâmicas. (PEIRCE *apud* SANTAELLA, *ibid.*: 267)*

A parte-índice na montagem é constituída pelos planos existentes, já realizados, prontos para editar. Os quais aparecem na

tela, conectados por relações dinâmicas. Trazem consigo objetos imediatos que tem sua morada nos signos/planos, porém estão/são ancorados no objeto dinâmico, a ação ou realidade lá fora, são, portanto, fragmentos de algo maior e que não pôde ser contido no signo/plano, mas ao mesmo tempo, esse algo maior é o que determinou esse signo/plano, possuindo uma relação com este, dando-lhe a capacidade de estar conectado com esse todo, porém nunca o substituindo.

Sobre o Objeto Imediato e o Objeto Dinâmico ou Real, Peirce esclarece:

Devemos distinguir entre o Objeto Imediato – o Objeto como representado no Signo – e o Objeto Real (não, porque talvez o Objeto seja ao mesmo tempo fictício; devo escolher um termo diferente), digamos antes o Objeto Dinâmico que, pela natureza das coisas, o Signo não pode exprimir, que ele pode apenas indicar, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por experiência colateral. (PEIRCE, 2000: 168)

No cinema, o público só tem acesso ao drama pelos planos contidos na montagem, por aquilo que foi capturado e é mostrado na tela. Aquilo que não se vê depende da capacidade do intérprete de descobri-lo. E é exatamente nesse ponto que a parte-ícone tem seu papel semiótico:

[...] o símbolo precisa de índices. Assim, o poder de referência, poder indicativo do símbolo, vem de seu ingrediente indicial. Entretanto, o índice está desprovido do poder de significar. Por isso mesmo, para significar, o símbolo precisa de um ícone. Nesse caso, não se trata de um ícone tout court, mas de um tipo especial de ícone, a saber, um ícone que está atado a um ingrediente simbólico. Esse ingrediente ou parte-símbolo, Peirce chamou conceito; a parte-ícone, ele chamou de idéia geral. Para Ransdell, o conceito é o sentido e a idéia geral é a significação. A parte-símbolo, conceito ou sentido, corresponde

ao hábito geral e não atualizado. A parte-ícone ou idéia geral é aquilo que atualiza o hábito produzindo a significação. É por isso que Peirce repetiu tantas vezes que o símbolo significa por meio de um hábito e de uma associação de idéias. (SANTAELLA, 2001: 268)

Isso quer dizer que a parte-ícone age no sentido de criar na mente algo de natureza geral, através dos planos (indiciais) e de sua montagem (simbólico), cria-se uma imagem (ícone) do todo. A mente tenta remontar o objeto dinâmico, ainda que de forma conjectural, hipotética e totalmente falível, pois isso é necessário para que haja de fato, a interpretação.

Como visto anteriormente, não era possível a mente apreender todo o em torno da metrópole moderna. Houve a necessidade de selecionarem e ordenarem os fragmentos perceptivos para que o homem pudesse se movimentar nesse ambiente. As experiências colaterais do ambiente moderno permitiram que a mente se afinasse com os modos de ordenação dos fenômenos ou como Peirce destaca:

A generalidade, a Terceiridade, precipita-se sobre nós em nossos próprios juízos perceptivos, e todo raciocínio, na medida em que depende do raciocínio necessário, isto é, do raciocínio matemático, gira, a todo instante, ao redor da percepção da generalidade e da continuidade. (PEIRCE, 2000: 209)

Assim, a regularidade do ambiente permitiu sua mediação, isto é, permitiu uma aprendizagem, ou o *como* se deslocar nas grandes cidades. Como Peirce observa ainda: “A Terceiridade se derrama sobre nós através de todos os caminhos dos sentidos” (PEIRCE, *ibid.*: 214). Vale lembrar que dentro da Terceiridade estão contidos a Secundidade (experiências de choque, ação e reação, aqui e agora etc) e a Primeiridade (experiências de acaso, liberdade, evanescência etc).

Peirce explica que a mente opera por dois movimentos de associação de idéias, por contigüidade e por similaridade: “[...] o

primeiro é uma conexão devida a um poder externo, enquanto o segundo é uma conexão devida a um poder interno.” (PEIRCE, 1998: 245)

Já em seus primeiros textos, dirá que um pensamento está conectado a outro, em continuidade com o próximo, *ad infinitum*, afetando-o ou gerando-o. E, esta é a sua definição do processo de semiose. A Terceiridade não está apenas na natureza, mas na mente também, há um movimento aí de afinidade da mente com a natureza. Porém, a mente na sua busca por sintetizar a multiplicidade de fenômenos a que estava inserida na metrópole teve que se adaptar ao deixar de lado o todo e compô-lo, rapidamente, por suas partes:

[...] pensamos muitas vezes que uma coisa nos é apresentada como uma imagem quando ela é realmente construída pelo entendimento a partir de pequenos dados. [...] Se, portanto, temos uma imagem à nossa frente quando vemos, ela é construída pela mente através da sugestão de sensações prévias. (PEIRCE, ibid.: 51 e 52)

Isto nos remete ao objeto dentro do signo e ao objeto real, ou dinâmico. A diagramação da atenção perceptiva, traçando-lhe relações e tecendo a unidade na representação, é um movimento rápido e contínuo de inferências, por meio do qual a mente trata de sintetizar o todo, mas esse signo ou série de signos é determinada pelo objeto real, o todo. Dentro dos signos há fragmentos desse todo que se renovam, em continuidade com o deslocar na metrópole, há, portanto, um alto grau de correspondência com o objeto dinâmico, isto é, com a realidade, mas nunca o signo conseguirá substituir ou representar por completo o objeto dinâmico, há sempre esse jogo de auto-correção, *ad infinitum*, entre representação e realidade. Ocorre que a mente aprendeu, tornou-se um *hábito*, devido às experiências colaterais e da regularidade das coisas, a generalizar e sintetizar o todo através de partes e fragmentos através de dois tipos de associações: por contigüidade e por similitude. A contigüidade tem um grau de indexicalidade

muito evidente e a similitude um alto grau de iconicidade, ambas permitem que a mente trace conexões na continuidade espacial e temporal dos movimentos dos objetos, traçando ainda relações de experiências anteriores com a experiência atual e prever qual a atitude a ser tomada, e a partir dessas associações, generalizar e sintetizar.

Ora, a montagem traça um caminho muito parecido, mas ao invés de ter o todo a sua frente e produzir diagramas através da atenção perceptiva às partes, no filme os fragmentos e sua ordenação se mostram em continuidade na montagem. Onde está o objeto dinâmico? A generalização e síntese cabem à mente, é um exercício de inferência hipotética construir a continuidade daquele mundo onde a história se passa, e essa continuidade, idéia geral, só é realizada pela parte-ícone. Pois, “[...] uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que, através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção. Assim, através de duas fotografias pode-se desenhar um mapa etc.” (PEIRCE, 2000: 65)

Como Béla Balázs destaca:

Esta unidade e a simultaneidade das imagens evoluindo no tempo não é produzida automaticamente. O espectador deve participar com uma associação de idéias, uma síntese de consciência e imaginação aos quais o público de cinema teve, em primeiro lugar, que ser educado. [...] Cabe ao diretor, se assim o desejar, fazer com que o espectador sinta a continuidade da cena, sua unidade no tempo e no espaço, mesmo que, para a orientação do espectador, ele ainda não tenha mostrado, nenhuma vez, a imagem total da cena. (BALÁZS, 2003: 88)

A linguagem cinematográfica não reside apenas naquilo que é mostrado, mas principalmente naquilo que é sugerido: “A relação entre mente e as cenas filmadas adquire uma perspectiva interessante à luz de um processo mental [...], a saber, a sugestão.” (MUNSTERBERG, 2003: 43)

Há um diálogo entre os fragmentos sígnicos (planos), sua ordenação, e a mente do espectador. A imersão àquela “realidade” é feita por esse diálogo, cada fragmento, seja imagem, som, luz, figurino, objetos de cena, planos etc., enfim, todo esse compósito de elementos (sintaxe) são peças que vão construindo esse *mundo* que a mente completa. Ou como Peirce explica: “A significação de um signo complexo é determinada por certas regras de sintaxe que são parte do seu significado.” (PEIRCE, 1998: 200)

Mas, essa realidade não possui nenhuma alteridade, é pura imaginação sugerida pelo filme, por isso mesmo que um bom filme é aquele que surpreende e obriga a mente a renovar as hipóteses, é um convite à abdução, ao jogo lúdico. Pois, da mesma forma como a Terceiridade se derrama sobre a mente a todo momento, a mente, de pronto, generaliza esses fragmentos justapostos, se derrama sobre estes, confeccionando uma Terceiridade, uma continuidade, ainda que fictícia.

Como Peirce observa, a “[...] extraordinária disposição da mente humana para pensar acerca de tudo através da difícil e quase incompreensível forma de um *continuum* apenas pode ser explicada supondo que cada um de nós é na sua natureza real um *continuum*.” (PEIRCE, *ibid.*: 121)

O espectador completa o enredo, dialoga com o todo do filme, assim o diretor e sua equipe, convida-o a criar e imaginar aquela história juntos, mesmo no cinema onde tudo é dado: imagens, sons, caminhos e destinos etc., há essa incompletude que é da característica do signo, cabendo ao intérprete tentar *adivinhar* aquele objeto dinâmico, aquela “realidade” da história, portanto, está aberto a conjecturas. E é nisso que consiste o envolvimento do intérprete, pois tem que haver esse *gosto* de poder conjecturar ao mesmo tempo que o filme se desenvolve. O efeito pragmático desse diálogo é esse enlace, é essa participação mediada, ora desafiador, ora contemplativo, ora emocional, ora enérgico, ora lógico. O filme, através de seus interpretantes que corporificam o signo cinematográfico, está aberto a essa recriação, pois o filme

não diz tudo, para cada intérprete há esse jogo da imaginação, um jogo, por isso mesmo, lúdico, despertado e acionado pelo filme.

Quantas vezes o filme conduz a mente para um caminho que “pensa” já saber, já previsto, já construído, e é surpreendida quando se dá conta de que não era bem aquilo, e se vê obrigada a recomençar esse jogo de *remontar* esse mundo que está sendo contado, em um intenso processo inferencial, a relacionar outros trechos em que não se prestou atenção e a retomá-los, tentando descobrir qual a “realidade” do filme? Não é portanto a busca de um significado único da história, é simplesmente o filme se oferecer a estar aberto a esse jogo lúdico, é, simplesmente, ter a prazerosa oportunidade de conjecturar sobre o filme, sobre suas possibilidades.

Dessa forma, o conceito de montagem não se reduz apenas à ordenação dos planos e imagens. Talvez a palavra continuidade seja a que mais cabe quando se observam todos os fragmentos que compõem o filme, e essa continuidade se dá através de contigüidade e similitude. Um *close-up* de uma mão pegando uma arma, um *close-up* do olhar do bandido, um *close-up* de uma mulher apavorada, colocados em seqüência, são todos contíguos. A mente tece uma *imagem total*, uma idéia geral de que tudo isso está sendo relacionado e compõe a cena. Outro exemplo, plano do bandido entrando no apartamento, plano do herói em seu carro, em algum ponto da cidade, tentando chegar a casa da mulher, plano da mulher com seus afazeres domésticos, *close-up* da mão do bandido abrindo a porta, o plano do herói chegando à casa etc., ao mesmo tempo têm-se aí associação por contigüidade e similitude, e foi exatamente esse tipo de associação de montagem que D.W. Griffith realizou em seus filmes. Vale destacar, voltando mais uma vez à experiência fenomênica da metrópole, que esse tipo de experiência já podia ser encontrado ali pela ótica do *flâneur*: “Com a ajuda de uma palavra que escuto passar, refaço toda uma conversa, toda uma vida; basta-me o tom de uma voz para ligar o nome de um pecado capital ao homem com quem acabo de cruzar e cujo perfil entrevi.” (FOURNEL *apud* BENJAMIN, 2000: 204)

Essa parte-ícone da montagem/símbolo, opera em três tipos de construção: Imagem, Diagrama e Metáfora. Estas categorias pertencem aos Hipoícones.

Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são imagens; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; os que representam o caráter representativo de uma representâmen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são metáforas. (PEIRCE, 2000: 64)

Para que haja a Imagem, bastam três ou quatro planos e se terá uma idéia do ambiente onde se passa a ação, dos personagens envolvidos, do conflito em questão etc. O Diagrama, é construído por eventos que ocorrem em paralelo no filme, que de certa forma se relacionam, se completam, são dispostos de forma que a mente trace um diagrama entre os fatos, pois muitas vezes são eventos separados espacialmente ou temporalmente. A Metáfora, se constitui em eventos que dialogam com sentidos mais gerais, fazem uma analogia com essas idéias através de eventos, os planos ilustram e estão no lugar de algo que é abstrato, fazem isso por buscarem uma semelhança com esta abstração. Pela Metáfora, o cinema dialoga, conjecturalmente, com teorias, conceitos e discursos.

Nesse ponto, é importante destacar o papel do som no cinema. A linguagem sonora, como visto acima, tem a sintaxe como elemento característico na sua estruturação como linguagem. A linguagem cinematográfica, temporal como a linguagem sonora, lida com a sintaxe visual da mesma forma que a sonora lida com os elementos sonoros, empregando para si noções e conceitos desta para se objetivar o primeiro estágio de organização do cinema.

A linguagem sonora é, prioritariamente, icônica. Pois, enquanto “[...] no percepto visual, por exemplo, a sensação de externalidade, de algo que está lá, fora de nós, diferente de nós, é

proeminente, no som, o senso de alteridade e externalidade tende a dissipar-se na fusão icônica entre o som físico e o som percebido.” (SANTAELLA, 2001: 111)

Depois do aperfeiçoamento da montagem, ainda na época do cinema mudo, o quinto momento histórico a ter destaque foi o advento tecnológico do som e da sua sincronização com a imagem. Apesar das discussões prós e contras a respeito do som ao cinema, o que de fato se constatou é que o som se mostrou um elemento importante aos filmes.

A junção da sintaxe visual com a sintaxe sonora trouxe uma complexidade importante para a composição da parte-ícone do símbolo/montagem. Enquanto a ação é fragmentada em diversos planos, o som, ao contrário, é contínuo, só cessando quando se muda de local e espaço. O som cria uma ambiência que se amalgama com os planos. Ao mesmo tempo que cria um enlace, pois o som na tela e o som que o público sente se dissolve a não ter nada separando os dois, não há um delimitador, assim a alteridade que reside na imagem na tela, se desvanece no som, através do som o público compactua com o mesmo ambiente sonoro que há na tela. “O som físico que está lá, fora de mim, é sentido como se estivesse brotando aqui dentro, volátil, instável, movendo-se no passo da vida.” (SANTAELLA, *ibid.*: 109)

O som está conectado à imagem, ao plano e sua sucessão no cinema, mas apesar dessa conexão diádica, o som tem um poder de sugestão que vai além do que está na tela. A linguagem sonora vai preencher os vazios que a imagem fragmentada possui, em um processo de simbiose, a imagem e o som se nutrem, produzindo um interpretante potencial que vai agir nessa reconstrução do objeto dinâmico, nessa continuidade que a mente de pronto cria.

Enquanto os sons, muitas vezes indiciais degenerados, estão atrelados a parte-ícone, nesse caráter de sugerir o objeto dinâmico, ou o todo da “realidade” onde o drama ocorre, a trilha sonora ou a música, por sua vez, está conectada a parte-índice da montagem/símbolo, isto é, a narrativa. Mas, antes de explicar

melhor o valor da música à narrativa é necessário explicar o que é a narrativa cinematográfica.

A narrativa cinematográfica é o ponto em que se pode observar a presença mais marcante da linguagem verbal no cinema. Apesar de o verbal aparecer já na construção do roteiro literário, com descrição de cenas que sugerem uma narrativa, em seus deslocamentos entre internas e externas acompanhando os personagens, é na narrativa cinematográfica que o verbal traz os conceitos e noções da narração, em uma sintaxe com o visual e o sonoro, para a construção de uma história.

*Defino a narração como universo da ação, do fazer: ação que é narrada. Portanto, a narrativa em discurso verbal se caracteriza como o registro lingüístico de eventos ou situações. Mas só há ação onde existe conflito, isto é, esforço e resistência entre duas coisas: ação gera reação e dessa inter-ação germina o acontecimento, o fato, a experiência. Aliás, aquilo que denominamos personagem só se define como tal porque faz algo. E os movimentos desse fazer só se processam pelo confronto com ações que lhes são opostas, que lhe opõem resistência. Isso gera a história: factual, situacional, ficcional, ou de qualquer outro tipo. Mas qualquer que seja o tipo terá sempre essa constante: conflito, coação, confronto de forças. (SANTA-ELLA, *ibid.*: 322)*

A narrativa cinematográfica, primeiramente, vai lidar com a composição entre o movimento da ação, do drama, do conflito, lá fora, com a seleção e registro destes dentro dos planos, produzindo um movimento interno nesses enquadramentos, que quando prontos trazem consigo um ritmo determinado pelo andamento da ação, pontuados pelas mudanças de ponto de vista de um plano a outro.

