



RELEM – Revista Eletrônica Mutações

©by Ufam/Fic/Icsez

Reprodução Técnica Cinematográfica: Estética dos Filmes por Jacques Aumont

Eliane Meire Soares Raslan¹

<https://orcid.org/0000-0002-2274-2836>

Resumo

A imagem remete expressividade e explicá-las a partir do filme nos leva a retratar as ideias de Jacques Aumont quanto a reprodução das técnicas cinematográficas. As sensações e os sentimentos produzem nas pessoas reações ao assistir um filme, ocorre uma arte conectada ao espetáculo das imagens, seja artística ou não, permite navegar sobre as questões sensoriais e afetivas. Aqui reproduzimos a imagem audiovisual reforçada com olhares direcionadas para estética de Aumont, parece tornar mais legítima essa busca do criador da imagem pela realidade a partir do movimento, além de gerar significações através da imagem.

Palavras-chave: Cinema. Estética e técnica. Imagem. Jacques Aumont.

118

Cinematographic Technical Reproduction: Aesthetics of Films by Jacques Aumont

Abstract

The image refers to expressiveness and explaining them from the film leads us to portray Jacques Aumont's ideas regarding the reproduction of cinematographic techniques. Sensations and feelings produce reactions in people when watching a movie, there is an art connected to the spectacle of images, whether artistic or not, it allows navigating on sensory and affective issues. Here we reproduce the audiovisual image reinforced with looks directed towards Aumont's aesthetics, it seems to make the image creator's search for reality from movement more legitimate, in addition to generating meanings through the image.

Keywords: Cinema. Aesthetics and technique. Image. Jacques Aumont.

Tramitação:

Recebido em: 24/07/2023

Aprovado em: 14/08/2023

Introdução

Aumont (2001) consegue transmitir a visão de uma forma geral quando se trata de filmes, sendo que a estética e a teoria fazem parte de todo um aparato para compreender o funcionamento do cinema. A imagem em movimento é um universo que não retrata apenas a realidade, mas também integra o nosso cotidiano.

Cinema: Possibilidades e formas de registrar, pensar, falar e conhecer

O termo cinéfilo utilizado inicialmente nos anos 1920, um tipo que constitui um contexto cultural e social da vida francesa, permite identificar a riqueza dos filmes em sua exploração parisiense. Através das revistas especializadas exercem-se a frequência ritual a uma cinemateca, as atividades e assiduidade às programações dos filmes. Já as publicações para o

¹ Professor de Ensino Superior da Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil. Doutoranda em Comunicação Social pela PUCRS. E-mail: elianest2002@yahoo.com.br



“grande público” são em maior número e são as que alcançam maiores tiragens. Os autores do cinema são consagrados. Textos que representam apenas um papel de complemento às belas fotos, proporcionam muito espaço à iconografia. Cinéfilos são os diretores de filmes que triunfam e não mais os atores. Enxergamos o empenho dos críticos especializados e animadores de cineclubes com o intuito de provar que era preciso proporcionar criadores de obras e não uma simples diversão. O que comprova essa promoção bem-sucedida do autor-diretor Seghers são as coleções de monografias. Publicou-se 80 títulos na série cinema de Georges Méliès a Marcel Pagnol, em seguida, veio vários outros editores na mesma linha. Os escritos teóricos e estéticos foi o que teve o setor mais reduzido. Pensar o filme somente como uma teoria intrínseca não permite possibilidade para desenvolver hipóteses e testá-las pela análise. Também tira a chance de o filme ser o lugar de encontro do cinema, ainda podendo ser considerado de não ser propriamente elementos cinematográficos. (AUMONT, 2001)

A teoria do cinema e da estética são abordadas no que corresponde cada uma das teorias do cinema. Aumont (2001) afirma que a abordagem estética abrange a reflexão, como fenômenos artísticos de significação, temos o estudo do cinema como mensagem artística. A estética depende da estética geral, estudo sobre o gosto do espectador tem a concepção de considerar nos filmes a arte. O filme é visto como representação visual e sonora. A montagem é a evolução recente da teoria, materiais tradicionais que geram no filme uma iniciação à sua estética. A montagem tem um longo desenvolvimento, é a noção de campo, de som, de profundidade de campo que vai aos aspectos técnicos aos estéticos e ideológicos. Com uma visão geral dos espectadores narrativos do filme, em particular Gerard Genette e Claude Brémont que partem da narratologia literária, nos mostra a relação da ficção no cinema e da narração – temos história. Aborda a questão do problema do realismo e do verossímil, o novo personagem e com noção tradicional.

O fotograma para Aumont (2001) é um enorme número de imagens fixas que constituem o filme, em uma película transparente e são dispostas em sequência, passando em um determinado “ritmo em um projetor”, irá se mover através dessa película que irá aumentar a imagem originada. Tanto a imagem quanto o fotograma nos são apresentadas na forma de imagem plana, além de delimitada por um quadro. Mas existem grandes diferenças entre elas, como o fato da imagem nos proporcionar a impressão de movimento. O quadro na composição da imagem, principalmente imagem imóvel, ou quase imóvel, ou talvez “plano fixo”, percebam que temos a impressão de estarmos diante de dimensões análogos de um espaço real no qual

vivemos. Mesmo com suas limitações, ausência de cor e de terceira dimensão, ela provoca impressão de realidade. Essa analogia vivenciada é específica do cinema e provoca muita força, devido à manifestação da ilusão de movimento e na ilusão de profundidade. Como a extensão da imagem é limitada pelo quadro nos passa o pressentimento de captarmos apenas uma porção desse espaço. Reagimos diante da imagem fílmica, como na representação do espaço imaginário que é muito realista. É como se esquecêssemos do achatamento da imagem, independente de ser um cinema mudo, que não tem som e sem cor que é o filme preto-branco.

