

O cinema como paradigma televisivo¹

Juliano José de Araújo²

Resumo

Pensar a linguagem da televisão não é tarefa fácil. O texto audiovisual encontra-se em um processo de constante (re) evolução, sobretudo diante das possibilidades abertas pelas novas tecnologias da comunicação, como por exemplo, os recursos de pós-produção dos sistemas de edição digital. Partindo da hipótese de que o cinema é o principal paradigma televisivo, este artigo objetiva resgatar as influências do cinema na configuração da linguagem televisiva. Os nomes de David Griffith, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov foram eleitos como expoentes da produção cinematográfica das primeiras décadas do século passado cujas estratégias de produção estão presentes até hoje nos principais gêneros televisuais.

Palavras-chave: cinema; intersecção de linguagens; televisão.

Abstract

Thinking the language of television is not an easy task. The audiovisual text is in a constant process of (re) development, especially in front of the possibilities offered by new communication technologies, for example, in post-production resources available in digital publishing systems. Taking the film as the main paradigm of the TV, this article proposes to evidence the influence of cinema in shaping the television language. To do so, we elected the names of David Griffith, Sergei Eisenstein and Dziga Vertov as exponents of the film production of the first decades of the last century, whose audiovisual production techniques are present nowadays in the most part of television genres.

Key-words: cinema; language intersection; television.

"A mídia eletrônica opera numa fronteira de intersecção de linguagens, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza ou homogeneidade".
(MACHADO, 1997, p. 191)

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no DT 4 – Comunicação Audiovisual do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Rio Branco – AC – 27 a 29 de maio de 2010, retomando, em partes, a discussão sobre a linguagem da televisão feita no capítulo 1 de nossa dissertação de mestrado. Cf. ARAUJO, Juliano José de. O telejornal como ato de presença: um estudo da dimensão sensível no Jornal Nacional. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2006.

² Juliano José de Araújo é graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e mestre em Comunicação, também pela UNESP. Atualmente, é professor assistente do Departamento de Jornalismo (DEJOR) da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Tem experiência na área de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: linguagens audiovisuais (cinema, documentário e telejornalismo), jornalismo e história oral, e semiótica (práticas e estratégias na produção de sentido, análise do discurso verbal, não-verbal e sincrético).

Afluentes da televisão

Se as mídias, e no caso a televisão, que aqui nos interessa, opera em um processo de interseção de linguagens, como afirma Machado (1997) na epígrafe que abre este artigo, surge a pergunta: quais são os meios cujas linguagens se interseccionam e convergem para a formação da sintaxe da televisão? Ou dito de outra forma, quais são os afluentes da televisão? Pignatari (1984, p. 15) define a linguagem da TV através de uma metáfora. Segundo ele:

A televisão é um veículo de veículos, é *um grande rio com grandes afluentes*³. Só que é um rio reversível: recebe e devolve influências. Quanto à imagem, deságua na TV: o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema. A palavra escrita é um rio subterrâneo, mas poderoso: a literatura está por baixo de toda narrativa, a imprensa sob todos os noticiosos e todos os documentários e reportagens. A palavra falada é um lençol d'água, está por toda parte: presenças do teatro e do rádio, que também influem nos espetáculos musicais e humorísticos.

Percebe-se que o autor observa que a TV, apesar de ser um complexo intersigno, que recebe influências da literatura, do teatro, do rádio, da fotografia e do cinema, tem como linguagem de base o cinema, porque a expressão cinética da qual o meio televisivo vale-se hoje é, justamente, conseqüência natural e imediata da expressão cinética descoberta e aperfeiçoada pelo cinema. Assim, o cinema seria o principal afluente da televisão. Nesse contexto, Jost (2006, p. 4-5), ao se questionar se a televisão ainda toma o cinema como modelo artístico, observa que:

(...) devemos admitir que numerosos signos contextuais demonstram que o cinema continua a arte visual por excelência. Assim, é ainda o formato cinemascope que valoriza todos os "grandes momentos de televisão". Além disso, do ponto de vista estético, o cinema permanece ainda como parâmetro da obra de qualidade.

Nesse contexto, como pensar a linguagem da televisão, considerando que o texto audiovisual encontra-se em um processo de constante (re) evolução, sobretudo diante das possibilidades abertas pelas novas tecnologias da comunicação, como por exemplo, os recursos de pós-produção dos sistemas de edição digital? Fiorin (2006, p. 14) afirma que diante de um objeto semiótico sincrético⁴, que apresenta formas de expressão de diferentes linguagens, como é a televisão, um caminho de análise profícuo é justamente determinar com precisão, a partir dos estudos feitos sobre o cinema, o seu processo de enunciação⁵ sincrética.

