

Cinema e Pragmatismo: uma reflexão sobre a gênese signica na arte cinematográfica

Marcelo Moreira Santos*

Índice

1 Gênese Sígnica e Pragmatismo	1
2 Conclusão	6
3 Referências	7

Resumo

Este artigo visa discutir a importância e a urgência da filosofia de Charles Sanders Peirce (1839-1914) na compreensão da gênese criativa do cinema. Trata-se de uma reflexão sobre a ontologia e uma possível epistemologia cinematográfica através da semiótica peirceana. Tem-se, como metodologia, a discussão sobre a Fenomenologia da metrópole como pivô para o desenvolvimento de uma linguagem e uma estética, especificamente nesse caso, a do cinema, observando o caráter híbrido dessa comunicação, enfatizando a importância do pragmatismo na realização concretização de um filme através de um pensamento triádico, indo desde a idealidade imaginária, testando possibilidades de uma possível externalização e, por fim, no conseqüente desenvolvimento de uma filme.

*Mestrando em Comunicação e Semiótica PUC-SP. E-mail: marcelo_m.s@terra.com.br
Esta comunicação foi apresentada no 10º Encontro Internacional sobre Pragmatismo, em 2007, na PUC-SP.

Esta tríade tem como base conceitual nas Categorias peirceanas de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, e encontra correspondência com a Poética de Aristóteles permitindo uma reflexão entre Peirce e este grande filósofo grego.

1 Gênese Sígnica e Pragmatismo

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 mundo entorno. Esse princípio peirceano nos ajuda a compreender o novo regime perceptivo instaurado pelo cinema.

A realidade da metrópole do final do século XIX, inaugura aquilo que Kienzl denominou “alma cinematográfica” (KIENZL *apud* SINGER, p.116). 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 identi-

dade da essência na maior e mais cambiável variedade de equivalentes” (SIMMEL *apud* GUNNING, p. 36). Essa variedade cambiável de equivalentes e essa natureza flutuante do dinheiro às quais Simmel aponta, acabam impregnando e consolidando os fenômenos da vida moderna. A mistura e a promiscuidade destes objetiva uma revolução nas formas de mediação nas cidades grandes. Esse novo momento histórico anuncia a importância da atenção perceptiva, pois não era mais possível assimilar toda a realidade do entorno no caminhar pela metrópole. Era necessário focar e recortar, e reconstruir na mente uma síntese desse mundo, de forma rápida, até mesmo para garantir a sobrevivência já que o risco de ser literalmente atropelado era enorme, seja pela multidão ou por bondes, carros ou trens.

Diante desse ambiente marcadamente visual, a mente teve que aprender a selecionar os estímulos, recortá-los e *montá-los*, dando-lhes unidade, em busca de interpretações rápidas, em respostas corporificadas em ações no cotidiano da metrópole. Observando esses aspectos da metrópole fica claro entender porque a linguagem não está na mente, mas a mente é que está na linguagem, como Peirce observa (PEIRCE, p. 190). Assim, devido às características do cinematógrafo, da forma como se constitui sua operacionalidade e das características ontológicas da realidade metropolitana, é possível entender a ontologia do cinema, nas características que apresenta:

1. promiscuidade sígnica (aberta a mistura de linguagens e artes);
2. fragmentação;
3. movimentação e ordenação de fragmen-

tos sígnicos produzindo uma linguagem híbrida.

O pragmatismo de Peirce pode nos auxiliar a refletir sobre o pensamento responsável pela construção do signo cinematográfico, um signo eminentemente icônico, quando consideramos o processo de sua construção. A idealidade estética almejada, o pensamento diagramático, que relaciona as linguagens que o compõem, e o conceito, que molda a confecção do filme, pressupõem a passagem do Mundo Interior do sentimento e do pensamento para o Mundo Exterior da ação. Esses elementos, que levam à confecção do signo cinematográfico, correspondem a um processo que o pensamento diagramático pode explicitar.

“O que é um filme, no início? Uma suspeita, uma história hipotética, uma sombra de idéias, de sentimentos embaçados. E, no entanto, [desde aquele] primeiro contato impalpável, ele já parece ser ele mesmo, completo, vital, puro.” (FELLINI, p. 204 e 205)

O filme tem que sair do estado de pura conjectura e possibilidade para se tornar algo existente, para poder ser realizado e enfrentar todas as dificuldades inerentes ao movimento das idéias que vai do Mundo Interior para algo palpável no Mundo Exterior. Esse *movimento* é tecido em três estágios distintos, correspondentes às Categorias peirceanas de Primeiridade, Secundidade, Terceiridade.