Existe o espaço que prolonga o invisível e está vinculado ao campo, Aumont (2001) diz que o fora de campo é o conjunto de elementos que não faz parte do campo, como personagens, cenários etc. O autor define o campo e o fora de campo como espaço fílmico. O imaginário do campo é visível, é concreto, nada tangível. Ambos são qualificados como imaginário. Esse espaço fílmico só tem sentido na medida em que ocorre o cinema narrativo e representativo, que é o filme. Que exista uma história situada no universo imaginário e se materializam pela representação, as técnicas de profundidade têm a reprodução do movimento que passa a percepção de realidade. São duas as técnicas usadas, a primeira é a perspectiva que representa os objetos em uma superfície plana, semelhante à percepção visual que se pode ter desses mesmos objetos. Na ilusão de profundidade existe outro parâmetro de representação importante, a nitidez da imagem. A PDC fica maior quando o diafragma está menos aberto, profundidade de campo de enorme importância para auxiliar. A percepção do efeito perspectivo será reforçada, visto com nitidez se a PDC tiver sobreposição dos objetos sobre o eixo, se ela for grande.

No cinema o plano pode ser utilizado em contextos diferentes, Aumont (2001) assegura que o primeiro é o tamanho do plano, que em geral, distingue-se aos diversos enquadramentos de um personagem. O que irá depender do ponto de vista da câmera, ou de acordo com o tamanho do modelo humano. O segundo é o plano em movimento. Conhecido também como plano fixo que seria a câmera imóvel durante todo um plano, com vários movimentos de aparelho, como o zoom, que pode ser a tentativa de um olhar. O travelling é uma interpretação do deslocamento do olhar. Um terceiro plano seria o plano como unidade de duração, unidade de montagem ou mesmo planos em fragmentos muito longos que são vários minutos.

Montagem e sua narrativa no cinema





Não podemos esquecer, que o afastamento da câmera, que vêm da distância máxima, assim quanto da aproximação mental que não será perceptível na imagem em nenhuma presença humana, são efeitos causados pelos filmes. Ainda, Epstein (1974) mostra que para filmar melhor, o olho cinematográfico se afasta e desta forma consegue uma filmagem de perto. Em 1925 a foto era a mais natural, o cinema e a gravura com suas vogas realistas são comparados com o preto-e-branco. Depois de 1930 vem justificar o preto-e-branco de outra maneira. Justifica-se de certo modo o cinema e suas origens fotográficas. Em 1924 foi possível enriquecer o kantismo com as distâncias extremas, a paisagem e o rosto que se equivalem e o texto onde se encontram em L’Homme visible, também completam com o primeiro plano e o plano de conjunto. Em Bonjour notamos as paisagens que são paralelas e seus rostos são mostrados em primeiro plano destacando paisagens de rugas ou de lágrimas e assim por diante. O primeiro no cinema mudo Europeu onde temos a liberação da distância excessiva. Como assimilar uma máquina e um farol ao telefone em primeiro plano. O autor defende que a estética vem definida pelo gênero fotogenia, especialmente quando se usa um close em câmera lenta. Para Aumont saber filmar o lado mais fotogênico do ator faz toda a diferença, a questão de iluminar a parte que melhor irá representar o intuito do filme, conseguir trabalhar elementos que vem do teatro para o cinema, o rosto humano com o close, várias questões que auferem autonomia. O autor nos mostra detalhes importantes da produção e montagem à filmagem.

Desde o surgimento do som nos filmes que a técnica vem avançando em duas grandes direções, como a dinâmica da dimensão de registro do som que necessitava de caminhão para transportar aparelhagem. Por outro lado, Aumont (2001) afirma que o surgimento e o aperfeiçoamento das técnicas de pós-sincronização e de mixagem são o que possibilita gravar o som no mesmo momento da filmagem. Na apresentação fílmica existem dois tipos de cineasta: os que “acreditam na imagem”, o artístico expressivo, e os que acreditam na realidade, restituição do mais próximo da realidade, de uma possível ou suposta verdade. Nos anos 1920 existiram dois cinemas sem palavras, o cinema mudo, que faltava a palavra e a reprodução sonora, era uma invenção técnica exigida. O segundo cinema foi buscar detalhes no máximo da expressividade dos meios visuais e na linguagem das imagens. Teóricos do cinema começam a criticar o som fílmico, relações entre som e imagem onde o trabalho em sua essência ainda está pouco formalizado. Busca classificar os vários tipos de combinação audiovisuais na perspectiva de uma futura formalização, tudo de acordo com critérios mais lógicos possíveis.