É o percurso que propomos realizar neste artigo: por um lado, resgatar alguns elementos da codificação do cinema narrativo clássico, preconizados por David Griffith;

³ Grifos nossos.

⁴ A respeito do sincretismo, veja o verbete "sincretismo", em Greimas e Courtés (1991, p. 148).

⁵ Sobre a enunciação, veja Greimas (1974).

por outro, retomar também os nomes de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, da escola soviética dos anos 20. Vsevolod Pudovkin, Béla Balázs e Hugo Munsterberg são outros nomes aos quais recorreremos para nos auxiliar na compreensão da natureza da sintaxe do texto televisivo. No final do artigo, apresentamos, a partir de uma breve análise de alguns produtos televisivos, uma esquematização dos recursos originalmente empregados no cinema e que podemos encontrar nos gêneros televisuais contemporâneos.

David Griffith e o cinema narrativo clássico

O nome de David Griffith está associado ao nascimento e à consolidação da narração cinematográfica nos moldes do folhetim e do melodrama oitocentistas. Segundo Machado (1997, p. 191):

(...) para que o cinema deixasse de ser apenas uma diversão popular barata, restrita aos cinturões industriais das grandes cidades, e se convertesse numa próspera indústria cultural, para que pudesse atrair um público novo, mais sofisticado e sólido economicamente, era preciso que fosse capaz de alinhar-se às artes nobres do período: o romance e o teatro do século XIX.

A geração de Griffith é responsável por estabelecer e sistematizar as bases do modelo de produção industrial cinematográfico hollywoodiano. Ou seja, Griffith deu pleno sentido à figura do diretor, coerência, precisão e funcionalidade ao que antes era feito sem planejamento. “Articulou atores, luz, cenografia e decupagem para que o filme ganhasse expressividade. Ensinou o quando e o como, fez de cada operação técnica uma escolha significativa” (XAVIER, 1984, p. 35).

Griffith procurou tornar o cinema eficiente explorando os seus próprios recursos, investindo no que esse meio tinha de específico, no caso, a montagem, e não na celebridade das figuras apresentadas diante da câmera justamente porque para ele era clara a diferença entre cinema e teatro. Griffith que tentou, inclusive, ser dramaturgo, mas não obteve sucesso, inicia sua carreira como ator de cinema, em 1907, até ser contratado, em 1908, pela *Biograph Company*, para produzir curtas, onde permaneceu até 1913. Foi nesse período que Griffith aperfeiçoou a técnica do cinema e produziu mais de 400 curtas-metragens, de *The Adventures of Dollie* (junho de 1908) a *The Battle of Elderbush Gulch* e *In Pre-historic Days*, filmes de julho de 1913⁶.

A saída de Griffith da *Biograph* ocorreu porque chegou um momento em que o cineasta, devido a sua habilidade como narrador e a vontade de abordar temas mais complexos, queria produzir longas-metragens. No entanto, a *Biograph* estabelecia um padrão rígido, do qual não abria mão, de um único rolo por filme, que representava cerca

⁶ Xavier (1984) indica que a lista completa desses filmes pode ser encontrada em HENDERSON, Robert. D. W. Griffith: the years at Biograph. Nova Iorque: Farrar, Strauss & Giroux, 1970.

de 10 a 15 minutos. A saída do cineasta da *Biograph* marca a sua passagem para produção dos longas-metragens, de onde se destacam grandes produções, como *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916).

Ao igualar o cinema às artes oitocentistas, Griffith desenvolve uma moldura narrativa baseada na estrutura separação/longa espera/retorno. Tal estrutura já está presente, por exemplo, nos curtas produzidos pelo cineasta no período *Biograph* e é aperfeiçoada em seus longas.

O nome de Griffith ficou também na história do cinema ligado à montagem paralela, ou seja, a apresentação de ações simultâneas, mas que ocorrem à distância. "Neste caso, a existência de uma porta separando as personagens é ponto de condensação do drama – o cineasta alterna imagens de um e de outro lado do obstáculo". A montagem paralela, nessa perspectiva, retoma o "enquanto isso..." da literatura (*idem*, p. 39).