Como Santaella define:

[...] uma narrativa é feita de ações de personagens, sem as quais a própria personagem não poderia se definir, quer dizer, personagens não são pessoas, no sentido

*de depositárias de atributos psíquicos independentes das seqüências e esferas de ações de que participam em um universo narrativo mais amplo do que a personagem, universo que ela própria faz “andar”. (SANTAELLA, *ibid.*: 323)*

A montagem vai trabalhar com esses planos existentes, podendo vir a alterar e manipular esse ritmo interno da ação que está impressa na película, confeccionando outros ritmos. Portanto, a montagem possui uma autonomia criativa na manipulação de sua parte-índice, todavia esta não perde sua âncora mestra, isto é, a ação que determinou o objeto dentro do planos.

Santaella destaca que “[...] a narrativa seria um modo de organização da linguagem que tende a registrar através do convencional (signo lingüístico) o universo da secundidade peirciana: dos fatos existenciais, da dualidade agente-paciente (de ações), do esforço-resistência, do agir sobre objetos externos e sobre o próprio eu.” (SANTAELLA, *ibid.*: 323)

Essa autonomia que tem o discurso de organizar os eventos que compõem uma narrativa, característica própria do discurso verbal, ressurge à montagem. A ação contida nas imagens (parte-índice) é organizada pela montagem/símbolo. A narrativa, portanto, é a junção do drama capturado e selecionado e seu ordenamento. Essa narrativa tem uma característica híbrida em que se amalgamam a sintaxe visual e a sintaxe sonora, adquirindo *forma* que ao contato com os conceitos do verbal lhe impregnam de *sentido*, costurando todas essas sintaxes de linguagens diferentes, somando-as, fazendo com que dialoguem entre si, em um intercâmbio de trocas sígnicas, que objetiva ao cinema *contar* suas histórias de forma muito singular enquanto meio.

A narrativa cinematográfica se divide em três estágios: a narrativa espacial, a narrativa sucessiva e a narrativa causal.

A narrativa espacial vai lidar com momentos e situações de eventos, que muitas vezes aparentam ser fios soltos, sem uma trama, sem algo maior o movimentando adiante, são fatos que por si só configuram um drama, por sua qualidade, a narrativa se faz,

o conflito em si, mesmo que isolado, já permite que a ação transcorra, mesmo que não haja um fim ou consequência com outros eventos.

*[...] a narrativa espacial põe em relevo o aspecto mais puramente qualitativo das configurações possíveis do trecho narrativo. (...) Explora-se, portanto, o aspecto qualitativo, a qualidade das ações, criando-se possíveis narrações, possibilidades de história e não uma história definitiva, com começo, meio e fim bem delimitados. (SANTAELLA, *ibid.*: 326 e 327)*

A narrativa sucessiva possui um ponto gravitacional entre as relações de ação e reação, o drama transcorre indo da ação dos personagens e suas consequências, das decisões e escolhas e seus resultados, do aqui e agora dos fatos se sucedendo a outros, portanto, o que move a história são essas relações, são esses fatos que a cada momento se intensificam.

Como Santaella esclarece:

*Tais narrativas caracterizam-se no nível de secundidade porque se trata do registro das partes temporais que compõe o todo de um acontecimento. Ou melhor, a linguagem narrativa segmenta um evento em partes e vai roteirizando no tempo a compleição do todo. Desse modo, temos ações seguidas de outras, cujas ligações obedecem à ordem proposta pelo tempo daquilo que é narrado. São textos de secundidade (narração) em nível de segundo (indicial), que se constituem, nesta classificação, exatamente na modalidade central da narrativa, ponto em que a narrativa fica reduzida a si mesma, pois, nesse caso, tem-se apenas fatos agindo sobre fatos, sem quaisquer interpretações que avaliem implicações e determinações de uma ação sobre outra. (SANTAELLA, *ibid.*: 331)*

A narrativa causal possui como característica um ponto gravitacional que organiza os eventos, não são apenas ações e reações,

há algo agindo como ordenador da *forma* de se *contar* a história. As relações são mais complexas, existe, portanto, uma trama que funciona como uma teia diagramática em que os eventos se ligam e se conectam. A narrativa se desloca por esses arranjos, indo e vindo, em uma clara autonomia de discurso: no que mostrar, quando mostrar, como mostrar, por que mostrar etc. Há um controle ao se *contar* o drama:

*Neste caso, há entre as partes narrativas uma ligação de determinação mais lógica do que meramente cronológica. Há nela um enlaçamento entre a consecução e a consequência, o tempo e a lógica. É o tempo narrativo sob o domínio da lógica do narrar. Essa é a fonte do que costuma ser chamado intriga ou argumento narrativos: ações precedentes provocam ações subseqüentes, uma reação ou uma seqüência só encontra seu lugar porque houve uma outra que a determinou. (SANTAELLA, *ibid.*: 336)*

A trilha sonora ou a música que acompanha a narrativa cinematográfica tem como delimitador ou cadência o próprio ritmo do drama na montagem. Ritmo é um conceito que é da linguagem sonora e que algumas vezes foi utilizado até aqui para explicar a organização da sintaxe visual, a confecção do plano e a montagem, isso porque a ação é movimento, e possui um ritmo. A enenação, portanto, tem uma cadência dramática com relaxamentos, acentos, impulsos e ênfases dentro de uma temporalidade. A ordenação desses momentos é realizada pelo ritmo (SANTAELLA, *ibid.*: 169).

Assim, a trilha sonora se utiliza desse ritmo para traçar sua temporalidade, se relacionando aos eventos e os acompanhando. A música, portanto, está conectada à narrativa, vai lidar com a sucessão dos fatos em que os personagens estão inseridos, porém seu papel está em manter e sugerir uma seqüencialidade e uma continuidade de *sentimento*. Sentimento que está impregnado na cena (visual), mas que com a melodia e a música, se espria para além da tela. Mantém na mente aquilo que não pode, apenas pela

visualidade, ser mostrado, mas que pela trilha sonora pode ser sugerido e, talvez, sentido. O sentimento com que os personagens, lá na tela, estão envolvidos pode, pela sucessividade das notas de uma melodia, ser sugerido ao público. Com isso, há um tema, um ponto em comum entre ação (visual/índice), a montagem (verbal/símbolo) e a música (sonora/ícone), e é, justamente, essa combinação que cria uma unidade semiótica, uma harmonia sintática, que forma e molda a narrativa cinematográfica.

O hibridismo sígnico ocorre através de uma troca dialógica entre as três matrizes de linguagens sonora, verbal e visual. Como aqui demonstrado, a sonora traz ao cinema a característica da *syntaxe* dos elementos, o visual traz a característica da composição da imagem, da *forma* e o verbal a característica do desenvolvimento do *discurso*. A hibridização entre as linguagens permite uma dialogia entre esses conceitos, uma reflexão sobre os intercâmbios possíveis e as interfaces que o cinema pode transitar em relação, até mesmo, as outras artes.

É importante ressaltar e lembrar que, logo nas primeiras décadas que se seguem ao surgimento do cinema, de 1900 a 1930, há uma acalorada discussão sobre o que seria a arte do cinema. Essa comparação entre as outras artes e o cinema torna-se, nesse momento, um ponto convergente dos ensaios a respeito do que seria essa nova arte. De todos os teóricos dessa época, o que fez as mais prezadas reflexões sobre essa natureza híbrida do cinema foi Sergei M. Eisenstein.

Eisenstein é conhecido como um teórico da montagem e dos filmes, com forte teor ideológico comunista, assim como outros cineastas dessa mesma escola formalista, como Kuleshov, Pudovkin e Vertov. No caso dos textos de Eisenstein, reunidos nos livros “*A Forma do Filme*” e “*O Sentido do Filme*” (ambos de 1947), há muito mais que teoria da montagem e ideologia comunista, há um perfeito estudo sobre como literatura, teatro, pintura, arquitetura, escultura, fotografia e música poderiam contribuir para a arte cinematográfica, que, no seu entender, as incorporava.

Eisenstein investigou o que haveria na literatura de Dostoiévski,

Gorki Flaubert, Goethe, Baudelaire ou nos *haikai japoneses*, por exemplo, que pudesse ser reabsorvido em um texto imagético, isto é, em uma história contada através de imagens. No teatro, seu interesse foi o Kabuki, a antiga arte teatral japonesa, pela sua plasticidade e ação fragmentada, na busca de uma intensidade dramática tão rica em detalhes compondo uma narrativa com imagens impactantes, indo das partes (fragmentos) ao todo (montagem), corporificando e tecendo uma crescente carga emotiva até atingir o clímax do enredo. Na música, Eisenstein buscou composições que pudessem gerar emoções que as imagens não conseguiam transmitir, emoções que enaltecessem as imagens, nesse percurso ele se debruçou sobre a obra de Debussy e Scriabin, buscando correspondências entre o visual e o sonoro. Na pintura, investigou Michelangelo, Rembrandt, Delacroix e Renoir, por exemplo, na busca de uma *caligrafia pictórica*, por contrapontos visuais e na vibração da luz nas imagens (EISENSTEIN, 2002: 54 e 55).

Eisenstein parece ter percebido esse caráter muito peculiar do cinema que consiste em conseguir reunir e combinar as artes em uma nova unidade. Em um ambiente análogo a *flânerie*, este cineasta, envolto de muitas referências, trabalha no sentido de amalgamá-las, colando-as e montando-as através das linguagens: a sonora através da música, do ritmo, do som e da canção; o visual através das imagens reais, das telas de grandes pintores, da fotografia, da arquitetura e da escultura; o verbal através da literatura, da poesia e das teorias científicas; e, mais, as manifestações já híbridas como teatro, dança e ópera.

Todo esse processo de intensa reflexão, de construção e de objetivação visava, justamente, uma compreensão sobre as possibilidades de uma arte e de uma linguagem cinematográfica. Com o passar do tempo, a partir de 1940, os cineastas passam a se debruçar sobre os filmes já feitos, da mesma forma que Eisenstein fez com as outras artes, houve, nessa época, uma reflexão sobre os filmes e seus gêneros, impulsionando nas décadas de 1950 e 1960 releituras desses filmes, experimentando narrativas mais complexas, em um claro refinamento dos gêneros ou em sua ruptura total.

Exemplo claro desse momento são os filmes de Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard, Win Wenders e Glauber Rocha. Mas, a influência das outras artes nunca saiu do horizonte dos cineastas, estes sempre dialogaram com a literatura, música, pintura, teatro, escultura, fotografia, arquitetura e depois com o próprio cinema, numa intensa busca criativa que acabou desenvolvendo estéticas e formas diversas de narrativas. Parece, portanto, ser inerente ao cinema a mistura, a hibridização entre as linguagens e as artes e os conceitos e noções que as fundamenta.

2.1.3 O Discurso Cinematográfico: conjecturas e proposições

Antes de finalizar o presente capítulo, é importante notar que o cinema em seu discurso híbrido vai produzir interpretantes que agem em dois estágios: o conjectural e o proposicional. O conjectural ou remático já foi abordado mais acima, ao explicar a incompletude dos fragmentos sígnicos e a sugestão que se objetiva à mente em completá-los. É, exatamente, nesse conjecturar que o signo da arte vai fazer sua morada. Assim, é nesse ponto que entra em jogo a fruição estética da obra-de-arte. É nesse jogo lúdico que a obra de arte vai lidar diretamente com um dos mais importantes raciocínios lógicos: a abdução.

A abdução consiste basicamente nas operações do raciocínio, ou melhor, quase-raciocínio responsáveis pela formulação de hipóteses explicativas para as coisas, consistindo em examinar uma massa de fatos e permitir que esses fatos sugiram uma teoria. [...] A abdução faz uma mera sugestão de que algo pode ser. (SANTAELLA, 2001: 351)

Qual a importância pragmática de uma obra de arte? A resposta reside, exatamente, nesse exercício lúdico de conjecturar, de abrir-se ao exercício da imaginação, de permitir que a mente visualize possibilidades de associações de idéias, através do jogo

livre das semelhanças. O poeta e filósofo alemão Friedrich Schiller (1759-1805) sabia que a educação estética do homem era importante para a razão, mas não soube dizer, exatamente, o porquê (SCHILLER, 2002: 56, 57 e 113). Peirce coloca a estética como o primeiro estágio das ciências normativas e que esse pensamento influencia diretamente o raciocínio lógico, não por acaso, o exercício diagramático de associação livre de idéias é o que permite a mente tecer hipóteses.

A obra de arte paira acima de seu autor exatamente por ter a capacidade de conter em si uma multiplicidade de qualidades que permite esse jogo, é uma obra aberta por ter essa potencialidade, *in futuro*, de gerar novas conjecturas, por isso mesmo não tem nenhum compromisso com verdade e falsidade, ela traz à mente a possibilidade do jogo aberto, assim procurar qual a mensagem contida na obra é procurar verdades onde existem apenas possibilidades de se associar a outras idéias. Ao contrário da realidade que exige da mente respostas e representações com um alto grau de exatidão, a obra de arte é aberta ao falibilismo, é um exercício de tecer hipóteses, de imaginar novos rumos sem compromisso com o real.

O que é admirável na obra de arte é essa capacidade aglutinadora, amalgamadora, agápica (do amor criativo) de gerar associações de idéias, seja na criação ou na sua contemplação ou fruição, permitindo que idéias se juntem e que gerem novas perspectivas, novos olhares, novos rearranjos, vazando para a conduta de uma pessoa, este é, portanto, o efeito pragmático da obra de arte à mente. Por isso Aristóteles, em *Poética*, compara a poesia à filosofia, pela capacidade desta arte despertar na mente novas idéias, novos questionamentos, imaginar mundos e tecer novas relações (ARISTÓTELES, 2005: 43).

Santaella destaca que as “[...] obras de arte não são apenas ambíguas encarnações de qualidades de sentimento, mas formas de sabedoria, de um tipo que fala à sensibilidade, ao mesmo tempo em que convida a razão a se integrar ludicamente ao sentir.” (SANTAELLA, 2000: 151)

Quando a experiência estética afeta a conduta, é na verdade, um lapidar do *olhar do poeta*, como Peirce ressalta, caro à mente quando esta se depara com os fenômenos e destes é necessário extrair suas qualidades e informações, isto é, o refinamento da sensibilidade da mente permite um refinamento da mediação com o *faneron*, permite um refinamento na formulação de hipóteses. Parece ser esta a principal contribuição pragmática da estética para a lógica, da arte para o homem de ciência.

Há um tênue fio ligando estética, falibilismo, percepção, abdução e acaso na fruição da obra de arte, pois, ontologicamente, a arte está sob a primeiridade, aquilo que corresponde à liberdade, ao frescor, à originalidade. Nesse sentido, não existe, portanto, verdade ou falsidade, há um jogo de possibilidades de interpretações, de associação livre sem compromisso, que zombeteiramente brinca em cada mente, despertando nessas novas misturas sem nenhum delimitador ou auto-controle, gerando e criando possibilidades.

Há aí uma força *agápica*, - de “ágapê” para os gregos, um amor diverso do amor erótico ou de “erôs”-, um amor, portanto, criativo, amalgamador e coagulante de idéias, que opera sugerindo novos rearranjos. É através dessa fruição entre qualidades que nossa mente vai se afinando a *olhar e a perceber* as qualidades dos fenômenos, é, portanto, um exercício lúdico diagramático, um exercício lógico sobre égide da liberdade. Não só a obra de arte possui essa capacidade polissêmica como a natureza com as suas idiossincrasias e suas diferenças permite essa fruição.

Essa capacidade geradora de possibilidades vai inspirar tanto os artistas quanto os cientistas, lapidando, ao longo do tempo, a sensibilidade destes diante dos *fânerons*, no ato de mediação e semiose. Assim, em arte, a estética se conecta à abdução, gerando hipóteses especulativas, o falibilismo parece reinar, pois cada mente faz uma leitura diferente da outra, ecoando a liberdade ontológica da arte, operando aí o acaso de interpretações e associações, permitindo que a cada leitura, novas relações e conexões sejam realizadas, assim a obra de arte não se esgota, mas

aponta para um *continuum* livre de possibilidades, pairando sobre o tempo, se realimentando dada a potencialidade contida no signo da arte, e isto ruma para um sinequismo criativo que se espalha de geração a geração. Como Peirce destaca, “[...] qualquer *continuum* é um ser vivo e consciente; limitar-me-ei a dizer que as únicas coisas com valor, mesmo nesta vida, são as continuidades.” (PEIRCE, 1998: 121)

Um livro, uma música, um quadro ou um filme podem afetar a percepção da realidade que se oferece à mente, pode despertar o olhar para detalhes não percebidos, para idéias não pensadas gerando outras, influenciando mentes por onde passa. O exercício estético diante de uma obra não seria achar a verdadeira interpretação desta, como algo a ser revelado a poucos, mas objetivar a liberdade de associação de idéias, do livre inferir sem responsabilidade, do livre sentir, do livre conjecturar sem rumo, deixando que as qualidades o guiem se associando a outros pensamentos, percebendo essas qualidades nas coisas, mudando e educando a mente a *ver, olhar, ouvir, tocar, cheirar e sentir*. Pois, a mudança na sensibilidade acaba gerando uma mudança na ética e na própria lógica, isto é, no pensamento auto-controlado. A busca por um admirável nasce de uma mudança de hábito na sensibilidade que tem essa força agápica de mover e promover a mudança na ética e na lógica.