A noção de montagem tem maior aplicação em filmes de uma base empírica. São três as grandes operações da montagem: seleção, agrupamento e junção. A partir de elementos separados, com referência de montador, para casos mais comuns, totalizam em um filme. O objeto de montagem são os planos de filme, manipula planos para obter o filme que é outro objeto. As modalidades de ação são a sua organização e o estabelecimento de sua duração. A fragmentação de um plano pode ser considerada em sua duração, como o plano-sequência do qual é a definição. A outra fragmentação pode ser seu parâmetro visual que o definem, principalmente espaciais. Não existe em nenhuma categoria qualquer operação de montagem isolável, é necessário união de partes diferentes, um jogo do princípio de montagem, que são gêneros de efeito previsto antes da filmagem (AUMONT, 2001).

Estamos longe de uma operação de montagem real, é uma operação de uma montagem com definição restrita. O que pode ser considerado, de acordo com Aumont (2001), é o relacionamento de dois ou mais elementos, sendo ou não de mesma natureza, utiliza-se um campo de aplicação com princípio de montagem de elementos. O campo de aplicação para o princípio de montagem de elementos do filme tem papel de organização, critérios de ordem e de duração, do que se referem aos objetos de montagem.

Além da narrativa como função central o filme também produz outros tipos de efeitos. A verdadeira definição do princípio de montagem para Aumont (2001) é como a montagem “produtiva”. Ou seja, montagem “criadora” que possibilita “efeitos” da montagem ligada à própria idéia. Quanto ao ponto de vista de seus efeitos a montagem de modo geral é colocada em dois elementos fílmicos, lado a lado, que isolados não produzem efeito e juntos acarretam a produção de um efeito específico.

Nos casos mais práticos a transparência não terá que ser estritamente proibida, pode ser representado como diz André Bazin por unidade fílmicas, os planos de forma descontínuos, sucessiva e mais mascarada possível. Aumont (2001) afirma que sua estética será até mesmo dominante, designa uma estética particular mais bem difundida do cinema. O importante é mostrar os eventos representados no filme. Exemplifica com a montagem em Muriel, uma das mais variadas, ou como *raccord* que permite continuidade de movimento sobre o gesto de um personagem em campo contracampo, com efeito, no eixo que coloca em relevo o movimento de um personagem. Temos os gestos dos personagens destacados, são vários os exemplos de montagem que poderiam ser expostos e comentados, mas iremos restringi-los para dar continuidade a outros assuntos.





Aumont (1995) assegura que a ambiguidade do real para Bazin só pode ser reduzida pela montagem, pois força o filme a se tornar discurso, força adquirir um sentido. Busca a filmagem mais real possível e ainda mostra ao espectador a verdadeira condição da percepção. No S. M. Eisenstein e a “cine-dialética”, de acordo com Aumont (1995), é tão coerente quanto Bazin, mesmo tendo sentido oposto. O sistema de Eisenstein não considera o suposto “real”, o filme sem ser interferido não tem como tarefa reproduzir o real. O cinema e o instrumento refletem esse real que mantém um discurso ideológico que é atribuído a ele próprio. Afirma que para Eisenstein o principal é a conformidade às leis do materialismo dialético e histórico, do qual garante a verdade do discurso ideológico que é atribuído a ele próprio. Para Eisenstein o principal é a conformidade às leis do materialismo dialético e histórico que garante a verdade do discurso proferido pelo filme. Considera o filme muito mais como um discurso articulado do que como representação, o que consiste na definição desta “articulação” sobre a montagem.

Por último, a noção de fragmento, recebida em Eisenstein tem “relação com o referente: o fragmento extraído do real (um real já organizado na frente da câmera e para ela) opera como que um corte no último – é se quisermos, o exato oposto da “janela aberta para o mundo” de Bazin” (p.83). Aumont (2001) afirma que Eisenstein tem dois universos heterogêneos em seu valor de censura nítida, o do campo e o do fora de quadro. O encadeamento de fragmentos sucessivos na produção de sentido tem como modelo pensado por Eisenstein a partir do “conflito”, o que deriva do conceito “contradição”, ou seja, no discurso fílmico o conflito vem como modo de interação entre duas unidades quaisquer.

A terceira razão é a busca da legitimidade, chamada por Lumière como a “invenção sem futuro”. Atualmente o cinema narrativo ainda é predominante. Ele relata um evento, seja real ou imaginário, o qual predomina no plano de consumo. O cinema narrativo não só representa como dispõe de um aglomerado de material visual. O cinema não-narrativo tem influência sobre a idéia da transformação imaginária do inevitável, multiplica os elementos, acelera seus movimentos, proporciona ao espectador o desenvolvimento lógico, em uma solução. Para Aumont (2001) o narrativo não basta ser apenas representativo. Não reconhecer a imagem, não perceber a relação de tempo e a consequência entre os planos, ou mesmo os elementos também devem ser considerados. “Não deve fazer esquecer que cinema e narrativa não caminham sem interações e sem que seja possível estabelecer um modelo próprio ao narrativo cinematográfico, diferente...” (p.96). Quem se encarrega da história a ser contada no filme é o texto narrativo, enunciado em sua materialidade. Orienta o sentido da maneira como foi filmada a cena. A

imagem narrativa em movimento tem relação direta com o espectador, conceitos psicanalíticos mostram a aproximação da alucinação, do sonho, induz a visão. A instituição cinematográfica distingue no nível da representação social, o cinema que é concebido como veículo das representações do que a sociedade representa.