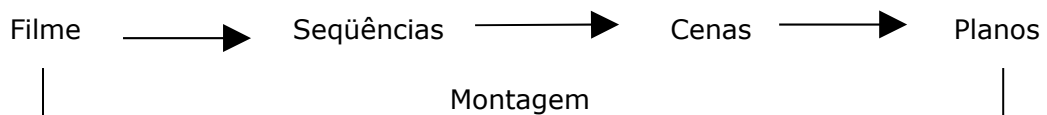
A figura 1 traz uma série de fotogramas captados de uma sequência do filme *O nascimento de uma nação* que ilustram como funciona a montagem paralela ao alternar as ações de duas personagens, em uma mesma casa, mas em cômodos diferentes. Nas imagens iniciais, a governanta do líder parlamentar Stoneman encontra-se em uma sala, em prantos. Em seguida, vemos que Stoneman está em seu escritório. Enquanto isso, a governanta continua na sala. A sequência procede com esta alternância entre os ambientes até que Stoneman sai do escritório e entra na sala, indo conversar com sua governanta.



Figura 1 – Montagem paralela em *O nascimento de uma nação*

Insistamos, aqui, mais um pouco, na questão da montagem e vejamos, agora, suas especificidades e como ela é estruturada. A montagem, como apontou o professor e cineasta russo Lev Kulechov, nos anos 20, é a especificidade do cinema. Kulechov, preocupado em estudar o poder do cinema estadunidense da época, desenvolve a idéia de montagem, segundo a qual, “cada cena, sem ferir o princípio básico da ‘impressão de realidade’, deveria ser segmentada em grande número de visões parciais (os planos), de modo a selecionar, para o espectador, os elementos essenciais a serem observados”. Mas foi Vsevolod Pudovkin, seu discípulo, que elaborou um esquema para explicar o funcionamento das regras do cinema narrativo clássico.

Pudovkin define a montagem como “a construção de uma cena a partir de seus planos, de uma seqüência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (um rolo, por exemplo), a partir de seqüências e assim por diante” (PUDOVKIN in XAVIER, 2003, p. 57-58). Esquemáticamente, teríamos:



A montagem para Pudovkin objetiva:

(...) mostrar o desenvolvimento das cenas como se fosse em relevo, conduzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro, em separado. A lente da câmera substitui o olho do observador, e as mudanças no ângulo da câmera – dirigida primeiro para uma pessoa, depois para outra, agora neste detalhe, depois neste outro – devem se sujeitar a condições idênticas às dos olhos do observador. (...) Imagine um espectador excitado com alguma cena que se desenvolve muito rapidamente. O seu olhar agitado é lançado rapidamente de um lugar para o outro. Se imitarmos este olhar com a câmera, conseguiremos uma série de imagens, pedaços que se alternam rapidamente, criando um roteiro emocionante na construção da montagem. (...) A montagem constrói as cenas a partir dos pedaços separados, onde cada um concentra a atenção do espectador apenas naquele elemento importante para ação. (...) Deve-se aprender a entender que a montagem significa, de fato, a direção deliberada e compulsória dos pensamentos e associações do espectador. Se a montagem for uma mera combinação descontrolada das várias partes, o espectador não entenderá (apreenderá) nada; ao passo que se ela for coordenada de acordo com o fluxo de eventos definitivamente selecionados, ou com uma linha conceitual, seja ela movimentada ou tranqüila, a montagem conseguirá excitar ou tranqüilizar o espectador (*ibidem*, p. 60 e 62).

Nessa perspectiva, Griffith não demorou a perceber a importância de construir um drama valendo-se das técnicas cinematográficas e não dos exageros das estrelas de teatro, observando que era melhor conciliar a posição da câmera com os dados mais importantes de uma cena.

É assim que Griffith começa a fazer uso dos planos, ou seja, a divisão das cenas em diferentes visões parciais articuladas e, conseqüentemente, do esquema conjunto/detalhe/conjunto, conforme ilustra a figura 2, que traz alguns fotogramas do filme *O nascimento de uma nação*.



Figura 2 – Esquema conjunto/detalhe/conjunto em *O nascimento de uma nação*

Griffith contribui muito para o desenvolvimento dos planos mais fechados, como o plano americano (cortar a parte inferior do corpo, quando dispensável) e também o *close-up* (primeiro plano). De 1909 a 1910, há uma gradual aproximação da câmera em relação aos atores. “A consistência da ficção passa a ser também uma questão de enquadramentos adequados, de mudanças de escala na dimensão dos corpos na tela” (XAVIER, 1984, p. 33-37), conforme mostra a figura 3.



Figura 3 – Enquadramentos mais fechados em *O nascimento de uma nação*

Campos (1994, p. 64) afirma que o plano “corresponde sempre a um ato seletivo, visto ser função de um enquadramento e de um ponto de vista ou ângulo a partir do qual a imagem foi captada pela câmera”. Lotman (*apud* Campos, 1994, p. 63), por sua vez, diz que o plano “adquire a liberdade da palavra: pode ser destacado, combinado com outros planos segundo as leis da associação e da contigüidade semânticas, e não naturais, pode empregar-se num sentido figurado, metafórico ou metonímico”. O plano tem a função de delimitar, de direcionar a atenção do espectador. Balázs (*in* XAVIER, 2003, p. 97) destaca que os enquadramentos “podem fazer com que as coisas se tornem odiosas, adoráveis, aterradoras ou ridículas”.