Se esta linha de pensamento for sólida, o bem moral será o bem estético especialmente determinado por um elemento peculiar que se lhe acrescentou; e o bem lógico será o bem moral especialmente determinado por um elemento especial que se lhe acrescentou. Admitir-se-á agora que é, pelo menos, muito provável que, a fim de corrigir ou justificar a máxima do pragmatismo, devemos descobrir aquilo em que consiste, exatamente, o bem lógico; e, a partir daquilo que foi dito, parece que a fim de analisar a natureza do bem lógico precisamos, primeiramente, obter apreensões claras sobre a natureza do bem estético

e, principalmente, do bem moral. (PEIRCE, 2000: 202, grifo nosso)

Trazendo mais luzes para essa passagem, Santaella destaca:

[...] se a conduta deve ser cuidadosamente deliberada, o ideal deve ser um hábito de sentimento que cresce sob a influência de um curso de autocrítica e heterocrítica; a estética sendo a teoria da formação deliberada desses hábitos de sentimento. (PEIRCE apud SANTAELLA, 2000: 150)

Imaginar esse mundo ou essa realidade onde a história se passa ao assistir um filme, sugerir uma continuidade que a mente de pronto traça, parece ser um ponto importante para responder se o cinema é uma arte ou não. Se o cinema permite tal proeza dialógica conjectural, pode-se assim afirmar que o cinema ficcional é, sim, arte.

Já a proposição é aquele tipo de argumento que está conectado a eventos, mas sua função é apenas de demonstrá-los, colocá-los à superfície para que a mente se detenha a eles, não afirma verdadeiro ou falso sobre o que é destacado, apenas o constata, portanto, é um particular que chama a atenção, por isso mesmo envolve o raciocínio indutivo. O filme mostra e acompanha uma história, que por mais desenvolvido e bem articulado o diálogo que se insira durante o filme, para dar-lhe caráter retórico, imputando-lhe características da dissertação, seu fundamento gravita em oferecer à mente uma série de *premissas*.

Cada premissa/evento que se acompanha durante o filme se torna um *fato* que logo, ao se observar as relações que a montagem/símbolo ordena, a mente tenta compreender, através do pensamento diagramático, formulando hipóteses e proposições prováveis, para onde a história está se encaminhando, o que há além daquilo que aparece, quais as conexões existentes entre esses fatos, etc. “Portanto, os fatos individuais são a causa material, enquanto as proposições exprimindo esses fatos são a causa eficiente da própria lei.” (PEIRCE, 1998: 199)

Já a argumentação, idéia geral, conceito, que gerou e organiza todo o filme, essa generalidade, portanto, símbolo, “[...] deveria significar uma coisa que corre junto com, tal como (êmbolo) é uma coisa que corre dentro de algo” (PEIRCE, 2000: 72). Como uma lei, é algo de natureza abstrata que ordena os fatos, dando-lhes um sentido, é experimentável por sua presença na organização dos fatos. A mente identifica e reconhece que há uma lógica operando por trás da narrativa, corre junto, por dentro, aberta a efetivar o pensamento dedutivo.

Como Peirce ressalta a respeito do raciocínio dedutivo ou necessário: “Todo raciocínio necessário é, sem exceção, diagramático. Isto é, construímos um ícone do nosso estado de coisas hipotéticos e de seguida começamos a observá-lo.” (PEIRCE, op. cit.: 216)

O filme em si não tem a pretensão de separar o verdadeiro e o falso, como se a obra tivesse apenas um sentido, uma interpretação correta. Um filme permite, ao longo do tempo, várias leituras, que em tempos diferentes se diversificam. Isso porque um filme tem seu objeto em si mesmo, é um ícone, que por mais “realista” que pretenda ser, depois de pronto, não depende da realidade para significar, mas assume vida própria, se assemelha, ao mesmo tempo, à realidade que lhe deu origem e a outras “realidades” em tempos e em locais diferentes, podendo ter significados distintos em cada lugar que for. Merece ser destacado mais uma vez o que Peirce diz sobre o ícone: “[...] uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que, através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção.” (PEIRCE, 2000: 65)

Essa liberdade de interpretação, na qual a fruição estética faz morada e objetiva a abdução, revela uma ética: uma permissão à possibilidade de várias leituras, dos diversos pontos de vista e ao livre exercício do raciocínio hipotético-dedutivo.

Todas essas questões aqui evocadas vão moldar a semiótica ou lógica do cinema, objeto do próximo capítulo através da análise de um filme de Alfred Hitchcock.

Capítulo 3

A construção sógnica no cinema de Hitchcock

3.1 Premissas de um cinema: o moderno, o *flâneur* e a técnica

Alfred Hitchcock é considerado por muitos estudiosos como o diretor mais completo na história do cinema, um maestro. Esse apelido foi-lhe imputado ao se perceber a harmonia com a qual conduzia a elaboração de seus filmes em uma *sui generis* unidade constituída por três pilares indissociáveis. Primeiramente, o domínio técnico que lhe permitia usufruir do conhecimento para inovar e experimentar, com intuito de alcançar sua pretensão maior: força dramática. Segundo, a consciência e a habilidade de trabalhar através de fragmentos: imagens, sons, figurino, trilha sonora, montagem, luz, câmera etc., com diversos profissionais, mantendo o controle de todas as peças, construindo aquilo que carinhosamente deu o nome de “tapeçaria”. Terceiro, a sensibilidade de entender o público. Diferente de muitos cineastas, Hitchcock não fazia cinema para o seu ego, mas para provocar emoções em seu público. Como explica a Truffaut: “É preciso desenhar o seu

filme como Shakespeare construía suas peças, para o público.” (TRUFFAUT, 2004: 287)

Hitchcock é de uma rara linha de cineastas que pensava o filme, isto é, seu pensamento era cinematográfico. Todas as suas reflexões, abstrações, idéias, eram pensadas através de imagem em movimento, portanto, o que buscava não era apenas uma tradução de um conceito para o cinema, dramatizando uma idéia, o que o pautava era a visualidade daquilo que queria filmar. Se a idéia em si, carregava consigo uma carga de emoção que poderia render ao cineasta a possibilidade de contar uma história através de imagens. Essa transformação, da idealidade para visualidade, passa por aquilo que Hitchcock nomeia como “criação de imagens” (ibid.: 265).

Algo que aprendera ainda na época do cinema mudo ao acompanhar atentamente a gravação do filme *A Última Gargalhada* de F.W. Murnau, que dizia que “O que se vê no *set* não importa, [...]. A única verdade que conta é o que aparece na tela” (ARAUJO, 1982: 15). Essa lição aprendida fica evidente quando Hitchcock parafraseia Murnau, anos mais tarde, dizendo a Truffaut: “[...] muitos cineastas têm na cabeça o conjunto do *set* inteiro e o clima da filmagem, ao passo que deveriam ter no espírito um único pensamento: o que aparecerá na tela.” (op. cit.: 264)

Todavia, construir imagens no cinema passa pelo crivo do domínio da técnica. Hitchcock é de uma época em que o cinema dependia muito da imagem e de sua seqüência. O período mudo foi um momento interessante em que os diretores tiveram que formular suas histórias a serem universalmente entendidas através da composição dos planos e da flexibilidade da montagem.

Como Inácio Araujo explica:

Isso implicava uma sofisticação da narrativa, cuja tendência era tornar-se mais e mais visual: a um bom diretor competiria, daqui até o final do mundo, contar sua história com um máximo de recursos visuais e o mínimo de títulos intermediários interrompendo a ação. Isso exigia

não só uma maior elaboração do roteiro, mas alterava a própria noção de mise-en-scène. (ARAUJO, 1982: 18)

O domínio da técnica não pode ser confundido como um domínio apenas sobre a máquina ou ao meio. Esse conhecimento pode ser comparado ao domínio da gramática pelo escritor, ao ponto deste se utilizar das regras e da estrutura gramatical para criar novas transformações na própria fluência da escrita. No cinema, o pleno domínio do meio lhe confere a plena liberdade de transformá-lo, de moldá-lo, de dar novas perspectivas e colorações à fluência cinematográfica.

Araujo destaca que:

No caso de Hitch, porém, estamos em face da pura fantasia e talvez por isso a conquista da técnica tenha sido para ele um estágio mais importante do que para qualquer outro. Quanto maior o domínio técnico do diretor sobre o filme, tanto maior o domínio que exerce sobre a fantasia. (ibid.: 14)

Herdeiro de um cinema que sempre buscava contar histórias pela construção de imagens e de sua ordenação, Hitchcock tentava resolver seus problemas narrativos pela visualidade. O pleno domínio da técnica lhe proporcionava a possibilidade de inovação e experimentação, características que consagraram os grandes cineastas do período mudo que buscavam a cada filme a superação sobre o meio, através de uma fluência plástica nos enquadramentos e uma maleabilidade discursiva na montagem. A única exceção é Orson Welles que possui as mesmas características, mas já é do período após a sincronização da imagem e do som.

Aliás, mesmo após o advento do som Hitchcock, ao contrário de alguns cineastas do período mudo, buscou aliar o áudio como parte integrante à narrativa, utilizando-o não apenas nos diálogos ou trilha sonora, mas como uma peça importante que completaria a imagem, e muitas vezes, dando a imagem um valor dramático maior do que esta teria sozinha. Exemplos disso podem ser visto

nas duas versões de *O homem que sabia demais* (1934 e 1956), em *Psicose* (1960) e em *Os pássaros* (1963).

Este domínio permitiu a Hitchcock realizar um cinema muito singular, de um autor capaz de discursar sobre o mundo em que vivia transmitindo suas impressões, trazendo-as ao público, colocando em seus filmes temas modernos, sempre através de um olhar humano e com uma sensibilidade de quem se envolve com a história tanto quanto o público. Hitchcock explica que: “É essencial, porque nós mesmos já temos de sentir, de antemão, as emoções que queremos provocar no público.” (TRUFFAUT, 2004: 93)

Por dominar as características do cinema e experimentar suas possibilidades, Hitchcock se debruçou por características que pautam a vida do sujeito moderno. Como visto no primeiro capítulo, os fenômenos da metrópole moldaram e transformaram uma linguagem e uma estética a qual o cinema é herdeiro. Hitchcock é o cineasta que mais vai dialogar e aproximar essas características em comum e trazê-las à tona a cada filme.

O suspense é um sentimento moderno que nasce na ansiedade metropolitana de se evitar o choque ou de inesperadamente vivê-lo. Algo surge aos olhos ao atravessar a rua, um som estridente que abruptamente tira-lhe o controle, então o imprevisível chega-lhe por todas as portas da percepção obrigando-lhe a conviver com um nível de tensão, traduzido como um sentimento chamado suspense. Como Singer explica no livro *Cinema e a invenção da vida moderna*, o suspense torna-se a tônica da diversão moderna (SINGER, 2004: 112).

Hitchcock se especializara nesse sentimento moderno, não porque granjearia grande soma de dinheiro com isso, mas porque tinha uma sensibilidade de entender o público de seu tempo, as transformações em que este estava envolto.

Como Singer destaca, o ambiente moderno inaugura um novo tipo de ambiente e, conseqüentemente, um novo tipo de melodrama ao qual Hitchcock tece seu discurso:

Uma mudança impressionante aconteceu no tom e no

espírito do melodrama”, observou o crítico inglês Archibald Haddon em 1905. “O elemento humano simples e expansivo não mais encanta. Dramas de viagem, nos dias de hoje, não são propriamente montados a menos que cada cena seja um grito, cada título, um berro”. (SINGER, 2004: 114).

A crítica de seu tempo não o entendera, talvez porque viam apenas a superfície de seus filmes, como o retorno financeiro a cada estréia, o sensacionalismo publicitário, o humor ao falar de coisas tabus ou sérias, propagando um estado de miopia que só foi sanado pelos franceses do *Cahiers du Cinéma* que o redescobriram na década de 1960 e proporcionaram novas análises sobre seus filmes nas décadas seguintes.

Mas o espírito de Hitchcock era afinado com seu tempo, era afinado com a modernidade:

O desenvolvimento do melodrama moderno tem se afastado dos altos sentimentos morais e caminho na direção de catástrofes e de engenhosas situações de suspense. Arenas nobres não são mais essenciais... O mecanismo [efeitos espetaculares] quase expulsou a moralidade. (MACCARTHY apud SINGER, ibid.: 114)

Sobre esse novo melodrama em que a moralidade é posta na berlinda o qual os críticos muitas vezes o alfinetavam, Hitchcock comenta:

[...] A imprensa londrina foi elogiosa com Janela indiscreta, mas uma crítica considerou que era um filme horroroso por causa da idéia do voyeur. Mesmo se alguém tivesse me dito isso antes que eu iniciasse o filme, isso jamais me impediria de fazê-lo, pois devo lhe dizer que meu amor pelo cinema é mais importante que qualquer moral. (TRUFFAUT, 2004: 316)

Hitchcock tinha consciência do que fazia, não apenas em termos técnicos, mas o que contar em seus filmes. Sua percepção

era a de um poeta que lutava e duelava para trazer às salas de cinema as imagens que o inquietavam. Seu espírito se afinava ao de um *flâneur*, ao de um Baudelaire de seu tempo, se utilizando do cinema para fazer poesia.

Truffaut faz a seguinte observação a respeito de Hitchcock: “Louis-Ferdinand Céline dividia os homens em duas categorias, os exibicionistas e os *voyeurs*, e é mais que evidente que Alfred Hitchcock pertence à segunda categoria. Não se mistura à vida, olha-a.” (TRUFFAUT, *ibid.*: 31)

Trata-se da *flânerie*, tal como foi definida anteriormente. Pois, não se misturar a vida, mas olhar a vida, lembra a máxima da *flânerie*: “Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Que os outros se ocupem de seus negócios: no fundo, o indivíduo só pode flunar se, como tal, já se afasta da norma (BENJAMIN, 1989: 122).

Essas correspondências entre o *flâneur* e Hitchcock podem ser mensuradas pela tônica de seus filmes. O olhar e o ser olhado, a multiplicidade do olhar, dos pontos de vista, a solidão e a individualidade, mesmo que em meio a multidão, o silêncio de quem acompanha pequenas histórias se desenrolando sem se envolver, a curiosidade de se observar os dramas alheios: “A curiosidade se transformou numa paixão fatal, irresistível” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, *ibid.*: 220).

Como Walter Benjamin esclarece sobre a dialética da *flânerie*: “[...] por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que *O homem da multidão* desenvolve.” (BENJAMIN, *op. cit.*: 190)

Assim, o crime e a sua descoberta, a investigação atrás de provas para salvar ou para incriminar, se torna um tema recorrente na obra de Hitchcock. Pois, qualquer “[...] pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime.” (BENJAMIN, *op. cit.*: 39)

As histórias de detetive servem-lhe de pano de fundo para encenar o drama moderno do voyeurismo, do fetichismo, da psi-

canálise, da espionagem e dos reflexos de uma Guerra de tensões em um mundo polarizado entre capitalistas e comunistas, ou entre fascistas e Aliados.

Na figura do flâneur prefigurou-se a do detetive. Para o flâneur, essa transformação deve assentar-se em uma legitimação social de sua aparência. Convinha-lhe perfeitamente aparentar uma indolência, atrás da qual, na realidade, se oculta a intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor incauto. (BENJAMIN, op. cit.: 219).

Esse clima de um inimigo a espreita, que a qualquer momento pode desferir-lhe um golpe fatal, tal qual em *Psicose*, dialoga com o a experiência abrupta do choque na metrópole que a qualquer momento pode ser vivido, inesperadamente. Nesse estado, o olhar atento e vigilante torna-se um mecanismo de defesa, a ponto de não poder se dar ao luxo de se perder um detalhe (um *close-up*) se quer ou um ruído suspeito, como pode ser visto em *Janela indiscreta* (1954), tudo está a um instante, a um momento de tensão permanente, o suspense.

Desse modo, se o flâneur se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno vôo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista. (BENJAMIN, op. cit.: 38)

Nesse ambiente, as associações de imagens e sons, requer um tempo de um piscar de olhos para se mediar e se revelar tudo. Revelando a fantasmagoria do *flâneur*: “[...] a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter” (BENJAMIN, op. cit.: 202). Esse artista flana por ambientes sem soleiras, sendo

vários olhares, deslocando para diversas direções, participando de um jogo de tensões tentando descobrir os vestígios de um crime, exatamente o que Hitchcock oferece ao seu público: a possibilidade de se viver essa emoção.

Gunning explica em *Cinema e a invenção da vida moderna* que esse drama moderno do romance policial configura duas posições:

[...] o criminoso, que vive à custa da complexidade do sistema de circulação, e o detetive, cuja a inteligência, conhecimento e perspicácia lhe permitem descobrir os pontos obscuros do sistema de circulação, desvendar crimes e restabelecer a ordem. (GUNNING, op. cit.: 39)

Em um mundo fenomenicamente pautado pela velocidade da mercadoria, do livre intercâmbio do dinheiro, da moda, das relações, o criminoso se utiliza dessa aceleração constante para não ser percebido:

Nos novos sistemas de mobilidade e circulação, o criminoso que se escondia debaixo de uma falsa identidade funcionava como uma nota promissória falsificada, explorando a troca rápida da moeda moderna ao mesmo tempo em que enfraquecia a confiança da qual dependia. No drama moderno da identificação policial, a fotografia, por sua capacidade de indexação, precisão icônica e mobilidade de circulação, fornece os meios fundamentais para vincular a identidade a um corpo específico e único. (GUNNING, op. cit.: 39)

Assim, em *Um corpo que cai* (1958), a mobilidade transitória de Madeleine/Judy/Carlotta instaura uma imprecisão que joga com o olhar do detetive em meio a quadros, espelhos, roupas e vestígios que se transmutam diante de si, que por mais que os persiga, parecem sempre tragá-lo para dentro de um labirinto, em uma busca desesperada atrás de uma imagem e na sua reconstrução. Como Benjamin explica: “A cidade é a realização do antigo

sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue esta realidade.” (BENJAMIN, 2006: 474)

Neste drama, a precisão da autoria do crime ou de sua constatação se prende aos pequenos detalhes, em meio a circulação constante, um pequeno vestígio, esconde a única possibilidade de revelação e de descoberta: o anel de casamento em *Janela indiscreta*, um pedaço de papel no vaso do banheiro em *Psicose* e o colar em *Um corpo que cai*.