A narrativa fílmica implica em um enunciador e um leitor-espectador ao mesmo tempo. Representa-se como discurso, é um enunciado. Aumont (2001) garante que são organizados e colocados em ordem os elementos que exigem a simples legibilidade do filme. A coerência interna do conjunto da narrativa que devem ser estabelecidas e existir ordem da narrativa e seu ritmo em função de leitura imposto ao leitor. O texto narrativo é materialmente limitado, não apenas um discurso, como também um discurso fechado, pois comporta início e fim. Existe certo número de determinações na situação narrativa que compõe o ato narrativo. Uma das noções é o autor/narrador, promovida pela crítica tanto na literatura quanto no cinema.

Aumont (2001) afirma que as noções aplicam em torno da necessidade de personalidade, caráter, vida real, que centrem sua função sobre sua “vontade de expressão pessoal” e até “visão do mundo”. Outra noção é o narrador e a instância narrativa onde trabalham ou são trabalhados os códigos. Elaboram as escolhas para a conduta narrativa e da história que designam o lugar abstrato. Definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica. A instância narrativa “real” no filme narrativo clássico permanece, em geral, fora de quadro. A história é interna na instância narrativa “fílmica”, além de ser assumida por um ou vários personagens de forma explícita. Última noção é o personagem narrador, de modo geral, os flashbacks dentro dos filmes devem ser relacionados com um personagem-narrador. Pode-se definir a história ou diegese como significado ou conteúdo narrativo.

A duração é a relação da duração das ações e do momento narrativo do filme. Normalmente a narrativa é mais curta do que a história. O modo é a relação dos acontecimentos, regulada sobre a história pela narrativa, é a quantidade de informação dada ao espectador. Cada filme tem sua história e em seguida constrói-se agrupamentos de sequências de funções.

Meios visuais e linguagens das imagens na montagem do cinema

Parece evidente ver o cinema como narração, mas não é. Segundo Aumont (1995) nos primeiros tempos o cinema poderia ser um meio de investigação científica, reportagem ou documentário, um prolongamento da pintura ou mesmo um simples divertimento; era visto como um meio de registro; a imagem figurativa em movimento, uma representação visual onde



objetos fotografados são reconhecíveis. Um objeto que já é reconhecível pela sociedade inclui vários valores. Para Aumont (1995) o objeto que prontamente é um discurso em si e que representa algo para o espectador. Outro meio do cinema e da narração vem da imagem em movimento no cinema, para qualquer objeto ou paisagem encontram-se oferecidos à transformação, inscritos na duração pelo simples fato de serem filmados. O movimento na restituição cinematográfica muitas vezes insistiu-se para sublinhar seu realismo, sua imagem representa uma incansável transformação, sendo que o movimento exige o tempo e duração.

A linguagem cinematográfica tratava-se de opor o cinema à linguagem verbal, principalmente nos escritos franceses, o intuito era defini-lo como um novo meio de expressão. Para Aumont (2001) na nova linguagem temos como característica essencial a sua universalidade, onde a diversidade das línguas nacionais tem seus obstáculos contornados. A inteligibilidade do filme para Aumont (2001) passa por três instâncias principais, como: a analogia perceptiva, os códigos de nomenclatura icônica e as figuras significantes propriamente cinematográficas. A imagem mecânica que se move é o material da expressão próprio do cinema, é múltipla e colocada em sequência. Acentua-se o grau de especificidade do código na medida em que se avança nos traços particulares dessa linguagem. Considerar o filme como discurso significativo é falar de texto fílmico, analisar as possíveis configurações significantes, analisar os possíveis sistemas internos.

A identificação primária no cinema necessita da capacidade do espectador de identificar-se com o sujeito da visão, a identificação com o representado, o personagem. Aumont (1995) exemplifica com a configuração existente no filme de ficção que nada seria se não uma sucessão de sombras, cores e formas em uma tela em que o espectador pode não se identificar com o filme. O espectador tende a acreditar que identificou por simpatia ao acreditar no discurso cotidiano referente ao cinema, ele recorda de um ou mais personagens em virtude de seu caráter, comportamento, traços psicológicos predominantes e por simpatia. A identificação secundária é a identificação com o personagem. O espectador acredita na sua personalidade, se o espectador se sentir preso realmente existe uma identificação com a cena, com o personagem. O espectador encontra o seu lugar com uma sequência ou uma cena no espaço narrativo. É questão de um efeito de posição estrutural para haver identificação. O jogo de outros elementos se torna possível na cena fílmica, fundamento da multiplicidade dos pontos de vista. Ocorre o jogo de variações na escala dos planos, com uma alternância de proximidade e distância que o espectador irá focar ou desligar do personagem.





Para Aumont (1995) a articulação do olhar é uma arte marcada pelo caráter, ao mesmo tempo, por uma arte da narrativa e uma arte visual. O espectador se identifica e reage. O cinema narrativo clássico é o cinema americano entre os anos de 1940 e 1950, temos um espectador que entra por conta própria na narrativa. Pode ser simpatia que reage a determinada situação, comportamento que ocorreria na vida real, sendo reforçada na ilusão que a fonte e o sujeito são as únicas fontes de emoção. Negar sua identificação, também o efeito de um trabalho de enunciação com ou sem o modelo de “análise textual”. Com o decorrer do tempo já houve um grande florescimento das análises de filmes nos últimos 15 anos, um grande número de trabalhos de inspiração semiológica e narratológica.