Quando se propõe uma obra cinematográfica existe, sim, um “primeiro”, mas este já é uma resultante da mistura entre linguagens, de uma evolução do signo. A inspiração para uma obra cinematográfica pode ser infinita. Mas, quando uma idéia é escolhida e delimitada, esta é exposta de forma sintética. Dessa

síntese vem o *storyline* ou uma sinopse, um conto ou uma argumentação, enfim, a linguagem verbal se destaca. Muitas vezes, trata-se aqui de articulação de símbolos, de idéias gerais. Mas essas idéias gerais devem ser sugeridas no filme, elas delimitam como a história irá ser narrada. Assim, roteiro é o princípio na produção de uma obra audiovisual, mas não se confunde com a primeiridade no pensamento cinematográfico. O símbolo tem como partes constituintes seus ícones e índices. Essa parte-ícone é responsável por *sugerir* a imagem do objeto ao qual o símbolo se refere, evocando para si as qualidades desse objeto, enquanto a parte-índice *indica* a qual objeto o símbolo se reporta.

Esse roteiro, além de indicar o objeto ao qual o simbólico remete, sugere a *visualização* (primeiridade) das cenas. Através do roteiro, imaginamos (parte-ícone) a história que se desencadeia através de pura ação, pois não existem no filme análises profundas e argumentações como são encontradas em obras literárias. Apenas a descrição das cenas, tendo em vista a sua visualização. O visual é o fundamento sógnico, e o texto escrito ou verbal é a externalização desse objeto imaginado ou, como Fellini destaca: “As palavras fazem nascer outras imagens, desviam o fim que a imaginação cinematográfica persegue.” (FELLINI, p. 206)

Segundo o diretor Federico Fellini, roteiro é “[...] o momento em que o filme se aproxima e se afasta. O roteiro funciona como um detetive que *investiga* (hipóteses) o que ele será ou poderá ser. Tenta-se descobrir como pode ser *concretizado*. Aparecem *as primeiras imagens* confusas, contraditórias, zombeteiramente nítidas, estimuladas pelo nada (primeiridade). Depois as imagens vão embora: o roteiro deve descrevê-las (suge-

rir), mas de qualquer forma, tem um ritmo literário, e este ritmo é diferente, incomparável com o *cinematográfico*.” (FELLINI, p. 205)

Esse primeiro estágio é composto por imagens, sons, diálogos, cenas, detalhes, que são pensados e repensados, assim sendo, são puras conjecturas visuais de histórias possíveis, um jogo lúdico onde o pensamento abduutivo exerce sua função de imaginar enredos e personagens, sendo esse pensamento lógico ditado pela estética idealizada. O ato de escrever o roteiro já é um ato de externalizar essas idéias, dar-lhes *vida*.

A secundidade está na relação direta da construção e realização desse mundo em que a história se passa, é o estágio em que se realiza a sintaxe das linguagens. Portanto, a *sintaxe* é a secundidade, isto é, se constitui na construção factível do objeto fílmico, deste mundo em que a história acontece, em que os personagens transitam e que se assemelha à realidade, mas não tem compromisso com o real, pois a liberdade criativa impera, misturando elementos diversos (signos) para um fim: o filme.

“O cinema conta seus mundos, suas histórias, seus personagens, por meio de imagens. Sua expressão é figurativa, como a dos sonhos. [...] O filme tenta reproduzir um mundo, um ambiente, de maneira vital. Tenta se deter nesta dimensão, procurando recriar a emoção, o encanto, a surpresa.” (FELLINI, p. 139 e 154)