O romance policial estrutura-se em torno de dois momentos essenciais: um aproveita a possibilidade de explorar a perda dos sinais imediatos de identidade e lugar na sociedade, enquanto o segundo tenta restaurar e estabelecer a identidade e o status social acima de qualquer dúvida. O criminoso pode usar disfarce e nome falso para evitar o reconhecimento. No entanto, o detetive pode identificar o criminoso com precisão concentrando-se nas marcas que talvez não estejam conscientes para o criminoso ou que sejam difíceis ou impossíveis de serem escondidas. O drama dessa nova forma de evidência está menos em despir o criminoso de seu disfarce do que em capturar o criminoso em um ato de revelação involuntária. (GUNNING, op. cit.: 43).

O ambiente moderno também é aquele cuja marca é o oculto, o misterioso, algo que não tem explicações aparentes. Um reflexo do transeunte que não consegue conhecer a metrópole por inteiro, que tenta ao longo do tempo traçar fragmentos que vão se acumulando em sua mente, em um processo constante de descoberta, mas que ao mesmo tempo alguns lugares e territórios permanecem envoltos de sombras dando vazão a fantasias e a mistérios, ou ainda a lendas urbanas. Esse ambiente pode ser visto já na Literatura Panorâmica como esclarece Cohen:

[...] os textos de flânerie unem a realidade social à fantasia, especulações e pensamentos “espontâneos”, sem

nenhum tipo de filtro, de outro sujeito. Para entender Paris e os parisienses [...], o leitor negocia com um amplo espectro, que vai da história mais direta e objetiva e a etnografia impressionista até cenários absolutamente fantásticos, descidas ao inferno, uma Paris onde criaturas sobrenaturais misturam-se aos espetáculos comuns da vida cotidiana. (COHEN, op. cit.: 268)

Mas, seu palco principal se deu no jornalismo sensacionalista que buscava, tal qual o teatro das sensações, a cada manchete chamar a atenção, desferir ao transeunte um grito, um berro, através do choque, do fantástico e do incrível:

O relato registrava: “De onde a vara surgiu ou como teve força suficiente para ferir é um mistério. A criança estava brincando no quintal quando a vara, propelida por uma força invisível, forçou caminho no meio dos galhos de uma cerejeira, penetrando o crânio da menina. A menina morreu em grande agonia esta manhã”. No ambiente moderno, a morte podia cair do céu, inexplicavelmente.” (SINGER, op. cit.: 110)

É esse, por exemplo, o ambiente de *Os pássaros*.

Ao mesmo tempo, Hitchcock inaugura um tipo de herói que muitas vezes se vê impotente, um herói fragilizado, um herói disponível a viver as emoções em que o público da metrópole moderna está imerso. Walter Benjamin explica que essa é a ótica do herói moderno: “Pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel de herói. A modernidade heróica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível.” (BENJAMIN, 1989: 94)

Essa equação, de tornar o papel do herói disponível, é muito bem explicada por Truffaut:

A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de botar o público “por dentro da jogada”, fazendo-o participar do filme. Nesse terreno do espetáculo, um filme não

é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme) e sim a três (o diretor + seu filme + o público), e o suspense [...] transforma-se em um elemento poético, já que seu objetivo é nos emocionar mais, é levar nosso coração a bater mais forte. (TRUFFAUT, 2004: 26)

Um tal cinema exige do diretor um domínio técnico aliado a uma habilidade de se confeccionar, através de fragmentos, uma sintaxe sígnica muito bem trançada para dar forma e moldar uma narrativa que traz o público para dentro de um jogo, que só se completa com sua participação. Sem essa métrica, sem essa unidade entre diretor, filme e público, o jogo não é jogado. Hitchcock, portanto: “[...] conhece o segredo maior, pois sua construção não se esgota na performance da cena, não envolve apenas o controle do lugar do crime. *Exige o controle do lugar do espectador, pois é ele quem deve completar a geometria do espetáculo.*” (XAVIER, 2004: 82)

Essa geometria exige uma percepção que só os poetas possuem, aquela que desvela o mundo em que o público está inserido, e lhe traz à tona da forma mais vívida possível. Hitchcock talvez tenha sido o diretor mais mal interpretado da história do cinema, pois não se dedicara apenas a mostrar o seu olhar sobre o mundo, mas colocar o público diante de seus próprios medos, desejos e segredos inconfessos.

Seu método era simples, através de uma ironia incomum, tratou de colocar o dedo nos temas mais angustiantes e inquietantes do homem moderno, nunca dando uma resposta definitiva a este. Mesmo porque Hitchcock não buscava responder nada, sua intenção era trazer o público para brincar, para jogar, mantendo o bom humor de quem dá as cartas, prendendo a atenção de todos a cada rodada.

Como Truffaut destaca:

Essa vontade ferrenha de prender a atenção custe o que custar e, como ele mesmo diz, de criar e em seguida preservar a emoção, a fim de manter a tensão, faz com

que seus filmes sejam muito especiais e inimitáveis, pois Hitchcock exerce sua influência e seu domínio não só nos momentos fortes da história, mas também nas cenas de exposição, nas de transição e em todas as cenas habitualmente ingratas nos filmes. (TRUFFAUT, op. cit.: 25)

3.2 A confecção de uma tapeçaria

A construção sígnica de um filme se refere à junção e a combinação de diversos elementos como: cenografia, figurino, diálogos, atores, luz, cor, textura, planos, sons, trilha sonora etc. Ao traçar esses elementos em uma unidade o filme adquire uma *forma*, a forma nada mais é que a harmonização da *sintaxe* desses fragmentos que estão contidos na ação transferindo-lhes para os enquadramentos, criando imagens, conferindo-lhe uma narrativa que através da montagem, conservando e explorando a hibridização desses elementos, transforma-se em *discurso*.

Como visto antes, um filme é um ícone, seu objeto está dentro da película, pode se referir a algo externo, mas independe deste. A confecção desse signo cinematográfico tem que ser vista como uma obra feita em diversas camadas, que demanda um apurado domínio sobre cada elemento e exige uma refinada percepção para saber como mesclá-los, tal qual um maestro faz com sua orquestra.

Como Truffaut explica:

O cinema é uma arte especialmente difícil de dominar, devido à multiplicidade de dons – às vezes contraditórios – que exige. Se tantas pessoas muito inteligentes ou muitos artistas fracassaram como diretores, foi porque não possuíam a um só tempo o espírito analítico e o espírito sintético, os únicos que, mantidos simultaneamente em alerta, permitem evitar as inúmeras armadilhas criadas pela fragmentação da decupagem, da filmagem e da montagem dos filmes. De fato, o perigo mais grave que um diretor corre é perder o controle de seu filme no meio

do caminho, o que acontece mais freqüentemente do que se pensa. (TRUFFAUT, op. cit.: 27)

Dentre muitos os motivos que podem ser elencados pela escolha de Alfred Hitchcock para essa análise, a mais importante é, sem dúvida, sua capacidade única de combinação e valorização de diversos elementos na confecção de seus filmes.

Truffaut esclarece que Hitchcock é:

[...] um especialista, não desse ou daquele aspecto do cinema, mas de cada imagem, de cada plano, de cada cena. Gosta dos problemas de construção do roteiro mas também gosta da montagem, da fotografia, do som. [...] domina todos os elementos de um filme e impõe idéias pessoais em todas as etapas da direção [...] (TRUFFAUT, op. cit.: 29).

Essa presença autoral em todo o processo de confecção do filme é uma forma de manter uma mesma linha, uma continuidade, que se reflete no controle da atenção do público a cada cena. Nada, portanto, é à toa em seus filmes, tudo está devidamente colocado e dialoga com outros fatos dentro de uma mesma imagem, se conecta com imagens predecessoras e sugere conexões em sua seqüência. Se constituem em arranjos semióticos entre fragmentos visuais, fragmentos sonoros e fragmentos sonoros-verbais (diálogos). Como Truffaut destaca:

Para conferir o que digo, não é necessário escolher uma cena de suspense, pois o estilo “hitchcockiano” será reconhecível até mesmo numa cena de conversa entre dois personagens, simplesmente pela qualidade dramática do enquadramento, pelo modo único de distribuir olhares, simplificar gestos, repartir silêncios durante diálogos, pela arte de criar na platéia a sensação de que um dos dois personagens domina o outro (ou está apaixonado pelo outro, ou tem ciúme do outro etc.), de sugerir, fora dos diálogos, todo um clima dramático preciso, pela arte, enfim, de

nos levar de uma emoção a outra ao sabor de sua própria sensibilidade. Se o trabalho de Hitchcock me parece tão completo é porque nele enxergo pesquisas e achados, o sentido concreto e do abstrato, do drama quase sempre intenso e do humor às vezes finíssimos. (TRUFFAUT, op. cit.: 30)

Esse arranjo sígnico é chamado por Hitchcock como “tapeçaria”, aqui vista como *sintaxe*. Para clarear melhor os tipos de sintaxes e observar onde Hitchcock se insere é importante explicá-las com maior cuidado. A sintaxe pode ser simplesmente *obra do acaso* em que a encenação transcorre sem um ordenamento prévio, isto é, o movimento dos objetos nos enquadramentos são livres de qualquer organização, o puro improvisado.

Pode ser previamente ensaiada, mas tendo como objetivo maior a *heurística dos corpos* e suas combinações e relevos. Esse tipo de sintaxe busca explorar a arquitetura, as formas e os sons de locais já existentes como cidades, desertos, florestas etc., o drama depende desses ambientes e o que se busca nos enquadramentos é extrair um inter-relacionamento e um intercâmbio entre os corpos (incluindo aí os atores) nesse espaço. Diretores que se utilizaram desse tipo de sintaxe podem ser aqui destacados: primeiramente Michelangelo Antonioni em *Blow up - Depois daquele beijo* (1966) e *O eclipse* (1962); e Win Wenders em *Alice nas cidades* (1974) e *Paris/Texas* (1984), são exemplos desse tipo de sintaxe.

Outra sintaxe é aquela que é ordenada com o máximo de precisão para compor uma *harmonia* entre todos os elementos, em conjunto com a encenação. É uma sintaxe produzida e construída em grandes estúdios, como Cinecittá e Hollywood, em que todos os objetos são controlados, há, portanto, uma complexidade em sua organização, porém regida por um campo harmônico que é o próprio drama. Exemplos desse tipo de sintaxe são: *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, *A Última Gargalhada* (1924) de F.W. Murnau, *E la nave va* (1983) de Federico Fellini e *Janela indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock, podem ser aqui destacados.

Este último tipo de sintaxe, é o caso de Hitchcock, que explica:

Trata-se sempre de “completar a tapeçaria”, e volta e meia as pessoas dizem que têm de assistir ao filme várias vezes para reparar no conjunto dos detalhes. A maioria das coisas que colocamos num filme acaba se perdendo, é verdade, mas mesmo assim pesam em favor do filme quando ele é relançado muitos anos depois; percebe-se que continua sólido e não saiu de moda. (TRUFFAUT, op. cit.: 204)

Para que a *sintaxe adquira forma* no filme é necessário compô-la dentro dos planos. Pois, como ilustrado acima através das afirmações de Murnau e Hitchcock, o filme é aquilo que aparece à tela. Assim, o plano pode ser fruto do aqui e agora do acontecimento, ou previamente estudado e milimetricamente executado em uma clara organização dos elementos dentro do espaço retangular do enquadramento.

Para deixar mais evidente essa relação dos planos com os elementos da sintaxe, isto é, da composição da *forma* cinematográfica, merece ser destacado outro esclarecimento que Hitchcock deu a Truffaut:

Nunca filmo uma fatia de vida porque isso as pessoas podem muito bem encontrar em casa ou na rua, ou até defronte da porta do cinema. Não precisam pagar para ver uma fatia de vida. Por outro lado, também afastos os produtos de pura fantasia, pois é importante que o público possa se reconhecer nos personagens. Fazer filmes, para mim, quer dizer, em primeiro lugar e acima de tudo, contar uma história. Essa história pode ser inverossímil mas nunca deve ser banal. É preferível que seja dramática e humana. O drama é uma vida cujos momentos maçantes foram eliminados. Em seguida, entra em jogo a técnica e, aí, sou inimigo do virtuosismo. É preciso somar técnica e ação. Não se trata de colocar a câmara num ângulo que

provoque o entusiasmo do cinegrafista. A única pergunta que me faço é se a instalação da câmera neste ou naquele lugar dará à cena sua força máxima. A beleza das imagens, a beleza dos movimentos, o ritmo, os efeitos, tudo deve ser submetido e sacrificado à ação. (TRUFFAUT, op. cit.: 101)

Da *sintaxe* das linguagens se compõe uma *forma* híbrida de *discurso*. Apesar da ação capturada já ter uma presença narrativa claramente constituída, é na montagem que o discurso é tecido. É na junção dos planos, criando-se uma seqüência, que se *conta* uma história. A forma de se filmar e de se contar uma história se juntam e se entrelaçam pela montagem. Assim, a qualidade do discurso é enriquecida pela forma de se operar e confeccionar a *sintaxe* das linguagens. A composição resultante dessas imagens/sonoras carrega consigo a ação, a montagem visa apresentá-la e intensificá-la através de uma maleabilidade e de uma flexibilidade discursiva.

Nesse estágio, há a possibilidade de se mexer na temporalidade da ação, das imagens, dos sons, de se alterar as cores, texturas e o áudio, ou de se inserir sons, objetos e corpos inexistentes nas filmagens, mas importantes para o drama, portanto, de se explorar novamente a *sintaxe* das linguagens e as formas das imagens existentes (filmadas), redimensionando-as e transformando-as.

Alfred Hitchcock distingue-se por sua maneira de contar uma história através de uma forma muito singular. Tão singular que lhe rendeu o apelido de “mestre do suspense”. Truffaut explica que o suspense hitchcockiano organiza:

[...] seus enredos a partir de uma enorme coincidência, que lhe fornece a situação forte necessária. Em seguida, seu trabalho consiste em alimentar o drama, em amarrá-lo cada vez mais apertado, dando-lhe o máximo de intensidade e plausibilidade, até afrouxá-lo muito rapidamente, depois de um paroxismo. (TRUFFAUT, op. cit.: 25).

Para entender como Hitchcock articula a *sintaxe*, a *forma* e o *discurso* no cinema nada melhor do que analisar um de seus filmes. O filme escolhido é *Um corpo que cai*.

3.3 Vertigo – *Um corpo que cai*

Fazendo uma analogia com a música, *Vertigo* é uma obra de intensos *leitmotifs*, não apenas um principal portanto, mas vários que se entrelaçam em um jogo de momentos dramáticos que se interpenetram em uma história de uma nota só, harmonicamente confeccionada em uma sólida unidade.

Já na apresentação dos créditos do filme Hitchcock apresenta o tom da obra que começa com um *close-up* da boca de Kim Novak, logo se deslocado para o olho dela, pára diante daquele olhar embalado pela música tema da vertigem do personagem de James Stewart, de dentro daquele olho se observa o vórtice tomando conta do olhar e se movimentando ao som de harpas agora acrescentado aos metais e cordas da música tema. A incerteza do olhar, do estado de vigília e do sonho, de ser tragado por algo que está fora de seu controle, a atração por uma mulher, objeto de desejo do protagonista, são colocadas nesta vinheta de abertura.

O filme começa com uma cena bem conhecida: Scottie e um policial correm atrás de um bandido, em meio a telhados dos prédios de São Francisco. Ao pular de um prédio a outro Scottie escorrega e fica dependurado. A acrofobia do protagonista vem à tona e ele não consegue sair de onde está. O policial percebe, volta para socorrê-lo e acaba caindo do alto do prédio. Trata-se de uma cena de exposição¹, Hitchcock a coloca, como é padrão no cinema, para mais tarde em um momento chave do filme ela aparecer com força dramática intensa. Mas há mais duas coisas

¹ Segundo Robert Mckee, em seu livro sobre roteiro para cinema, uma cena de exposição significa: “[...] fatos – a informação sobre ambiente, biografia, e caracterização que público precisa saber para seguir e compreender os eventos da estória”. (MCKEE, 2006: 315)

importantes aí: a imagem de Scottie tomado pela vertigem e a música de Herrmann a ela atrelada, são fortes o suficiente para serem mantidas na memória do público e serem retomadas mais adiante. Na verdade, essa cena é importante apenas por esse momento.