O filme encantou os espectadores pelo grande número de figurantes e que de maneira não repetitiva eram exibidas em um só tempo. Os efeitos quantitativos na vista de Lumière fazem parte dos efeitos de realidade. Ao assistir o filme novamente é possível rever um novo gesto que não foi percebido ao assisti-lo pela primeira vez. O filme não se torna maçante por assisti-lo novamente. Aumont (2004) ainda afirma que no século XIX fica escancarado o valor burguês, temos uma precisão nos detalhes, “o valor pictórico quantificáveis”, a busca de Lumière pela impecabilidade e preocupação na quantidade de detalhes de toda uma produção cinematográfica.

Os filmes de Lumière pouco ficcional, provavelmente por essa causa, “permanecem infinitamente permeáveis” os seus campos, fora-de-campo e antecampo. Considera a encarnação do ponto de vista quando o assunto for enquadramento. Aumont (2004) afirma que os filmes deslocam a pintura e o instantâneo fotográfico, “na vista Lumière, a “impressão” é objetivada e como que fundada na natureza, realizando e anulando as mais loucas esperanças pictóricas.” (p.45). Não existe mais a retomada “unilinear” da “pintura-foto-cinema”, dificilmente tratam a arte da representação historicamente no cinema.

Para Aumont (2004) o olhar do pintor e depois a paisagem apreendida pelo olho fotográfico define um fragmento qualquer de natureza. Mudança que está no status da natureza que sempre irá exprimir algo. Mudando toda uma função do olhar, ocorre a mudança de toda natureza, “materialista” sem dificuldades no final do século XVIII, olhando o visual como meio da arte para o conhecimento pelas aparências no séc. XIX. A busca da visão real. Aumont (2004) considera que o cinema esboça sua história na pintura, sob medida da visão do homem, sem deixar de relacionar a visão e a representação. Exibindo essa nova versão de sentimento do marco temporal, que está presa, ligada a moral antiga pelos novos valores, deixa as raízes de



lado pela busca do desejo de aceleração. A imagem é enquadrada para aperfeiçoar a ilusão. O espectador imóvel sente a imagem em movimento. Um panorama tipicamente americano que busca um vasto espaço, um espetáculo de horas com duração determinada. No panorama europeu o ponto culminante na plataforma central no fim do século XVIII são os relatos do horizonte.

O espectador imóvel também centrado, mas com espaço limitado, finito, abraça todo o espaço abrindo horizontes através do panorama, o olhar que não é tocado. Aumont (2004) afirma que o panorama é destinado a ser visto como cinema, fabricado como pintura tem uma relação entre panorama e pintura. Enfim, o espectador fica “reconhecido como o sujeito que olha”. A apresentação material do filme é o dispositivo concedido ao olhar. Proposto nos anos 70, atualmente visado de forma mais ampla e fantástica não deixa de ser dependente do sujeito, o que se confirma nessa contribuição de troca. O filme no seu jogo de identificação e sedução. Em virtude demonstrativa e significativa, um modelo teórico que em circunstâncias reais procura cativar o espectador. A pintura representa um dispositivo estável, e não o cinema. A noção genérica e significativa já vem da reflexão sobre o cinema. O autor considera a representação dos filmes resultante de condições bem mais significantes. Tanto a pintura como os filmes possuem imagens planas e a noção do espectador de acordo com seu posicionamento e olhar. O pictórico vem da geometria, superfície coberta de pigmentos, o cinema da luz projetada que tem apresentação que não está totalmente resolvida, um feixe projetado na tela.

Pode ser notada, de acordo com Aumont (2004), a estrita definição que o cinema acrescenta no tempo, de forma nítida dentro de toda uma mobilidade. Aumont (2004) garante que a pintura paisagista eram trechos, representavam momentos dela. O cinema nasceu como produtor de imagens, como máquina: produz vistas. Sejam elas longas, não fragmentadas, ou contínuas, o tempo que ocorre na projeção passa a ser controlada. Novas imagens com diferenças gritantes. A impressão de estar em mente os primeiros planos vem do plano-sequência, que nos faz grudar os olhos na tela ao longo de um imenso *travelling*, seus trajetos são longos e tudo parece ser evidente.

Existe um conjunto significativo em que responde seu percurso, sua construção informada. O olho fixa-se na imagem, de acordo com Aumont (2004), quase que fugindo dela, o espectador recebe instruções que que deparam para situações de seu próprio cotidiano, ele pode construir sua própria ordem de leitura. A terceira imagem é a fotogramática que pode não dizer nada, não ter nome, manifesta-se por si só. Um pequeno segmento do real é oferecido na



plenitude de sua presença, confundidas no idealismo e no materialismo que são comentados, buscam se afirmar como a fotografia ao espectador, dentro de uma expectativa de ganhar críticas.

A foto continua com dificuldades para que o tempo seja sintetizado à sua maneira. Que a pintura o fez a partir da natureza, revela algo que vem da realidade visual. O impressionismo busca a igualdade, certa fidelidade visual que representa o real, dá um sentido. O tempo é único, existe limitação e não é possível repetir o instante, daí o precioso controle sobre o real quando fixamos o instante. São diversos os números de abordagens que Aumont (2004) chama de série, através de um tema realizam-se várias imagens com instantes mais distintos. Preocupado com a autenticidade, cita Gray a partir de um segundo clichê eu buscou obter a realidade do céu para a fotografia. Perturbação provada na produção de uma distância que está no olhar questionador. E que permanece na incerteza do que vê e ao mesmo tempo recupera sucessões irregulares de fixação e ausência.