Essa Sintaxe já tem dentro de si o fundamento visual estético do filme (primeiridade), assim, o objeto fílmico é tecido a partir dessa idealidade, desse fundamento *imagético* cinematográfico. A secundidade, na verdade, consiste na concretização do filme, no estágio onde o pensamento indutivo atua

colocando a prova se as escolhas feitas conseguem compor as cenas idealizadas, conseguem expressar tudo aquilo que se almeja, é um estágio marcado por elementos de alteridade, do mundo exterior, que precisam ser superados para a realização da obra. Ao mesmo tempo, sintaxe se refere também às mentes envolvidas no desenvolvimento da obra, muitas vezes, cada uma possuindo formação distinta, de áreas diversas, mas em conjunto na produção. Suas modalidades são: o roteiro; a direção de arte (forma e cor, cenário, figurino, maquiagem, objetos de cena, etc.); direção de fotografia (luz, lentes e equipamento de iluminação); produção de áudio (som direto, efeitos sonoros e trilha sonora); efeitos digitais (alteração na imagem, criação em 3-D, etc.); atores; e, por último, mas não menos importante, o diretor. Cada elo da rede sintática possui uma tríade, cada qual possuindo três estágios distintos de primeiridade, secundidade e terciaridade, pautados em uma harmonia estética que faz com que cada elemento se complete com o todo filmico.

Na construção do filme, a terciaridade se compõe pelo interpretante potencial, pelas inúmeras possibilidades de interpretação. O filme de ficção não se preocupa com a verdade, possui como elemento característico ser aberto a várias leituras e releituras, mas, para que isso ocorra, há nele esse caráter potencial de poder gerar uma diversidade de interpretações que pairam sobre a obra, que transcende o tempo, nunca se desgastando, ao contrário sempre se renovando, *in futuro*. A articulação da sintaxe das linguagens que compõem o signo cinematográfico tem a finalidade de sugerir este ou aquele efeito: de uma imagem associada à música, à luz, ao figurino, com a montagem etc. Esse estágio

é regido pelo pensamento dedutivo ao traçar essas possibilidades de efeitos, de gerá-los no público. Esse pensamento é da ordem do Mundo Interno e está ligado ao pensamento abduutivo, ao testar, ainda na mente, os possíveis enredos narrativos das personagens.

É, portanto, responsável pelas decisões na construção da sintaxe ou objeto filmico. Esse estágio trabalha muito com idéias gerais, e, na escolha de como *sugerir* essas idéias simbólicas, através dos vários elementos que compõem a linguagem do cinema. Para ilustrar melhor, vale ressaltar um diálogo extraído das Entrevistas feitas por Truffaut à Hitchcock: “Minha principal satisfação é que o filme agiu sobre o público, e disso eu fazia muita questão. Em *Psicose*, o tema me importa pouco, os personagens me importam pouco, o que me importa é que a montagem dos fragmentos de filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico conseguiram arrancar berros do público. Creio que para nós é uma grande satisfação usar a arte cinematográfica para criar uma emoção em massa [...] O que emocionou o público foi o filme puro. [...] o modo de construir a história e de contá-la levou o público a reagir de um modo emocional.” (TRUFFAUT, p. 287)

Essa idéia triádica extraída das Categorias de Peirce para analisar a construção do signo cinematográfico encontra respaldo na Poética de Aristóteles. Nesses textos, Aristóteles está preocupado com a construção da tragédia e da epopéia, cita diversas peças e as analisa criticamente até chegar a postular os caminhos para a realização de uma boa tragédia. Esse caminho pode ser revisto através das três categorias apontadas acima: “Quando o poeta organiza as fábulas e completa sua obra compondo a elocução das per-

sonagens, deve, na medida do possível, proceder como se ela decorresse *diante de seus olhos*, pois, *vendo as coisas plenamente iluminadas*, como se estivesse presente, encontrará o que convém, e não lhe escapará nenhum pormenor contrário ao efeito que pretende produzir”. (ARISTÓTELES, p. 63)

Esse visualizar as cenas como se as visse diante dos olhos corresponde à primeiridade, ao pensamento abduativo, tentando achar o que convém, não lhe escapando nenhum pormenor da história, e já antevendo possíveis efeitos estéticos que pretende produzir. Já sobre a Sintaxe de linguagens, seus comentários estão espalhados pelo texto em diversos trechos como: “Quanto ao trabalho da encenação, a arte do cenógrafo tem mais importância que a do poeta. [...] A tragédia consiste, pois, na imitação de uma ação e é, sobretudo, por meio da ação que ela imita as personagens que agem. [...] A ação, pois, não se destina a imitar caracteres, mas, pelos atos, os caracteres são representados. [...] Sem ação não há tragédia [...] convém que a imitação seja una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a supressão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado ou confundido [...]” (ARISTÓTELES, p. 36, 37, 38 e 42)

Nestas passagens, é nítida a preocupação de Aristóteles com a sintaxe da eloquência, do canto, da encenação, isto é, da ação da tragédia, que só pode ser produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto. (ARISTÓTELES, p. 23) É da encenação que a construção do signo da tragédia depende, pois é através da encenação que as histórias adquirem *vida*. Todos os conceitos, idéias gerais e sentimentos devem ser corporifica-

dos na encenação, portanto, é através da ação que os caracteres desses signos são representados, isto quer dizer que o objeto/encenação está impregnado do caráter signico que o originou.