A cena seguinte é no apartamento de Midge, nessa cena de exposição Hitchcock abre um leque de detalhes, que podem ser vistos como feixes da sintaxe do filme. Midge aparece desenhando sutiã, Scottie tenta equilibrar uma bengala, sente dor por estar de cinta. Em seguida, revela que sempre sonha com o policial caindo e que no sonho tenta salvá-lo. Durante o diálogo deles Scottie se revela irônico, mas está incomodado com sua situação, o humor aparece como uma forma de defesa. Midge o escuta, deixa-o falar enquanto trabalha, sua atitude é maternal. A princípio, distantes, os dois se aproximam para falar de um sutiã sem hastes. Scottie se afasta dela e fala de relacionamentos, é revelado o noivado dos dois, também, que o detetive está disponível, é independente, que a moça é sozinha. Midge olha para Scottie, mas logo volta a sua prancheta.

Hitchcock optou por filmar essa seqüência através de enquadramentos interessantes. Os planos de Midge são distantes, ao passo que os objetos próximos a ela, em primeiro plano, como pincéis e flores, servem para afastar o par. Assim, a cena gira em torno dessa distância, só quebra no momento em que Scottie fala sobre o noivado deles e que estaria disponível. Com um plano de cima para baixo Hitchcock capta o olhar esperançoso e triste dela, deixando no ar o sentimento que ela tem por Scottie. Em um breve plano as intenções de Midge se revelam.

Essa abertura dá *forma* à relação, se utilizando de planos legi-signo icônicos, ao mesmo tempo que se preserva a *mise-en-scène* entre os dois, traz ainda, através de enquadramentos padronizados, todo o sentimento envolvido na cena, tenta se assemelhar àquilo que realmente move os personagens. Midge o trata como um filho que precisa de atenção, não deixa o trabalho de lado, apenas o ouve. No momento em que Scottie se aproxima do sutiã, ele parece um adolescente curioso e ela uma professora.

Em seguida, Scottie e Midge conversam sobre a acrofobia. Ele lança uma teoria sobre como poderia anular o pânico de lugares altos, sobe em um banco e olha para baixo, até aqui sem problemas. Midge corre e pega uma pequena escada e coloca para ele tentar um degrau de cada vez. Scottie sobe o primeiro degrau, e nada sente, sobe o segundo, e nada. Midge acompanha os avanços de cada passo esperançosa, mas apreensiva. Scottie sobe o terceiro degrau e de repente olha pela janela do apartamento o chão da rua, em seguida a vertigem o toma, a música dá o tom do pavor que ele sente. Scottie cai nos braços de Midge – do modo mais feminino, diga-se de passagem - que o ampara maternalmente.

Nesse momento, aparece o *leitmotiv* da vertigem mais uma vez, fixando que Scottie é incapaz de lidar com lugares altos. A ênfase da cena se divide em duas vertentes, a primeira se concentra em como Midge o trata a cada passo dado na escada: como uma mãe feliz com os primeiros passos do filho. A segunda, mostra o independente e irônico Scottie, senhor de si tendo tudo sob controle em seu diálogo e brincando com a bengala, estar totalmente fragilizado caindo no colo de Midge no momento seguinte. Vale ressaltar ainda que na composição dos planos Hitchcock dá destaque às molduras dos quadros na parede do apartamento, não propriamente nos quadros. Aliás, esses são os feixes da sintaxe que permanecem e vão dialogar com as cenas seguintes: o amor maternal de Midge; a fragilidade de Scottie; e a *idéia*, ainda que apenas sugerida, de objetos em molduras.

A montagem dessa cena é pautada pela narrativa sucessiva, priorizando a ação e reação do diálogo entre os dois, da mesma forma se relaciona com a cena anterior da morte do policial tentando salvar Scottie, mostra ao público, portanto, as conseqüências dessa primeira cena. Além de enfatizar novamente (réplica) a vertigem do protagonista. Essa é a parte-índice da montagem, a parte-ícone vai lidar em tecer uma *imagem* de Midge, uma *imagem* de Scottie, e diagramaticamente vai arrastar ao sentimento de pavor da primeira para a segunda cena. O discurso dessa cena é

confeccionado para dar ao público as premissas do ambiente em que o protagonista está imerso.

A cena no escritório de Elster é outra cena de exposição, sua importância reside no diálogo, mas mesmo em uma cena em que as premissas de uma história são dadas através das falas, Hitchcock oferece visualmente outros enfoques.

No ambiente, ao fundo homens e máquinas trabalhando, dentro do escritório o som incessante em segundo plano desse espaço lá fora. Carpete vermelho, quadros e molduras chamam a atenção. Scottie pergunta como Elster conseguiu tudo aquilo, este responde que casara com aquilo e que toma conta da empresa no lugar da mulher. O detetive anda pelo escritório e se aproxima de um quadro de São Francisco de 1848. Nesse momento, Elster diz que preferia uma São Francisco de uma outra época: colorida, animada, o poder e a liberdade. Hitchcock mantém os planos voltados em Scottie, mesmo quando este se desloca para o quadro com a data de 1848, continua a acompanhá-lo e só muda quando Elster diz “liberdade”. É claro aí o jogo com o sub-texto da trama, mas não só isso, Hitchcock dá os primeiros toques em relação a outros fatos adiante na obra, aqui já se observa a maturidade com que constrói a sintaxe harmônica.

As molduras voltam como co-adjuvantes no ambiente, mas já aparecem pela segunda vez no filme, e mais tarde vão se sobrepor e aparecer com a imagem de Carlotta Valdes. A São Francisco do quadro com a data de 1848 é a São Francisco da época de Carlotta, e a liberdade de que fala Elster, e Hitchcock coloca em destaque ao focá-lo, é a liberdade que ele busca. A mesma que o antigo amor de Valdes obteve quando a abandonou. A cor vermelha intensa é colocada pela primeira vez no filme, mas esta tem relação com o primeiro encontro de Scottie e Madeleine na cena seguinte, aparentemente os dois vermelhos dialogam por uma semelhança de tons, nesse momento parece desprovido de significado, que se revela na cena seguinte como um deslocar progressivo de sentimentos: sedução, desejo e morte. A mesma progressão da narrativa da primeira parte do filme. Todos esses ingredientes são

postos no começo dessa cena em uma orquestração que se inter-relaciona em vários níveis com outros momentos do filme.

A cena segue com Elster ainda em sua poltrona perguntando a Scottie porque saíra da polícia, e que lera sobre a doença que o atormenta. O detetive, visivelmente desconfortável, se explica. O barulho do maquinário lá fora é o som que os envolve. Elster se levanta. Scottie, sentado, pergunta a que veio. Elster pára diante de uma sala cheia de quadros e molduras ao fundo. Dentro do enquadramento, Scottie, em primeiro plano, ao passo que Elster está em segundo plano, começa a dizer que gostaria que o amigo detetive seguisse sua mulher. Ele diz que são felizes, mas que sua mulher está sendo ameaçada por alguém que já morrera. Nesse momento, Elster se aproxima de Scottie e a câmera privilegia a sua fala: “Alguém que já morreu.”

Scottie se mexe na cadeira, desconfortável com que ouve. Breve silêncio entre eles. Elster pergunta se ele acredita que um possa tomar o corpo de alguém vivo. Scottie é enfático: “não”. Se mexe mais uma vez na cadeira. Elster pergunta o que diria se lhe contasse que isso acontece com sua mulher. O independente e racional Scottie pede-lhe que a leve ao psiquiatra, a um psicólogo e a um neurologista, e emenda, com ironia, que o amigo poderia ir junto. Elster, triste, agradece a atenção de Scottie. O detetive se levanta da cadeira desconfortável por ter sido grosseiro, ruma para a porta, mas se vira dizendo que não queria ser rude. O desconsolado Elster diz: “tudo bem”.

Neste ponto, Hitchcock preserva a *mise-en-scène* mais uma vez, o jogo de Elster é o de fisgar o racional Scottie através de uma história absurda. Os planos (legi-signo icônicos) dão forma a esse jogo entre o racional e o mistério, preservando os dois em um mesmo plano, um à frente e o outro ao fundo e depois enfatizando o segundo. O racional ironiza o oculto e com este é rude e grosseiro, mas nunca deixa de ter por este um fascínio. Scottie percebe que Elster ficara triste e o olha antes de sair, e é nesse momento que fica claro quem tem o controle da conversa. O amigo empresário diz que Scottie é um escocês “cabeçudo” e que sempre

fora. Elster se aproxima do detetive, que incomodado fica contra a parede, e pergunta se acha que ele inventara tudo aquilo. O “não” de Scottie é um não de quem não quer mais ser rude, um não sem graça, que tenta desviar de ser indelicado. Aqui o detetive já não demonstra resistência através da ironia, o ceticismo torna-se sua única saída.

Elster se desloca para a sala ao fundo cheia de quadros e narra os lapsos de memória da mulher. Hitchcock muda a ênfase de seus enquadramentos, agora, se aproxima do cético Scottie que ouve o amigo empresário, torna-se evidente que ficara ali para não ser mal-educado, era um cavalheiro ouvindo um pobre homem, agora mostrado naquela sala, pequeno e perdido. Essa distância proposital despista não apenas o detetive, mas o público. A *imagem* de um homem transtornado é tecida. O plausível Scottie pede mais detalhes sobre o estranho comportamento da mulher, mais a vontade, se senta em uma cadeira no canto da sala e permanece ouvindo sem interesse o relato de Elster que revela que a mulher anda longas distâncias, e pede-lhe ajuda para segui-la, o detetive se recusa. O amigo empresário insiste dizendo que era um assunto delicado e que só alguém de confiança poderia fazer esse serviço. Scottie reluta. Elster o convida a ir vê-la no Ernie’s naquela noite.

Se no começo da cena Elster parece ser senhor da situação, no final, Hitchcock o mostra desesperado, não pelos diálogos, mas pela forma de enquadrá-lo. Ao mesmo tempo, no fim Scottie é a razão e por isso mesmo ele parece ter o domínio do que está acontecendo. Essa cena é uma cena difícil porque já aparece bem evidente alguns indícios sobre a natureza das intenções de Elster, que dependendo da *forma* traria à tona antes do tempo o quão manipulador ele é. Uma cena de diálogo em que visualmente Hitchcock a preenche com outra coloração.

Para Hitchcock o diálogo “[...] deve ser um ruído entre outros, um ruído que sai da boca dos personagens cujos atos e olhares contam uma história visual” (TRUFFAUT, 2004: 219). Assim, o diálogo tem que ser entendido como parte integrante da sintaxe,

e a forma tem seu fundamento nas intenções no enfoque dado pelo diretor, é a junção dessas duas matrizes que se confecciona o discurso.

Na cena acima, a parte-índice da montagem vai lidar com a ação e reação de cada fala, cada olhar, cada deslocar dos dois personagens pelo ambiente. Portanto, são índices, fatos que permitem ao público traçar sobre o que é a história, sobre a natureza de cada personagem, tentando descobrir suas intenções pelas imagens que se sucedem.

Como mais uma vez é esclarecido por Hitchcock:

*É um ponto fundamental da direção. Parece-me que na vida é freqüente que as coisas aconteçam assim. As pessoas não expressam seus pensamentos mais profundos, procuram ler no olhar de seus interlocutores, e volta e meia trocam banalidades enquanto tentam adivinhar algo profundo e sutil. (TRUFFAUT, *ibid.*: 203).*

Já a parte-ícone, através do deslocar de um enquadramento para outro, cria a *idéia* do desesperado e transtornado Elster e do racional e cético Scottie. Além de jogar com a *metáfora* do duelo entre a razão e o oculto ou misterioso personificados nos personagens, transcendendo para outros momentos durante o filme.

Esse jogo do discurso hitchcockiano desperta no público mais perguntas, desviando a atenção em relação a Elster e provocando a curiosidade em relação a mulher misteriosa, o mesmo ponto em que Scottie se encontra no filme. Hitchcock coloca o público e Scottie em igualdade: cético e racional.

A cena seguinte é a cena no restaurante Ernie's, o primeiro encontro de Scottie com Madeleine. Ele está no bar, a câmera está nele, o detetive se vira para esquerda, o plano se distânciava, transita (plano legi-signo indicial) mostrando o local cheio de fregueses, o intenso vermelho chama a atenção, lembra o tom de batom daqueles usados por mulheres fatais em filmes de romance policial. Apesar do ambiente estar cheio, todos parecem apagados, sem

luz, a única coisa que chama atenção é o vestido verde de Madeleine ao fundo, a câmera pára um instante em um plano aberto, mas logo se desloca em direção ao casal Elster e Madeleine, a música tema de Madeleine começa a ser tocada.

Quando ao longe, o vestido de Madeleine vai até ao chão, parece um cacho de uvas verdes, mesmo quando a câmera se aproxima, a imagem preserva essa composição do vestido, delineado até o chão, envolto daquele intenso vermelho, não se vê o rosto dela, apenas suas costas nuas e o cabelo arrumado com um coque. Durante esse deslocar da câmera é possível observar quadros no local.

Esse primeiro momento no Ernie's tudo está visualmente posto em um plano seqüência suave em seu deslocar pelo ambiente, em seu princípio ao som ambiente comum aos restaurantes, mas que logo é embalado pela música de Bernard Herrman. Essa combinação entre os enquadramentos de Hitchcock e a música de Herrmann sustenta o filme, pois ao mesmo tempo que a imagem lida com o ponto de vista do protagonista a música revela seus sentimentos, mesmo quando nada é dito. A segunda combinação a ser destacada, nessa seqüência, é o figurino confeccionado por Edith Head para a cena. Hitchcock preserva na imagem o delineamento do vestido verde e depende deste para criar a idéia do desejo. Além destes, o intenso vermelho, os quadros, o ambiente cheio de pessoas apagadas compõem a sintaxe harmônica. O deslocar da câmera que passa pelo ambiente, transitando pela sintaxe, confecciona dentro do plano uma imagem, dá-lhe forma.

Os elementos da sintaxe harmônica são orquestrados para a composição da imagem. No início da cena, o tom que faz com que todos os elementos girem, como num campo gravitacional envolta do detetive, insinua a *idéia* do desejo. Não só a sintaxe está sobre esse eixo como a forma como Hitchcock desloca e enquadra os objetos, nesse momento revelam a construção de um ponto de vista de encanto por Madeleine. Portanto, diferente dos enquadramentos anteriores no filme e que se mantém depois nas cenas seguintes, na construção de um objeto endeusado e platô-

nico. Essa mudança afeta até o ritmo da montagem que se estrutura, a partir desses enquadramentos mais contemplativos, em um deslocar mais suave de uma imagem a outra.

A cena segue, no Ernie's existem muitas passagens, em torno de cada uma dessas há delimitadores de ambiente, pórticos de madeira que lembram molduras de quadros. Madeleine se desloca por essas molduras enquanto Scottie a olha de longe. Ela se aproxima do bar, o detetive hesita em olhá-la de frente, de costas, observa-a o perfil, uma luz se intensifica ao fundo vermelho, o rosto de Madeleine ganha mais destaque e a música se intensifica nesse momento, Scottie está totalmente seduzido. Madeleine sai com Elster e antes de sair do local passa por um espelho, o detetive a vê pelo espelho, pelo seu ponto de vista, acompanha as duas Madeleines saírem do restaurante.

Hitchcock faz aí um jogo interessante entre molduras e espelho já brincando com a duplicidade de Madeleine e da construção de uma imagem dentro de um quadro. Com extrema sutileza, faz com que Madeleine se levante da mesa, ao fundo uma moldura a envolve, Madeleine sai da mesa, passa por outra moldura, pára e quando sai do restaurante sua imagem está em um espelho. É claro que, toda essa sintaxe dialoga com objetos abstratos em um mesmo sentido, são construídos os enquadramentos, pois, apesar de serem planos que sugerem o ponto de vista de Scottie, portanto, icônicos, há também uma organização desses objetos dentro do plano, isto é, são planos legi-signo simbólicos. O que se constrói na montagem, através da justaposição dessas imagens, é uma *metáfora* do próprio filme.

A peculiaridade dessa cena é a fluidez com que transcorre, pelo ponto de vista de Scottie, os elementos da cenografia, iluminação e atuação, formam esse deslocar de Madeleine por molduras até chegar ao seu reflexo nítido no espelho. Mais uma vez Hitchcock introduz uma diferença entre sintaxe e forma, e como ele as tece em uma unidade sígnica com total controle do que quer significar, do que quer deixar ao público.

Vale ainda ressaltar a imagem do perfil de Madeleine que é

intensificada por uma luz ao fundo que contrasta seu rosto com o ambiente vermelho, criando uma aura, ao mesmo tempo que a trilha sonora é intensificada. O perfil é importante, pois é nesse momento que Scottie se apaixona por Madeleine e mais tarde é esse mesmo perfil que o faz se aproximar de Judy.

A montagem dessa cena, apesar dos enfoques sugerindo a duplicidade de uma mulher através dos enquadramentos, tem sua linha mestra na apresentação (exposição) da misteriosa Madeleine, em sua parte-índice. A idealização da mulher, o sentido platônico de um amor inalcançável, quase um sonho é construído pela parte-ícone. Aqui o discurso narrativo é contemplativo, não é necessário dizer nada, a sedução é suave na transição de uma imagem a outra. Na verdade, a intensidade dramática aparece na trilha sonora que “diz” o quanto Scottie está encantado por àquela mulher. Realmente uma aura é tecida em torno de Madeleine e é essa a *imagem* que fica.