A colagem confirma tudo isso, de forma diferente vem da inclusão de muitas representações, em apenas uma única imagem. Aumont (2004) afirma que o deslocamento vem do conceito de montagem, o autor considera que seu uso tem chances de funcionar em relação ao conceito, pensar em forma fílmica é pouco adequado. Ilustra as descrições de filmes com fotos ou desenhos sintéticos. Uma montagem terá o ponto de vista do olho humano que faz nascer uma construção, existem figuras que estão na vitrine da televisão, como: falso-raccord e repetição, zoom e câmera lenta. Levam ao fundamento estilístico como o *slomo* e o *instant replay* para transmissão de eventos esportivos. A visão de um jogo transmitido ao vivo prende o espectador na tela da televisão. Ficamos desorientados com a mudança de tempo em um jogo de futebol. Já o jogo de tênis, o tempo é mais monótono. A TV não engendra mais formas, a pintura fica longe, não existe mais o choque do sistema formal constituído. Aumont (2004) compreende que cada uma dessas operações evacua representações pictóricas, nesse caso a pintura, toda sua composição, a tinta, uma pincelada, a cor, para transformar em filme, em narrativa, em diegese. As três operações só podiam chocar, coincidem em uma operação contra-natureza, uma cinematização.

As bordas na imagem de um filme são mais permeáveis, mais passíveis de um olho variável. Mas não deixa de usar a câmera, seu olho produtor, fantasia uma amostragem de campo como o recorte. Na representação centrada o trabalho das variantes composicionais e do fora-de-campo proporciona os efeitos estilísticos da mesma forma que provêm do cinema e da



pintura, todos em mesmo pé de igualdade. O fora-de-campo é algo concreto, o que faz é evocar lembranças, ou podemos considerá-lo imaginário e já visto antes. A memorização imediata e o registro da imaginação são em um só tempo de forma mais natural um acesso nos filmes. O fora-de-campo pictórico vai do pintor ao mundo mobilizando a imaginação. Em uma narrativa, com efeito, empregam acontecimento e causalidade como noções. A pintura não é a ideal para marcar causalidade diretamente, um acontecimento pintado será potencializado sempre verbalmente. O oposto ocorre ao mesmo tempo em que o acontecimento é percebido, a causa é sempre imaginada na imagem fílmica. Existe certo movimento dos objetos da percepção. (AUMONT, 2004)

O espectador ao visualizar os quadros tem uma “consciência subsidiária” da superfície da tela que seria o objeto. Lida com o espaço ilusório, percebe que o espaço não é um processo ingênuo. Para que o espectador tenha consciência dos meios dessa ilusão é preciso que a representação ocorra ao mesmo tempo. Não há como ser produzido ao mesmo tempo, não basta efeito e qualidade do espaço apreendido. Isso serve tanto para pintura quanto para fotografia, no entanto o teatro tem caráter não visual para Aumont (2004), ocorre um desdobramento da representação que imobiliza a vista no quadro, ou seja, verbal. Percebe-se que o cinema representa através do teatro, ou ainda, da fotografia o real. A tradução regulada de um texto preexistente parte para um filme que se reproduz, em estúdio ou ar livre, temos uma filmagem que reproduz o que já aconteceu, uma representação, um documentário. A representação em pintura de uma história ou não entre a atualização e ilustração de acontecimento imaginários também é duplicada. A diferença é que sobre esses acontecimentos vem à escolha, vem previamente em um texto, o que permite figurá-lo. Para Aumont (2004) o quadro com a cena pintada já existia desde 1800. Somente o teatro mobiliza corpos reais. A pintura não tem como o teatro o poder de citar o texto, ela pode apenas traduzir e pintar, são apenas modelos.

Para nós, talvez o efeito de luz atmosférico seja o mais banal. Mas, foi um desses efeitos que fez com que o cinema se tornasse mais consciente e expressivo. Além disso, Aumont (2004) sempre será a idéia de uma luz: a luz pictórica do cinema. Na pintura o primordial é a cor e não a luz. Com bases técnicas bem asseguradas surge a invenção do cinema em cores, que foram as mesmas que inventaram a fotografia em cores há meio século antes. A cor percebida não é a cor filmada. A cor parece menos realista, é mais facilmente vista. Mais convencional que o preto-e-branco, mais próximo de uma objetiva fotográfica ideal. A luz no cinema sempre será da mesma maneira se funciona na expressão ou não. O expressionismo apresenta uma série de

recusas, independente da eventual precisão dos programas dos grupos ou dos indivíduos. Aumont (2004) compreende que seja a recusa das convenções de toda espécie. A recusa das aparências em pintura, recusa do teatro e da literatura em qualquer psicologia. Talvez a fórmula mais adequada seja a recusa da reprodução e da representação.