A mais famosa das preocupações de Aristóteles está no efeito produzido pela tragédia, a potencialidade da encenação, em sua perfeita execução: provocar emoção e prazer. “A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa, aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão (pois é essa a característica deste gênero de imitação)” (ARISTÓTELES, p. 51)

Este terreno do interpretante potencial, como já apontado, é ditado pelo pensamento dedutivo em organizar a encenação de forma a produzir os efeitos desejados, efeitos esses sempre abertos a muitas interpretações, pois são pontuados pelas emoções e pelo envolvimento provocado pelo prazer do público em relação à ação e ao enredo. Sobre essa organização lógica Aristóteles fundamenta o conceito de Verossímil: “Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é mister ater-se sempre à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e o verossímil, e que o mesmo aconteça na sucessão dos acontecimentos” (ARISTÓTELES, p. 58)

Sobre o verossímil Aristóteles destaca: “[...] deve-se preferir o impossível crível ao possível incrível”. (ARISTÓTELES, p. 93) O verossímil sempre lida com gerais (terceiridade), que se encontra na forma da encenação (secundidade) na tragédia. A ação, portanto, *sugere* o geral. Esse ato de sugerir está aberto a semelhanças, ponto central para a identificação com o espectador, pois

lida com sentimentos e emoções que são comuns ao público. Isso fica claro nesse trecho: “Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz e faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário.” (ARISTÓTELES, p. 43)

A questão do verossímil ou não no cinema em comparação com a tragédia não é o foco aqui a ser apontado, mas o que é importante é observar o pensamento dedutivo organizando a sintaxe da encenação com o intuito de criar interpretantes potenciais, determinando, assim, a forma de contar a tragédia.

2 Conclusão

A gênese sócio-cultural do cinema tem como pensamento mediador o pragmatismo, é entendendo esse caminho semiótico que se torna possível compreender o processo de construção do signo cinematográfico. O pensamento pragmático, tal qual Peirce o concebeu, é responsável por dar *existência* à estética e aos conceitos e idéias que moldam o filme. É através desse processo que a sintaxe de linguagens, de mentes e de elementos distintos, são tecidos para assim dar *vida* aos enredos e aos personagens imaginados.

A conclusão a que o pragmatismo peirciano nos leva é que a dualidade homem e tecnologia cinematográfica, ou teoria e prática, não é perceptível no ato de realização do filme, pois a construção do signo filmico é baseado na unidade: estética-conceito-técnica, e esse signo depende dessa unidade para adquirir existência. É sob a unidade que a multiplicidade dos fragmentos signi-

cos composta em várias camadas sintáticas se corporifica em linguagem cinematográfica e se harmoniza.

Se perguntarmos a um diretor de fotografia se, no ato de confeccionar um plano e sua iluminação, se na mente ele distingue essa dualidade, provavelmente ele dirá 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 ao encaideamento 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, diagramando-as, ao se encaminhar para o ato de escolha de lentes, pontos de luz e sua intensidade, plano e movimento de câmera no *set*. Já o pensamento indutivo, através da experiência ao montar todo o equipamento, fornece o teste necessário para perceber se são corretas 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 mediador o pensamento pragmático. 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.

Assim como ocorre com o diretor de fotografia, ocorre com todos os profissionais envolvidos, sendo o cineasta/diretor o responsável por orquestrar todas as partes/fragmentos, tecendo uma unidade, confeccionando o filme.

3 Referências

- AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas: Papirus Editora, 2002.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret Editora, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire- Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Trabalho das passagens*. Coordenação de Willi Bole e Olga Matos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- 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.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1947.
- IBRI, Ivo A. *Kósmos noétós*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*, volume I e volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. *Estética - de Platão a Peirce*. São Paulo: Editora Experimento, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Editora Paulus, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. *Percepção – uma teoria semiótica*. São Paulo: Editora Experimento, 1998.
- SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.
- SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. *Curso de Semiótica Geral*. São Paulo: Editora Quartier Latin, 2007.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2000.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.