A cena seguinte já mostra Scottie investigando Madeleine. Scottie espera Madeleine dentro de seu carro do outro lado da rua. Logo, ela sai e ele começa a segui-la pelas ruas de São Francisco. Madeleine entra em um beco. Na trilha sonora, instrumentos de sopro com uma melodia circular, já os violinos tem um tom de mistério. Madeleine deixa o carro. Som das cordas de violoncelos sendo dedilhados com a mesma melodia circular dos instrumentos de sopro (clarinete). Quando Scottie entra no local onde Madeleine entrara a música muda, suspense. O detetive abre a porta, imagem de flores, os violinos voltam com o tema de Madeleine que aparece com *tailleur* cinza olhando as flores. Madeleine conversa com uma atendente da floricultura, se vira para a direção da câmera (ponto de vista de Scottie) e se aproxima. Mudança de plano, ele fecha a fresta da porta para não ser visto, o reflexo de Madeleine preenche o espelho da porta, no canto superior direito o olhar atento de Scottie. Madeleine volta à direção de onde partira, a atendente chega até ela com um buquê de flores. Ele fecha a porta, sai do local, volta ao beco e entra no carro. Ela volta ao beco, entra no carro e parte. Scottie volta a segui-la.

Esse é o começo de uma seqüência em que Hitchcock coloca em xeque o olhar de Scottie. Nela destaca-se a trilha sonora, que cria uma ambiência de mistério, logo desfeita quando Scottie olha Madeleine mais de perto, pois ao se aproximar dela seus sentimentos mudam. Essa mudança é acompanhada de uma imagem síntese, a que mostra Madeleine refletida em um espelho e Scottie escondido atrás da porta, olhando-a por uma fresta, com um misto de interesse na investigação e um visível encanto por ela. Mas, Hitchcock deixa claro nesse enquadramento (legi-signo simbólico) que o encanto é por uma imagem e não por uma pessoa, daí o reflexo no espelho.

A perseguição segue com uma cena em uma igreja e por um cemitério. Madeleine entra na igreja, Scottie a segue. No cemitério, o enquadramento mostra o detetive envolto de flores e lápides, e ao fundo, na parte superior do quadro, crucifixos e um céu azul. Imagem de Madeleine ao fundo, em primeiro plano lápides cinzas, ela de *tailleur* cinza não tem destaque se confunde com as lápides. Scottie a observa atentamente, ponto de vista dele mostrando lápides e flores com Madeleine parada, estática, longe, ao fundo do campo de visão. Scottie se aproxima para saber o que Madeleine tanto olha, até que anda através de uma passarela se aproximando da câmera que se mexe até enquadrá-lo de baixo para cima, mostrando um campanário no canto superior direito e um céu azul (novamente) ao fundo.

Scottie volta a andar pelo caminho/passarela sem tirar os olhos de Madeleine, mas logo pára. Ela sai de frente da lápide. Ele se esconde para não ser visto. Ela passa por ele segurando o buquê, pára por um instante e volta pelo caminho/passarela por onde o detetive veio e sai do cemitério. Scottie vai até a lápide e descobre ser de Carlotta Valdes (1831-1857). *Close up* na lápide, som de sinos, instrumentos de sopro, tema recorrente de mistério, mas agora mais grave, fúnebre.

Nesta cena há um jogo entre a *sintaxe* e a *forma*, pois os enquadramentos, prioritariamente subjetivos, fazem com que Madeleine se confunda com as lápides. O que se observa é a importân-

cia do *tailleur* cinza, o mesmo *tailleur* que Madeleine usa quando mais tarde cai do campanário, o mesmo *tailleur* que Scottie escolhe para Judy vestir na segunda parte do filme. O ponto de vista do detetive não é usado à toa, a intenção é de não se ter diferença entre lápide e Madeleine, ou entre morte e a personagem, sugerindo não apenas que a morte a espreita, mas, em sentido psicanalítico, a conexão mulher/amor/morte.

Crucifixos, céu azul e um campanário aparecem nos enquadramentos objetivos em uma clara referência a cena que ocorre mais adiante da morte de Madeleine, aqui colocada de forma quase sem sentido, mas pela organização dos planos em mostrá-los não poderiam ser considerados como coincidência. Tal qual um grande concerto, Hitchcock coloca essas “melodias” em segundo plano para mais tarde trazê-las à superfície, nos momentos mais dramáticos da música, a melodia que se ouve ao fundo se transforma no clímax da obra. Cria-se, portanto, um *leitmotiv* visual, observável não apenas nessa cena, mas em todas até aqui analisadas, onde a mesma inter-relação dá solidez e, principalmente, uma unidade ao filme.

Outro ingrediente importante à cena é o caminhar de Scottie pela passarela/caminho, mais um *leitmotiv* que volta mais tarde através de corredores, sonhos, ruas de São Francisco e pelas falas de Madeleine. A *idéia* que Hitchcock trabalha nesses momentos é a de um homem perdido em um labirinto, Scottie a busca incessantemente e ela sempre escapa de suas mãos.

A montagem segue o ritmo emotivo de Scottie, dessa forma o discurso narrativo é tecido pelo seu ponto de vista, isto é, o ponto de referência da construção do sentido é feito e ditado pelo seu olhar. O acesso que se tem aos eventos se dá pelo que Scottie vê, essa cumplicidade, fruto de uma câmera subjetiva, é importante porque, da mesma forma o público é tragado pelo mesmo fascínio por Madeleine, e pelo mesmo jogo de Elster na primeira parte do filme. A parte-índice da montagem mostra os eventos e principalmente, oferece ao público as informações que fazem com que a investigação prossiga, como o nome de Carlotta Valdes na lápide

em que Madeleine se detém por algum tempo, criando esse interesse por desvendar o que está acontecendo. Correndo em uma linha paralela, a parte-ícone, construída pela subjetividade com que se tem acesso à cena, lida com essa mulher desejada, que sofre com alguma coisa e que precisa ser amparada, criando-se portanto, um interesse emotivo por Madeleine, tecido no sentido de protegê-la de algo que pode ser explicado pelo racional Scottie.

A cena seguinte é a que mostra Madeleine sentada olhando um quadro. Introduce o tema de Carlotta com violinos e harpa. Scottie anda pelo local, passa pelos quadros, ela não tira os olhos do quadro e nem o percebe. Scottie olha-a, curiosamente o buquê está arrumado de uma forma que privilegie o olhar do detetive. Plano subjetivo no buquê ao lado de Madeleine, neste momento a câmera se desloca para as flores nas mãos da mulher no quadro: idênticos. Plano em Scottie surpreso com a semelhança. Scottie se detém agora no coque de Madeleine, um coque em forma de vórtice (plano subjetivo) logo a câmera se desloca para o cabelo da mulher do quadro: o mesmo coque em vórtice. Plano em Scottie que agora olha detidamente o rosto da mulher do quadro. Plano objetivo em Scottie que estranha as coincidências. Ponto de vista, mais uma vez de Scottie mostrando Madeleine apática diante do quadro, paralisada. Scottie sai devagar da sala, acha um funcionário do local pergunta sobre a mulher no quadro, este responde: Carlotta e entrega-lhe um catálogo. Por último, o detetive pede para ficar com o catálogo.

Nesta cena, o que estava em segundo plano em outros momentos passam à frente, as molduras antes colocadas ao longo do filme, agora se concentram no quadro de Carlotta Valdes que é exposto ao olhar de Scottie. Não apenas o quadro, mas as coincidências do buquê e do coque trazem consigo a *idéia* de uma imagem construída, tal qual Carlotta no quadro, é Madeleine, isto é, ela se sobrepõe ao olhar do detetive. O fascínio de Madeleine pelo quadro dialoga com o fascínio de Scottie por ela. Mais uma vez Hitchcock trabalha com camadas de sentidos que são postos pela *sintaxe* e que adquirem *forma* pelos enquadramentos, assim

o olhar subjetivo traça paralelos entre os elementos, constroem um *diagrama* importante para se tentar decifrar as relações entre Madeleine e Carlotta.

Dois elementos importantes neste momento: o tema de Carlotta e o coque em vórtice. O tema de Carlotta tem a peculiaridade de trazer o som de uma harpa como instrumento mais em destaque na melodia dando ao fascínio de Madeleine pelo quadro um tom lúdico, um sonho, traçando uma correspondência com os esquecimentos da personagem e seus momentos de transe. Além disso, a melodia confere e sugere à Carlotta uma presença etérea à história. Por outro lado, o coque em vórtice vai lidar com a própria vertigem de Scottie, com o tema da busca em meio a um labirinto, portanto, o deslocar em círculos. Enfim, são essas camadas que ora aparecem na superfície ora ficam em segundo plano que faz com que o filme flua em um *continuum* de significados todos interligados, todos devidamente orquestrados.

Ainda nessa cena, nota-se a presença do colar que neste momento apenas aparece como pertencente à imagem de Carlotta, sem importância à primeira vista, Hitchcock apenas o retém por um breve momento, mais adiante este mesmo colar reaparece na pintura que Midge faz para Scottie colocando seu rosto ao quadro de Valdes, e no fim, o colar volta, deixa a cena da imagem de Carlotta e adquire existência no filme ao ser usado por Judy já transformada em Madeleine, se tornando a porta de saída do labirinto. Essas instâncias de sentido, que ao longo do filme vão adquirindo significados diferentes, sendo acrescentado a objetos, gestos e diálogos por exemplo, geram interpretações mais gerais que lidam diagramaticamente com outros momentos da narrativa e faz com que uma cena não seja apenas uma sucessão de fatos que se somam a outras cenas, mas que sejam entendidas como partes integrantes de um todo. Há algo de caráter geral por trás das cenas, algo que percorre subterraneamente as cenas, conectando-as. A complexidade desse tipo de narrativa vai lidar de forma muito íntima com os três tipos de raciocínios: o abduutivo, o indutivo e o dedutivo. Podemos pensar que Hitchcock faz um convite

à mente, e seus filmes dependem que esse convidado aceite e se entregue ao jogo.

A perseguição continua nas ruas de São Francisco. Madeleine pára em frente a uma casa antiga. Scottie de longe a observa do carro. Ela entra no hotel. O detetive sai do carro, ao fundo uma igreja gótica com crucifixos e o céu azul. Scottie anda olhando em volta (ponto de vista de Scottie) McKittrick Hotel cinza e apático. De repente, lá no alto em uma janela, Madeleine abre a cortina, tira o *tailleur* olhando o movimento da rua e sai da janela. Scottie visivelmente cheio de dúvidas decide entrar no hotel. Scottie entra, encontra (plano subjetivo) o hall vazio, um balcão sem ninguém, olha envolta, a escada e para cima onde estaria Madeleine, ouve uma voz que o faz olhar para o balcão novamente, uma mulher sai detrás do balcão. Ele se aproxima do balcão, pede uma informação sobre a mulher do quarto acima, a recepcionista se recusa a responder. Scottie mostra o distintivo. Ela hesita, ele pergunta o nome, a recepcionista responde “senhora Valdes”. Scottie pergunta: “Carlotta Valdes?”. Ele faz mais perguntas sobre a hospede e a recepcionista responde. O detetive pede pra que quando ela sair do quarto não diga nada sobre ele. A recepcionista, de pronto, responde que a hospede não esteve ali naquele dia. Scottie irônico e senhor da lucidez de seus olhos diz que a viu entrar. A recepcionista é enfática ao repetir que a hospede não esteve e não está ali, e mostra-lhe a chave do quarto pendurada. Scottie levemente irritado com a relutância e os argumentos da recepcionista, pede-lhe que vá até ao quarto pra checar se Madeleine/Valdes está ou não. A recepcionista se mostra irritada.

Música de mistério enquanto a recepcionista sobe as escadas, lá de cima ela o chama. Ponto de vista de Scottie que a vê. O detetive começa a subir, plano distante mostra a longa escada em que o detetive sobe. Ele chega ao segundo andar, caminha por um corredor até chegar a porta do quarto. A recepcionista abre a porta, ele entra, quarto vazio e arrumado. Scottie olha pela janela, (plano subjetivo) o carro de Madeleine não está mais lá, (plano aberto) o detetive diz surpreso: O carro não está lá?. A recepci-

onista sem esboçar nenhum sentimento: “Que carro?”. Scottie, confuso, tenta entender, busca alguma explicação, mas nada diz.

O detetive volta para a frente do prédio de Madeleine e vê o carro verde dela estacionado (plano subjetivo), percebe que tem algo dentro do carro (plano nele), tenta ver, (plano subjetivo) lá está o buquê.

Nessa cena no McKittrick Hotel, Hitchcock põe em xeque a lucidez de Scottie, não em relação a si mesmo mas em relação ao público, instaurando assim, a dúvida sobre o olhar de Scottie. Quando o detetive entra no hotel, Hitchcock coloca em plano subjetivo o deslocar do olhar do personagem, em um primeiro momento não se vê ninguém no balcão e logo em seguida, quando o olhar se detinha no andar de cima, uma mulher surge atrás do balcão. Primeiro detalhe. A cena prossegue, Scottie conversa com a recepcionista e o ponto alto desse encontro é o fato de que vira Madeleine/Carlotta no quarto acima e a mulher argumenta que a hóspede não aparecera lá. A discussão culmina na ida de ambos ao quarto e para surpresa de Scottie, está vazio. O último detalhe é a ida do detetive a janela e a constatação de que o carro de Madeleine não está mais estacionado à frente do Hotel. Porém, na cena seguinte, o detetive volta para o prédio de Madeleine e vê o buquê no carro. Hitchcock trafega entre plano subjetivo e plano objetivo nessa cena de maneira a confundir o atento público, que até então reconhece em Scottie a figura da razão, do detetive dotado de uma habilidade em solucionar qualquer mistério. Ocorre que é exatamente pelo desaparecimento misterioso de Madeleine, nessa cena, que essa habilidade é questionada. Esse conflito entre razão e mistério inaugurada na cena no escritório de Elster, volta à tona aqui, e é com ironia que Hitchcock coloca o buquê no carro de Madeleine no fim dessa seqüência de perseguição, pois o objeto não intriga apenas o detetive, mas o próprio público que fica perdido em relação no que acreditar.

Existem alguns pontos importantes a respeito da sintaxe que têm que ser observados. A cor cinza e apática do hotel e a cor cinza do tailleur da apática Madeleine em transe se sobrepõem.

A igreja gótica com seus crucifixos e novamente o céu azul ao fundo do plano quando Scottie olha para o hotel. A longa escada do hotel e, principalmente, o corredor (caminho) até o quarto de Madeleine. E o buquê na cena final, enfim, são componentes da sintaxe já trabalhados em outras cenas, e aqui revistos, como se rondassem o personagem, portanto a *idéia* do movimento circular parece não sair um instante do filme, o que ilustra com propriedade o teor da sintaxe harmônica.

Os enquadramentos, ora subjetivos ora objetivos como já mencionados, não perdem o padrão de organização que os fundamenta como legi-signos, a diferença é que os subjetivos tentam se assemelhar ao olhar de Scottie, portanto, possuem características icônicas, enquanto que os planos objetivos ao se deterem em um olhar *de fora* que observa os fatos, que apenas tentam se relacionar com os eventos diadicamente, isto é, há uma alteridade nos eventos que independem de qualquer participação, são portanto, planos que apenas *atentam para* o fato, possuem, assim, características indiciais.

Quando nos detemos sobre a construção dos planos subjetivos e objetivos, torna-se mais claro qual o sentido do discurso que Hitchcock coloca nessa cena: qual o plano (ou olhar) que detém a lucidez do que se vê? Essa pergunta Hitchcock deixa para o público. Seu papel reside em deslocar, através da montagem, de um plano a outro, colocando a parte-índice sob suspeita e a parte-ícone como detentora de razoabilidade, pois aquilo que era apenas sugerido agora torna-se plausível: pode ser que Madeleine realmente esteja sendo atormentada por algo misterioso, algo que não pode ser explicado por psicólogos, pela ciência, pela razão.

Nesse embate entre subjetivo e objetivo, que margeia o conflito entre razão e mistério já em andamento no filme, é colocado um ingrediente novo à narrativa que vai desembocar na cena do campanário, onde Madeleine morre. Pois essa “morte” é vista pelo ponto de vista de Scottie e mais tarde quando Judy revela o que na verdade ocorrera, toda a cena do campanário é revista por planos objetivos. Portanto, nessa cena no McKittrick Hotel, obje-

tivo e subjetivo convivem, para mais tarde quando Scottie já está totalmente apaixonado por Madeleine, o subjetivo é posto acima do objetivo, tornando a imagem da vertigem no campanário tão intensa dramaticamente, bem como, a queda e o suicídio de Madeleine tão marcantes.

Esse ponto é importante para se entender como Hitchcock cria as condições necessárias para se construir os momentos dramáticos de seus filmes, sem depender exclusivamente dos diálogos, ele transforma, visualmente, suas intenções e enfoques em pontos focais nos quais cenas, montagem, planos e sintaxe são pensados como feixes que rumam para cenas ou imagens chaves, assim todas as outras cenas anteriores e posteriores dialogam com essas cenas-mestras. Contudo, para que essas cenas guias existam, é necessário que ao longo do filme as outras cenas tragam algo que, de certa forma, vai acrescentar um significado mais intenso a cena principal. Mas, não apenas no diálogo, o que usualmente é feito, como visto até aqui, Hitchcock expande essa interação e intercâmbio sógnico para a *sintaxe* e para a *forma*, se utilizando de todas as possibilidades que uma linguagem híbrida, como o cinema, oferece, construindo assim, um discurso confeccionado em camadas. Tal qual um acorde é composto pela soma de três a quatro notas e uma melodia é composta pela soma de três a cinco desses acordes, todos interagindo em camadas sonoras que se somam em uma dinâmica que flui de encontro a enfoques e temas em torno dos quais toda a música é tecida, assim é o cinema de Hitchcock.