A forma representativa e a forma de vista no cinema surpreendem, podemos lembrar da deformação, da distorção, que definem o limite convencional da forma aceitável. Relacionada a uma reprodução fiel, absoluta da visão, com uma objetividade imaginária. A deformação dos estilos “primitivos” melhor expressa o objeto em sua essência na busca de uma melhor comunicação. Para Aumont (2004) “o valor de ruptura do filme está, antes de tudo, para mim, nesse esforço incessante para produzir imagens, para escapar ao domínio da linguagem, para levar o máximo possível o cinema para a esfera do visual, da visualidade...” (p.29). Passa a impressão de que não somos apenas nós que olhamos uma paisagem, ela é uma alma que nos devolve o olhar, ela faz parte do espaço. A paisagem lida com o sentimento e não a medida. De forma estética e defensiva vai ao encontro dos cineastas. No momento o cinema vem da arte fundada sobre a reprodutibilidade técnica exposta a reprodução e à vulgarização que estão no vídeo e na televisão.

Simbolismo estético: Comunicação com sincretismo, semiótica e discurso no filme

No filme temos narrativas que vão relacionando textos, sons e imagens, algo que envolve interacionismo do autor-público, demandando questões do simbolismo estético, deste modo, em termos semióticos e discursivos nos leva a perceber uma sociedade envolvida com a imagem em movimento, construída por narrativas estéticas e de paixão. O modelo teórico de Silva (2014) é dividido em três níveis: **nível-discursivo**, **nível sêmio-narrativo** e **nível profundo**, aqui temos a semiótica que envolve de forma dinâmica conceitos como o percurso gerativo da significação, sendo que na enunciação e textualização temos o uso da práxis enunciativa demandando o ponto de vista, focalização e perspectiva de quem conduz as estruturas semionarrativas, tendo suas estruturas elementares conduzidas em um percurso.

O contexto exposto por Aumont (2001) nos leva a relacionar o simbolismo estético em termos semióticos, considerando a intencionalidade do artista ao interacionar com o público. Para Silva (2014) o percurso gerativo do nível discursivo se subdivide em três modelos teóricos, ocorrendo o nível discursivo da **figurativização** a partir da ação, em espaço, tempo e atores para uma retórica em situação de cognição, logo temos uma paixão – “encarnação das paixões”,





vejam que o processo de construção e montagem precisam gerar expectativas, enquanto percepção, temos a iconicidade. Enquanto imperfeição-perfeição desta percepção está no nível discursivo da **aspectualização**, ação que envolve incoativa, durativa, iterativa e terminativa, cognição usada como estratégica retórica numa “aspectualização das paixões”. O terceiro nível discursivo está para **tematização**, que gera ação nos papéis temáticos do narrador e do espectador – relação entre diretor e público, percebam que a cognição está para os estilos argumentativas das partes envolvidas e a paixão para os papéis passionais, gerando estilos perceptivos. Aumont (2001) nos leva a refletir a imagem como um meio de informação, já que ela trás informações sobre diversas questões, algo que possa ser conhecido sobre o mundo e que também tem relação direta com a imagem estética por gerar sensações específicas no espectador, oferece finalidade amarradas aos valores do ser humano, uma apreensão da imagem visual a partir da produção do filme, algo inseparável da cognição, do desejo e da memória.

O nível sêmio-narrativo o modelo teórico está para o **esquema canônico** com ações narrativas que utilizam de manipulação, competência, performance e sanção, parte de um esquema cognitivo – discurso objetivo, referencial e cognitivo. Ainda, Silva (2014), afirma que esta paixão é um esquema passional, por uma disposição-sensibilização-emoção-moralização. Desse modo, é relevante destacar-se a partir de Aumont (2001), que a imagem tem seu espectador historicamente definido, há uma relação entre espectador e imagem vista numa mensagem determinada e dirigida pelo agente. Fatores técnicos, ideológicos, políticos, sociais e culturais são condicionados pelo diretor. Essa percepção do esquema estético uma sensação-índice-ícone-símbolo (SILVA, 2014). Além do modelo canônico, o autor trata do **actantes** (sujeito, objeto, destinador) e **modalidades**. Actantes está para um programa narrativo que utiliza da troca participativa (fazer persuasivo), usando da paixão como objeto ativo, sujeito passivo, na percepção temos as sintaxes sensoriais. Nas modalidades a paixão é modalização do objeto e na percepção a fé perceptiva que fazer crer, ser. Utiliza de uma ação querer, dever, saber, poder (fazer, ser), na cognição temos o veridictório e epistêmico que é o crer, saber. O último plano de conteúdo do percurso gerativo está para o modelo teórico do nível profundo, do qual temos as estruturas elementares e o quadrado semiótico destacados por Silva (2014), garante que ação e cognição estão para relação de contradição, aqui temos a origem da transformação narrativa e das relações polêmico-contratuais, algo que leva paixão e percepção da foria, ou seja, euforia e disforia. Nas ideias de Jacques Aumont, a partir deste contexto, entende-se que há representação do filme, sendo orientada para o público neste reconhecimento



e memória, temos a imagem arraigada neste simbolismo estético que é a essência da imagem cinematográfica, envolve combinações sensoriais, processamento das informações que envolve visão e audição para percepção das ações narradas em um filme.