Ao colocar a parte-índice da montagem/discurso sob suspeita, em meio ao jogo entre planos objetivos e planos subjetivos, afetando a própria narrativa que até então era detentora de total lucidez, Hitchcock como dito acima, faz com que a parte-ícone que o tempo todo dialogava com o mistério e o oculto, venha ser vista com outros olhos. Ocorre que, ao fazer esse movimento de sentidos tudo o que até então era certo, sofre uma reavaliação. É nesse momento no filme que Scottie pede ajuda a Midge e encontra Pop Lieble, o livreiro, que lhe conta sobre a história de Carlotta Val-

des. Logo em seguida, o detetive tem uma conversa com Elster que lhe relata os avanços de sua investigação, o ponto alto desse encontro são as revelações do empresário/amigo sobre as “coincidências” entre Carlotta e Madeleine. Assim, todas as saídas para a retomada da razoabilidade no caso são tiradas de Scottie e do público. A cena seguinte é fundamental para não mais se questionar o ponto de vista do detetive: a queda de Madeleine na baía de São Francisco. Acrescentando a esta, a cena no apartamento de Scottie com Madeleine vestindo um roupão do detetive, sob o tom do flerte e da sensualidade, a atração de Scottie por ela é consolidada, não só o protagonista está envolto pelos mistérios/encantamentos de Madeleine como o próprio público está sob o mesmo enlace.

Portanto, a partir da cena no McKittrick Hotel, há um proposital deslocamento para o ponto de vista de Scottie, esse movimento se dá pelo crescente interesse emocional do detetive por Madeleine, que por mais que tente ser racional, como é visto no diálogo/interrogatório na cena do apartamento, o detetive já não consegue conter sua paixão por ela. Sob o ponto de vista do detetive, Hitchcock traça um jogo interessante com o público, que culmina em uma cena que aparenta não ter muita importância, uma cena em que a parte-ícone e a parte-índice da montagem/discurso se sobrepõe em uma mesma imagem.

Essa surge na cena em que Scottie e Madeleine estão em um bosque de árvores centenárias, onde ela fala sobre morte e aparenta estar em transe, por fim, começa a caminhar pela floresta. Scottie a chama pelo nome. Ela não ouve. O detetive fica olhando, Madeleine some atrás de uma árvore, por um momento há uma estranha impressão de que ela desaparecera como um fantasma. Scottie tenta encontrá-la, mas nada. A música intensifica essa impressão. Ele resolve ir atrás dela, anda pela floresta olhando em volta e de repente a encontra.

Mais uma vez forma e sintaxe se completam. Madeleine veste um sobretudo branco, pelo ponto de vista de Scottie, se observa seu lento caminhar pelas árvores e o seu desaparecimento. O sobretudo branco aqui é proposital, pois lida com a *idéia* fan-

tasmagórica que envolve a figura de Madeleine. Como em uma brincadeira de criança com lençóis brancos para caracterizar a figura de um fantasma, Hitchcock traz à parte-índice àquilo que era apenas sugerido pela parte-ícone. Madeleine é atormentada pelo fantasma de Carlotta, e nessa cena, em transe, ela se torna um fantasma bem diante dos olhos de Scottie.

Essa não é uma cena isolada, como todo o filme se estrutura em movimentos circulares, após a “morte” trágica no campanário, é Madeleine que se torna um fantasma que ronda a vida de Scottie na segunda parte do filme. A transformação de Judy na *imagem* de Madeleine dialoga com a parte-ícone da montagem/discurso, muitas vezes de forma diagramática, o momento em que parte-índice e parte-ícone se encontram novamente é o momento em que Judy sai do banheiro totalmente transformada em Madeleine, como um fantasma que torna à vida, ela se aproxima de Scottie e realiza o desejo maior do detetive. Ou como Hitchcock esclarece: “[...] quando ela sai do banheiro, [...] realmente volta do meio dos mortos.” (TRUFFAUT, 2004: 226)

Esse controle sobre o discurso e o inter-relacionamento entre a *sintaxe* e a *forma* ilustram a capacidade com que Hitchcock arranja e compõe os momentos dramáticos em *Vertigo*. Vale ressaltar que em ambas as cenas as parcerias com Bernard Herrmann e Edith Head são essenciais para a perfeita confecção desses pontos-chaves do drama. De fato, a unidade pela qual o filme se estrutura, permite que haja um deslocar dos temas e argumentos que o consolida, extravasando pelos elementos da sintaxe e pela organização que fundamenta a construção dos planos, nada há, portanto, que não tenha relação com as idéias gerais com as quais o filme é baseado. Assim, a solidez do conceito do filme está nas mínimas partes e nos momentos mais importantes, interagindo entre si ao longo do drama em um perfeito dinamismo que em nenhum momento perde o tom. Quando no começo dessa análise fora dito que *Um corpo que cai* era um filme de uma nota só, era para metaforicamente ilustrar o quão sólida é sua confecção.

Analisemos uma última cena de *Vertigo*. A cena da morte de

Madeleine no campanário, a da Missão. Essa cena começa no estábulo, Madeleine de *tailleur* cinza sentada em uma carruagem, Scottie insiste pra ela se lembrar de quando esteve ali. Ela fica em transe relembrando. O detetive desesperado tenta explicar que há resposta para tudo. Ele a pede novamente que tente se lembrar. Scottie a tira da carruagem, nesse momento a música de investigação muda para o tema de Madeleine. Eles se beijam. Ela olha para fora. Ele diz que a ama, ela responde que o ama com um olhar perdido e logo diz que é muito tarde. O detetive, entregue à paixão, diz que os dois têm que ficar juntos. Madeleine responde que tem que fazer algo. Os planos objetivos preservam a *mise-en-scène*. Ela sai do estábulo. Scottie a segue e a segura. Ela diz que não poderia ser daquele jeito, ele insiste em segurá-la e diz que se amam. Ela pede que a solte. Ele não deixa. Madeleine pára de tentar sair dos braços dele, o olha nos olhos e pergunta se acredita que ela o ama. Scottie responde que acredita. Madeleine pede que ele acredite que ela o ama e mesmo que ela se vá, ela sempre o amará.

Scottie a segura intrépido e diz que não vai perdê-la. Madeleine pede que ele a deixe entrar na igreja sozinha. Ele não entende, ela o beija, ele a solta, logo que ela se afasta, começa a correr. O detetive vê (plano subjetivo) o campanário, cruzeiros e o céu azul, parte atrás dela. Madeleine entra na igreja. Scottie entra atrás. Dentro da Igreja, ele ouve passos subindo pela escada da torre, corre, a vê subindo, sobe atrás, mas logo a vertigem o domina. O detetive tenta desesperadamente subir, a vertigem o toma novamente, ele a vê indo para o alto da torre, mas não consegue alcançá-la, ouve-se um grito horrível. Scottie vê um corpo caindo, uma mulher loira de *tailleur* cinza, em seguida o barulho do choque do corpo com o telhado da Igreja. Ele se aproxima da janela e vê uma mulher igual a Madeleine caída. Profundamente abalado olha novamente pela janela, observa as freiras se aproximando, apavorado, trêmulo, começa a descer as escadas, suas pernas parecem pesadas. Por fim, Scottie se esgueira pelas paredes da escada.

A sintaxe dessa cena vai retomar pontos já expostos em cenas anteriores: o *tailleur* cinza da cena do cemitério em que ela se confundia com as lápides, e que mais adiante no filme vai ser o mesmo *tailleur* da transformação de Judy em Madeleine na segunda parte. A transição do tema de investigação para o tema de Madeleine ilustra bem a transição: do racional Scottie para o apaixonado Scottie. O plano subjetivo do detetive vendo o campanário, os crucifixos e o céu azul, até então esses elementos só haviam sido mostrados em planos objetivos.

A forma dos enquadramentos preserva a *mise-en-scène* na primeira parte, da seqüência, que ocorre entre o estábulo e o gramado, quando Madeleine se desvencilha de Scottie e corre para a Igreja e em seguida o detetive olha para a torre, os enquadramentos preservam o ponto de vista de Scottie. A primeira parte, portanto, é constituída de planos objetivos em que se preserva a atuação e o envolvimento entre os personagens. Essa é a terceira vez que Hitchcock se utiliza da *mise-en-scène* para mostrar o quão os protagonistas estão atraídos um pelo outro. A primeira cena a se observar isso é na cena na casa do detetive logo após a queda de Madeleine na baía de São Francisco, a segunda, é a cena antes desta, quando ela aparece de madrugada na casa de Scottie e eles combinam ir para a Missão. Os planos objetivos portanto, têm essa função de se enaltecer o envolvimento entre os protagonistas. Mas, durante essa cena ocorre a transição dos planos objetivos para planos subjetivos do detetive que, pelas razões já apontadas acima, visam intensificar a vertigem de Scottie e sua incapacidade em salvar seu grande amor.

O ponto importante da cena está na montagem/discurso, pois com duas ou três imagens se cria a *idéia* da morte de Madeleine. Isso pode ser melhor esclarecido ao se observar a natureza *sígnica* da montagem e como Hitchcock a explora. A montagem tem seu fundamento no símbolo, isto quer dizer que algo de tipo geral rege e ordena as imagens-sonoras (particulares) em uma continuidade, criando e produzindo uma relação entre essas partes, dotando-as de significação.

Conforme já foi esclarecido no capítulo anterior, o símbolo possui uma parte-índice e uma parte-ícone, ambas agem ao mesmo tempo dentro do símbolo, a parte-índice dota o símbolo de uma conexão com o objeto a que se refere, e a parte-ícone dota o símbolo do poder de trazer à mente a imagem do objeto, isto quer dizer que o símbolo não se refere apenas a um objeto, mas um série deste. Como a palavra *cavalo* se refere não apenas a um cavalo, mas a uma idéia, uma imagem de algum cavalo. Ao mesmo tempo, a palavra *cavalo* está ancorada a uma espécie de animal quadrúpede com características próprias etc. Por uma convenção, a palavra *cavalo* é dotada do poder de significação.

No caso do cinema, a parte-ícone trabalha em três níveis: Imagem, Diagrama e Metáfora (já comentadas em vários momentos durante a análise). Um exemplo de Imagem nos moldes do discurso hitchcockiano pode ser assim construído:

[...] o assassinato num campo de tulipas. Dois personagens. O assassino, gênero Jack, o Estripador, chega por trás da moça. Sua sombra avança sobre ela, que se vira e berra. Imediatamente “panoramizamos” para os pés que lutam entre as tulipas. A câmera dirige-se para uma tulipa, para dentro da tulipa. O barulho da luta continua no segundo plano sonoro. Avançamos para uma pétala que enche toda a tela e, plim... cai sobre a pétala uma gota de sangue vermelho. É o final do crime! (TRUFFAUT, 2004: 133)

Essa seqüência narrada por Hitchcock a Truffaut ilustra uma montagem que cria uma Imagem do todo através da sugestão, não se vê o assassinato em si, apenas se supõe que houve o crime, através do som indicial e do enquadramento na tulipa e, por último, a gota de sangue, o terror se instaura à mente do intérprete. Hitchcock oferece à mente todos os ingredientes para que esta imagine o crime, sem mostrá-lo realmente. Esse é um dos métodos narrativos muito bem utilizado por ele e é a tônica de dois filmes: *Um corpo que cai* e *Janela indiscreta*.

Um Diagrama se estrutura através de ações paralelas que se somam, são eventos que ocorrem muitas vezes em um mesmo tempo, ou em um mesmo espaço ou ainda possuem o mesmo tema, e que se relacionam dinamicamente entre si. Um diagrama hitchcockiano é montado dessa forma:

*[...] uma pessoa curiosa que penetra no quarto de outra e vasculha as gavetas. Você mostra o dono do quarto que sobe a escada. Depois retorna à pessoa que vasculha e o público tem vontade de lhe dizer: “Cuidado, preste atenção, ele está subindo a escada”. Portanto, uma pessoa que vasculha não precisa ser um personagem simpático, o público sempre sentirá apreensão por ela. Evidentemente, se a pessoa que vasculha for simpática, você redobrará a emoção do espectador, por exemplo com Grace Kelly em Janela indiscreta. (TRUFFAUT, *ibid.*: 77)*

Uma Metáfora se estrutura através de eventos que estão em lugar de algo, representam uma idéia a qual os eventos sugerem, mas geralmente esses fatos não se relacionam diretamente com a idéia. Uma metáfora nos moldes de Hitchcock se estrutura dessa forma:

*[...] por exemplo, uma festinha, numa noite, depois de uma luta de boxe. Serve-se champanhe nas taças e vê-se muito bem o champanhe borbulhando, e todas as bolhas... Faz-se um brinde à heroína e se percebe que ela não está lá: desapareceu com outro homem. Então, o champanhe pára de borbulhar. (TRUFFAUT, *ibid.*: 57)*

Em *Vertigo* há uma metáfora bem evidente na cena do restaurante Ernie's quando Madeleine passa pelas “molduras” e sai do restaurante acompanhada de seu reflexo no espelho.

A parte-índice da montagem são as imagens que mostram o filme, é aquilo que está na película. A narrativa se estrutura baseada na parte-índice, e é organizada em três níveis como explicado no capítulo anterior, a narrativa espacial, a narrativa sucessiva e a

narrativa causal. O discurso, portanto, se consolida pela associação da parte-ícone e da parte-índice. No caso de Hitchcock esse discurso é tecido pelo suspense.

A cena da morte de Madeleine traz com perfeição essa associação. A parte-índice mostra o desespero de Scottie em alcançar Madeleine e a parte-ícone sugere o suicídio. É importante entender que a confecção do discurso só se completa com a participação do intérprete, ou do público. Portanto, a soma dos elementos da sintaxe, da composição dos enquadramentos e da montagem, tem o seu sentido voltado a oferecer interpretantes que quando encontram uma mente, ativam as conexões e relações que são indicadas e sugeridas pelo desencadear de uma cena a outra. Assim, Hitchcock preenche todo o filme com esse intercâmbio sígnico, já apontados durante a análise, que se somam e são associados uns aos outros, pautados sob uma unidade conceitual bem sólida.

O ápice, ou um dos ápices, dessa unidade conceitual durante o filme é essa seqüência no campanário, pois o clímax do suspense do filme *é* essa cena. E esta só pode ser realmente consolidada com a participação do público. Essa geometria que se completa com o intérprete pode ser observada na medida que pelo ponto de vista de Scottie o público *vive* o seu desespero e da mesma forma *vê* Madeleine cair. Como visto até aqui, Hitchcock confecciona todas as cenas anteriores no sentido de trazer o intérprete para esse ponto em comum com o protagonista, e da mesma forma *pensar* que Madeleine cometera suicídio.

É esse controle do discurso cinematográfico que faz de Hitchcock um maestro, não apenas pelo domínio técnico, mas pelo domínio sígnico de seus filmes, pois o que ele deseja com o suspense é um diálogo com o público, um diálogo provocativo e inquietante de fato. Porém, um diálogo que permanece sempre atual, aberto a releituras, a cada momento que seus filmes são revistos, um novo comércio de signos se inicia.

Conclusão

O encerramento dessa dissertação, poderia ter-me trazido aquela satisfação a que se refere Peirce no texto de 1877, “A Fixação da Crença”: “A dúvida é um estado desagradável e intranquilo de que lutamos para nos libertarmos e passarmos a um estado de crença; este último é um estado de calma e de satisfação que não queremos abandonar nem trocar por uma crença em qualquer outra coisa.” (PEIRCE, 1998: 64)

No entanto, a pesquisa trouxe mais questões para serem respondidas do que anteriormente poderiam ser previstas. Observando a construção do signo cinematográfico, trazendo com isso uma análise de um filme de Hitchcock, o que vem à mente são perguntas do tipo: como conseguir uma unidade sógnica entre a *sintaxe*, a *forma* e o *discurso* na criação, produção e desenvolvimento de um filme?

Como enfatizado no final do capítulo anterior, Hitchcock tinha o domínio sógnico de seus filmes, sabia o que queria construir, o que queria significar, como atingir seus objetivos, como articular as linguagens e os aparatos técnicos necessários, sem sair do conceito, da idéia geral, portanto, do núcleo do drama.

De fato, a linha mestra dessa dissertação foi entender e compreender a construção sógnica do cinema trazendo para o estudo um diretor que pudesse exprimir tudo que o signo cinematográfico traz em si como potencialidade. Foi assim que, em meio a tantas outras possibilidades surgiu aquela representada pelo talvez mais didático e, provavelmente, o mais completo dos diretores, possuindo duas virtudes importantes para a função: 1) controle e do-

mínio do que faz; 2) aliado a fortes doses de experimentalismo e inovação.

Isso pode ser conferido através das entrevistas que François Truffaut realizou durante anos com Alfred Hitchcock, pois ilustra com propriedade, ao longo dos diálogos, essas duas vertentes em ação, de um lado a liberdade criativa e do outro o controle sobre produção/confecção do filme, portanto, sobre os objetivos a serem alcançados.