A montagem causa efeitos no espectador, tanto quanto o percurso, atribuem sentidos ao espectador que vai além do simples registro do suporte. Aumont (2004) mostra que a série de movimentos, entre lentos e rápidos, envolve o nosso globo ocular gerando concepções de compartilhamento, os quadros atribuem dinamismo ao olhar do espectador, gera um “movimento aparente” atribuído por esta percepção dinâmica das imagens no cinema. Para o autor conhecer das cores é uma ordem da natureza do homem, elas permitem racionalizar e relacionar o sentido humano, gera relação de sensibilidade certa, de sentidos. Essa convenção cultural são ações significativas e atribuídas artisticamente. Essas funções das cores produzem sentidos e atribuem dinamismo ao movimento e até mesmo as sensações sensoriais, efeitos que o artista permite aproximar do lado sensível do espectador. O autor provoca ao afirmar que mesmo o silêncio destacado em determinados quadros do filme, são articuladas com a função da cor, movimentos que vão sendo montados com uso dos elementos visuais e sonoros. Articulação que está para emoção e vai sendo dimensionada de forma sensual por meio da ação da cor, relaciona e produz sentidos ao filme.

Considerações finais

O direcionamento da visão ocorre conforme os quadros vão sendo montados no filme, sendo que a estética está amarrada as questões simbólicas e narrativas da sua produção. O diretor tem uma interação com o espectador, conforme as intenções artísticas vão sendo montadas se depara com a memória relatada e as escolhas técnicas que fortalecem esta relação autor-público. A interação artística não é apenas visual, ela ganha ênfase com o espectador no momento que este percebe os acontecimentos no filme, além dos elementos de montagens, tanto quanto os sentidos visuais e sonoros usados, a bagagem cultural revivida fortalece a integração dos sentidos, o intervalo do tempo, as escolhas das cores que geram sensações e evidenciam os efeitos sobre o espectador. Percebe-se que dentro da imagem há elementos que irão gerar interação a partir do texto composto, pistas vão sendo narradas e o propósito artístico envolve o espectador, um simples olhar e gesto leva a interação. Quando se tratar de arte, deve-se considerar o gosto do espectador, a estética ganha força e significado quando consegue fazer parte da arte do ser humano.



O efeito-movimento por uma propriedade do espírito humano desenvolve uma concepção do cinema como arte do espírito, como um processo mental. O cinema é a arte da atenção, da memória e da imaginação, ou seja, das emoções. O cinema emite os mecanismos humanos. A capacidade organizadora do espírito vem de fundamentos da percepção e da arte. A imagem é um domínio que vem sendo discutido desde a sua percepção, Aumont soube tratá-la como um domínio fascinante e cheio de incógnitas. Como diz Munsterberg (1970), são os efeitos misturados à arte que nos mostram a capacidade de se fazer cinema.

O problema central do cinema está ligado à fotografia, ao fenômeno da reprodução mecânica do mundo, são os nossos sentidos que podem ser afetados pela reprodução automática das sensações geradas no filme. O filme não tem a esfera visual humano e sim o materialmente visível. Considera o mundo suscetível de certas formas de organização, o causador das percepções. Para Aumont (2001) o espectador da filmologia de cinema, no caso do indivíduo, tem vontade de raciocinar e é algo que o induz a observar que uma atividade do sujeito conclui na percepção visual. O intuito da imagem é buscar que o espectador a entenda e que dará prazer ao seu criador. Saber usar uma imagem sem ser necessárias as palavras, provoca no espectador emoções. Tanto que Arnheim (1976) trata que as configurações e elementos expressivos fazem parte desse processo de se fazer um bom filme, não há como fugir.

Aumont nos leva ao entendimento do filme a pensar no modo de retratar a história e sem deixar a visão e a representação enxergada pelo espectador de lado. Sendo que a arte utiliza da pintura, da fotografia, da imagem, de diversos elementos técnicos e simbólicos, a arte é narrativa e é visual, tem o olhar do espectador articulado, gera uma reação do sujeito ao se identificar com o filme. Não há arte sem reprodutibilidade técnica, o cineasta está por traz da forma estética. Arte é o efeito de despertar a imaginação e auxiliar a memória. Sem texto narrativa não há história, o filme é uma montagem artística que utiliza de elementos aplicados as cenas, tem o papel de organizar os efeitos para o espectador, o filme vai sendo proferido conforme a narrativa histórica construída, ganha destaque pela articulação a partir da representação da montagem. Temos uma narrativa da arte e uma montagem artística criada no filme na busca de gerar interação das partes envolvidas, uma organização social narrativa que necessita usar do simbolismo estético, são intensões artísticas que geram a relação autor-espectador.

Referências



Manuscrito licenciado sob forma de uma licença **Creative Commons**. Atribuição Internacional: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_B

Relem, Manaus (AM), v. 16, n. 26, jan./jul. 2023.



RELEM – Revista Eletrônica Mutações
©by Ufam/Fic/Icsez

ARNHEIM, Rudolph. **La pensée visuelle**. Paris: Flammarion, 1976.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2001.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: CosacNaify, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 5.ed. Campinas: Papyrus, 1995.

EPSTEIN, Jean. **Bonjour Cinéma**, Ed. De la Sirène, 1921, retomado in *Écrits sur le cinema*, v.1, Seghers, 1974.

MUNSTERBERG, Hugo. **The film**: a psychological study. The silente photoplay. In: 1916. Nova York: Dover Publication, 1970.

SILVA, Arnaldo Cortina. (Org.). **Semiótica e Comunicação**: Estudos sobre textos sincréticos. Série Trilhas Linguísticas, n. 25. São Paulo, UNESP: Cultura Acadêmica, 2014.