Conseguir com que esses dois lados operem em uma unidade parece ser o grande desafio de um cineasta. Mesmo em se tratando de Hitchcock isso não era de todo fácil de se obter. No final do livro de entrevistas, Truffaut faz o seguinte comentário ao qual o maestro responde:

Truffaut: Sr. Hitchcock, parece-me que desde o início da sua carreira você foi motivado pela vontade de só filmar aquilo que o inspirava visualmente e o interessava dramaticamente. Durante nossas conversas, às vezes empregou duas expressões reveladoras: “carregar de emoção” e “completar a tapeçaria”. De tanto suprimir dos roteiros o que chama de “buracos dramáticos” ou de “manchas de tédio”, procedendo por eliminação contínua tal como se filtra um líquido várias vezes a fim de purificá-lo, você reuniu um material dramático bem seu. De tanto aperfeiçoar esse material, chegou, voluntariamente ou não, a fazer com que ele expressasse idéias pessoais que vieram como que em suplemento da ação, em sobreimpressão... É assim que você vê as coisas?

Hitchcock: É isso mesmo, a experiência nos ensina muito. Sei que, para você e para certos críticos, todos os meus filmes se parecem, mas curiosamente, para mim, cada um deles representa uma coisa inteiramente nova. (TRUFFAUT, 2004: 313)

Apesar de o suspense ser a síntese do discurso hitchcockiano, cada filme traz algo diferente, traz um drama com personagens e situações diferentes, mas que, no entanto, carregam consigo um

bom material para se explorar o suspense. Dessa forma, Hitchcock buscava criar novas cenas, novas imagens, novas situações dramáticas com as quais poderia criar a sensação do medo, do calafrio, do pavor. A cada novo filme o maestro se lançava para um novo desafio, mesmo que dominasse o gênero e soubesse que poderia utilizar uma fórmula pré-estabelecida e já comprovadamente rentável, lançava-se em um novo desafio, não deixava de experimentar temas complicados ou quase tabus, narrativas ousadas, recursos técnicos inovadores, situações inusitadas, tramas quase inverossímeis, lugares e locações diferentes. Por essa razão, um cineasta é um experimentalista que aprende com todo filme que faz e se lança para um novo desafio cada vez que termina uma obra. É através desse processo que ele vai dominar o universo do signo cinematográfico. É exatamente isso que Hitchcock quer dizer com “a experiência nos ensina muito”. Um fato que pode ser aqui destacado, é um comentário que Truffaut tece a respeito da atitude do maestro sobre sua função ao longo de sua análise pessoal após refletir cada um de seus filmes: “Vimos ao longo de todo este livro (das entrevistas) que Hitchcock era um tanto severo com seu trabalho, sempre lúcido e, de bom grado, autocrítico [...]” (ibid.: 326).

Essa característica de autocrítica, no processo de criação de um filme ao outro, pode ser vista também nos textos de Eisenstein, em sua atitude incessante de buscar compreender e explorar as potencialidades síglicas do cinema. Essa busca, já comentada no segundo capítulo, era uma busca por compreender a natureza híbrida do cinema, mas que no fundo visava e almejava um domínio técnico e, porque não dizer, síglico do meio. Da mesma forma que o discurso do suspense hitchcockiano, havia um único discurso, a ideologia comunista, mas que em cada filme era construído de forma diferente. Por fim, Eisenstein chega a um método de confecção do signo cinematográfico, o método dialético.

Um dos problemas mais comuns no cinema é a perda do rumo em meio a produção de um filme, a perda da harmonia das partes e fragmentos que compõem o filme, a perda, portanto, da unidade

sígnica. De fato, o cinema é uma arte feita por diversos profissionais, cada um com uma função específica. Essa mistura, que lhe é inerente dada a sua natureza semiótica, depende de uma sintonia que leve a todos em um mesmo sentido, que aquilo que é almejado como conceito, idéia, estética, tema, argumento do filme, seja externado em cada parte, formando um todo, uma unidade.

Quando Eisenstein chega a um método de confecção do signo cinematográfico, na verdade o que se obtém é um fio condutor ao qual a totalidade do conceito, que se constitui o núcleo do filme, esteja e apareça na totalidade das partes que compõem a obra. Eisenstein empregava o método ao qual deu o nome de *dialético*, por isso mesmo o conceito de conflito se espalhava por todo o filme cabendo ao intérprete o papel de sintetizar o choque de idéias.

Hitchcock, não deu nome a seu método, mas tinha consigo a noção da importância da unidade sígnica, fato evidenciado na análise do filme *Um corpo que cai*, e mais que isso, era detentor de um senso de autocrítica, portanto, de aprendizagem ao longo de sua carreira que o fez ter domínio sobre a construção semiótica de seus filmes.

Parece, portanto, que a construção do signo cinematográfico depende de um método, um fio condutor de razoabilidade que concretize aquilo que está no plano das idéias, do conceito, do argumento, para poder assim, adquirir existência, tornar-se ou transformar-se em um filme. E este método depende da vontade de aprendizagem, da autocrítica, da experiência com a linguagem híbrida do meio cinematográfico para se efetivar e se consolidar.

A perda da unidade em uma obra cinematográfica é explicada por Truffaut como “um grande filme doente”:

Abro um parêntese para definir em poucas palavras o que chamo de “um grande filme doente”: nada mais é do que uma obra-prima abortada, um empreendimento ambicioso que sofreu erros de percurso: um belo roteiro infilmável, um elenco inadequado, uma filmagem envenenada pelo ódio ou ofuscada pelo amor, uma defasagem grande demais entre intenção e execução, um projeto que

*vai se aprofundando sorrateiramente ou sofrendo uma exaltação ilusória. Evidentemente, essa noção de “grande filme doente” só pode ser aplicada a excelentes diretores, aqueles que demonstraram em outras circunstâncias ser capazes de atingir a perfeição. (TRUFFAUT, *ibid.*: 224)*

Um caminho para se refletir sobre o “grande filme doente” parece estar no pragmatismo peirciano, que aparece nesse momento na pesquisa trazendo mais perguntas e alavancando outros conceitos em seu bojo como as ciências normativas e os raciocínios: abduutivo, indutivo e dedutivo. Pois, a busca pela perfeição, a defasagem entre intenção e execução, a deteriorização de uma unidade através da antipatia entre as partes, são assuntos que estão no cerne do pragmatismo.

Segundo Peirce, o pragmatismo é “[...] uma concepção, isto é, o significado racional de uma palavra ou outra expressão, reside exclusivamente na concepção da sua influência concebível sobre a conduta da vida.” (PEIRCE, 1998: 124)

O pragmatismo é o lado externo da crença, do hábito, da lei, é o lado externo, portanto, da terceiridade que se atualiza nas réplicas (secundidade), as quais, por sua vez, dão corpo àquilo que é geral, aquilo que é pensamento, linguagem. O pensamento moderno e a linguagem da metrópole encontraram seu vetor pragmático, primeiramente, na *flânerie*, em algumas escolas de pintores e escritores, mas se desenvolveram com maestria no cinema, isto é, se materializaram através dos filmes (réplicas). A cognição racional originária dos fenômenos da vida metropolitana traçou uma nova forma de mediação e representação que moveu artistas a buscarem formas de arte que expressassem essa linguagem com a qual queriam lidar. Uma finalidade racional surge dessa motivação estética, assim o pragmatismo é aquele pensamento que clareia o caminho e dá existência as essas pretensões através dos filmes. Com isso, uma nova linguagem pôde ser aprimorada, trazendo consigo o hibridismo das linguagens, acolhendo em si, a imagem em movimento e a junção das outras artes, lidando com misturas criativas com as quais a vida moderna convivia.

O horizonte que o pragmatismo peirciano oferece ao presente estudo, ainda que de forma, por ora, incipiente, é um ataque à dualidade entre o homem e a tecnologia cinematográfica, ou entre teoria e prática, ao revelar que essa dicotomia não é perceptível no ato de realização do filme. A construção do signo fílmico é baseada na unidade: *sintaxe-forma-discurso*; como visto até aqui, e tem como matriz aglutinadora três vetores gerais: estética-técnica-conceito, esses vetores dialogam com os três ramos das ciências normativas, a saber, a estética, a ética e a lógica, esse signo, portanto, depende dessa unidade e dessa matriz normativa para adquirir existência.

Se perguntarmos a um diretor de fotografia se, no ato de confeccionar um plano e sua iluminação, sua mente distingue entre homem versus tecnologia, provavelmente ele dirá que não. Antes de ir ao *set* de filmagem, já se organizando para montar tudo, passa-lhe pela mente todo seu conhecimento técnico, a estética e o conceito do filme, as imagens que lhe foram sugeridas pelo roteiro, a sua intenção em harmonizar-se com o todo, o teor da cena, sua importância em relação a encadeamento da história etc., nesse momento o pensamento abduutivo vai-lhe fornecer hipóteses, o pensamento dedutivo vai-lhe permitir escolher qual hipótese para a melhor fotografia, ao se encaminhar para o ato de escolha de lentes, pontos de luz e sua intensidade, plano e movimento de câmera no *set*, o pensamento indutivo, através da experiência ao montar todo o equipamento, vai-lhe fornecer o teste necessário para perceber se são corretas as suas escolhas, assim o conhecimento técnico vai lhe oferecer as ferramentas para dar *vida* ao que havia *pensado*, e adquirir, portanto *existência*. Essa unidade é necessária na construção da fotografia, e tem como método o pensamento pragmático, e é esta unidade que vai tecer a *regularidade* na montagem da iluminação dos planos seguintes, que vai lhe permitir a *sintaxe* com outros elementos do filme como: figurino, direção de arte, cenografia, atores etc; dando *forma* a idéia, a estética e ao conceito. Mesmo com possíveis problemas que possam haver no *set*, e sempre há, essa unidade lhe é necessária.

A razoabilidade concretiza-se e cresce na medida mesma em que nós adotamos o ideal da razoabilidade, somos guiados por ele, empenhamo-nos eticamente nele, enquanto a lógica nos fornece os meios do autocontrole crítico do pensamento para atingi-lo. Esse autocontrole é possível pelo cultivo de hábitos de pensamento, de ação e de sentimento, e pela mudança desses hábitos tão logo isso se prove necessário. (SANTAELLA, 2000: 144).

O que se vislumbra, é que um filme é o resultado de intensa reflexão abduativa, dedutiva e indutiva de possibilidades, de escolhas, previsões de resultados, erros, acertos, aprendizagem, enfim, de experiência. Há todo um pensamento diagramático que relaciona as linguagens, traça possibilidades, realiza e avalia os resultados. Assim, o pensamento pragmático atua como um mediador que analisa essas possibilidades que são relacionadas, conectadas e desconectadas, até chegar a algo que esteticamente estava sendo buscado. Pois, enquanto o pragmatismo é o pensamento mediador, o pensamento estético é a força motriz do cineasta, ele *sente* o que deverá ser o filme, mesmo que muita coisa aconteça no caminho de desenvolvimento da obra, tendo até que mudar cenas ou seqüências, o cineasta sempre consulta esse sentimento que o move a realizar o filme, e que, no fim, estará impresso a cada fotograma.

O pensamento estético: “É um puro Sentimento, mas é um sentimento que é a impressão de uma Razoabilidade que Cria. É uma Primeiridade que realmente pertence à Terceiridade na sua realização da Secundidade (PEIRCE *apud* SANTAELLA, *ibid.*: 149 e 150).

Ou como Santaella esclarece: “[...] o ideal estético não é meramente uma projeção indefinidamente adiada da imaginação, mas deve materializar-se em algo e que esse algo fisga as outras duas ciências normativas (a ética e a lógica).” (SANTAELLA, *ibid.*: 149).

Porém, é necessário pontuar que o pragmatismo não pode ser reduzido ao *fazer cinema*, o que aqui está sendo abordado é um

pouco mais abrangente e profundo do que isso. Para esclarecer melhor:

[...] se o pragmaticismo realmente transformasse o “fazer” na coisa essencial e no objetivo final da vida, então isso seria a sua morte. Pois dizer que apenas vivemos tendo em vista a ação enquanto ação, independente do pensamento que ela envolve, seria dizer que não há algo como uma finalidade racional. (PEIRCE, 1998: 135, grifo nosso).

A gênese criativa, portanto, é: a junção de um senso estético que atrai o cineasta e o move, desencadeando um processo, primeiramente desenvolvido pela mente, explorando possibilidades, relacionando-as diagramaticamente, através da lógica abduktiva que atua procurando caminhos (através das outras artes, fatos que ocorreram, experiência pessoal do cineasta, ideologias etc.) que estejam relacionadas com o possível filme, nesse processo de escolha o pragmatismo atua testando as variantes de realização da obra, clareando o caminho. Todo esse processo é uma constante, mesmo no *set* de filmagem e até na fase de pós-produção, há, sempre, uma intensa reflexão analítica.

O que o pragmatismo revela é que o filme é o próprio pensamento do cineasta e de sua equipe de forma externada, impressa ou impregnada na obra.

Todo homem tem uma identidade que transcende em muito o mero animal – uma essência, um significado, por mais sutil que possa ser. Ele não pode conhecer sua própria significação essencial; de seu olho é o olhar. Mas o fato de que ele verdadeiramente tem esta identidade projetada – tal como uma palavra – é a verdadeira e exata expressão do fato da simpatia, sentimento de camaradagem – junto com todos os interesses não egoístas – e tudo aquilo que nos faz sentir que ele tem um valor absoluto. (...) seu próprio pensamento em outra mente – não digo imediatamente consciente – está feliz nele, sente que em

algum grau ele está ali. (PEIRCE, 2000: 309 e 310, grifo nosso).

Nesse sentido, um filme é um diálogo aberto entre o cineasta e o público. A completude do signo cinematográfico só se torna real quando encontra uma mente, que faz com que o processo de semiose, de ação do signo se realize.

Como visto, o discurso hitchcockiano só se efetivava com a participação do público, essa geometria era acionada pelo poder de significação do signo, pois Hitchcock confeccionava e orquestrava os elementos de tal forma que tecia uma “tapeçaria” que cobria o signo cinematográfico com um grande potencial de significação.

O diálogo hitchcockiano, como já exposto no terceiro capítulo, não se dedicou apenas a mostrar o olhar do maestro sobre o mundo, mas colocar o público diante de seus próprios medos, desejos e segredos inconfessos, desvelando-os. Através de uma ironia incomum, tratou de colocar o dedo nos temas mais angustiantes e inquietantes do homem moderno, nunca dando uma resposta definitiva a este. O suspense, portanto, era um discurso de choque, de colocar o público frente-a-frente com os rumos que o mundo moderno estava seguindo. Hitchcock não fez do suspense um gênero apenas, para ele não era uma fórmula de cinema, era um momento de troca de idéias, de uma conversa ora irônica e ora terrível, de um diálogo envolvente, necessário e enérgico.

Todavia, para que esse diálogo se efetivasse era necessário que a construção do signo cinematográfico tivesse um núcleo sólido e que ao longo do filme trouxesse uma unidade sígnica real.

Acreditamos poder sustentar que o pragmatismo seria esse *método* responsável pela construção da unidade sígnica no cinema. Portanto, responsável por dotar o signo cinematográfico de potencialidade a iniciar o processo de semiose, o processo de troca, de diálogo.

Mas, o pragmatismo depende das ciências normativas como vetor guia em direção a um *ideal* a ser atingido. É esse ideal que vai organizar harmonicamente a *sintaxe*, a *forma* e o *discurso* do

signo cinematográfico. É dentro desse processo de organização que operam os três tipos de raciocínios: o abdutivo, o indutivo e o dedutivo. Portanto, como dito acima, o encerramento dessa dissertação trouxe mais questionamentos do que antes previstos. É, na verdade, um primeiro passo para se entender e compreender a lógica do que não hesitamos em chamar de “pensamento cinematográfico”.

Referências

- ARAÚJO, Inacio. *Alfred Hitchcock*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret Editora, 2005.
- AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus Editora, 2002.
- BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- _____. *Obras escolhidas II- Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- _____. *Obras escolhidas III- Charles Baudelaire- Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- _____. *Trabalho das passagens*. Coordenação de Willi Bole e Olgária Matos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- BOLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – História, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1947.
- _____ *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1947.
- FELDMAN, Joseph e Harry. *Dynamics of the Film*. New York: Hermitage House, Inc., 1952.
- FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.
- GILLAIN, Anne. *O cinema segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira Editora, 1990.
- IBRI, Ivo A. *Kósmos noétós*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- MCKEE, Robert. *Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2006.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Lições de literatura francesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____ *Catedral em obras*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Profecias galopantes de Hitchcock*. São Paulo: Revista Galáxia, n. 11, p. 27-36, jun. 2006.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. *Antologia Filosófica*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Portugal, 1998.

_____. *The Essential Peirce* - Volume 1. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

_____. *The Essential Peirce* - Volume 2. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*, volume I e volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

REIZ, Karel e MILLAR, Gavin. *A Técnica de Montagem Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978.

SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

_____. *Comunicação e Semiótica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

_____. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Editora Thomson, 2002.

_____. *Estética – de Platão a Peirce*. São Paulo: Editora Experimento, 2000.

- _____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Editora Paulus, 2005.
- _____. *Percepção*. São Paulo: Editora Experimento, 1993.
- SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. *Curso de Semiótica Geral*. São Paulo: Editora Quartier Latin, 2007
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papi-rus Editora, 2000.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras Editora, 2002
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2002.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O prazer dos olhos*. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- XAVIER, Ismail org, *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosa & Naify, 2004.
- WAAL, Cornelis de. *Sobre Pragmatismo*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.