Dessa forma, o plano surge como elemento importante para manejar afetos e emoções do sujeito espectador. Em seu estudo sobre o cinema, Munsterberg (*ibidem*, p. 47) afirma que “na tela, a ampliação por meio do *close-up* acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar o movimento das mãos, onde a raiva, a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível”. Os planos criam também uma ilusão referencial de movimento para os espectadores. Balázs (*ibidem*, p. 97-98) afirma que:

A câmera 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. 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. Se a paisagem muda no filme, sentimos como se fossemos nós que tivéssemos nos movido. Por isso, os enquadramentos que mudam constantemente dão ao espectador a sensação de que ele próprio se move, da mesma forma que se tem a ilusão de movimento.

É importante notarmos que, nesse contexto, a visão frontal, simétrica, que imita a perspectiva de um espectador de teatro, perde exclusividade. É assim que surgem em Griffith as noções de campo e contra-campo, alternando um rosto, ora outro.



Figura 4 – Campo/contra-campo em *O nascimento de uma nação*

A montagem de Griffith, nessa perspectiva, valoriza a fluência, a sucessão lógica (continuidade) e o ritmo acelerado (alternância de planos) que hipnotiza a platéia. Griffith, inicialmente, obteve sucesso como produtor autônomo. Contudo, sua autonomia, em longo prazo, mostrou não se sustentar dentro do sistema hollywoodiano, devido à consolidação do controle dos produtores, à divisão do trabalho e, em especial, as produções com riscos calculados. Vale notar, por exemplo, que *O nascimento de uma nação* custou 110 mil dólares, enquanto que *Intolerância*, dois milhões. Tal valor nunca foi recuperado, atolando Griffith em dívidas (XAVIER, 1984, p. 68-70).

Sergei Eisenstein e a montagem vertical

O russo Sergei Eisenstein pode ser considerado o primeiro cineasta a teorizar sobre as relações entre imagem e áudio, chegando, inclusive, a descrever um “método de construção de correspondências audiovisuais” (EISENSTEIN, 2002, p. 107).

A grande importância de Eisenstein deve-se justamente ao fato de o cineasta, objetivando teorizar como os seus filmes eram produzidos e, em particular, como determinados efeitos de sentido eram obtidos através da montagem, empreender uma discussão a partir tanto da concepção como análise de seus filmes.

Eisenstein literalmente construía e desconstruía seus filmes, como ele faz, por exemplo, no ensaio “*Unidade orgânica e ‘phatos’ na composição do Potemkin*” (EISENSTEIN, 1982, p. 95-105). Nesse texto, escrito em 1939, o cineasta mostra como a unidade orgânica de *O encouraçado Potemkin* (1925) é obtida, evidenciando a estrutura do filme (divisão em atos, como na tragédia clássica, mas segundo a lei das proporções áureas), e, sobretudo, como a emoção e o entusiasmo (o chamado *pathos*, segundo o cineasta) são construídos, partindo do exemplo da seqüência da *Escadaria de Odessa*, questão a que voltaremos mais adiante. Já em “*Forma e conteúdo: prática*”, publicado na coletânea *O sentido do filme*, Eisenstein (2002, p. 145) discute a partir de seu filme *Alexander Nevsky* (1938) as correspondências entre as imagens visuais e musicais.

As principais postulações teóricas de Eisenstein giram em torno do conceito de montagem vertical, que o cineasta desenvolveu em boa parte de seus ensaios. Mas o que é, então, a montagem vertical? A montagem vertical parte do princípio da justaposição de uma série de elementos (visual, dramático, sonoro etc.) em uma única imagem. Segundo Eisenstein (2002, p. 51):

o fragmento A, derivado dos elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara.

Ou:

A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que sua *justaposição* – isto é, a justaposição destes precisos *elementos* e não de elementos alternativos – suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa *imagem deste tema preciso*.

Fechine (2005, p. 50) explica-nos que o princípio da justaposição empregado por Eisenstein na montagem vertical implica no fato de que:

não se trata mais de organizar as unidades audiovisuais considerando apenas sua seqüencialidade, mas de concebê-los a partir da lógica da simultaneidade. Se, orientados antes pelo princípio da seqüencialidade, os discursos se articulam dando ênfase à ordem sintagmática (modalidade articulatória do e...e), pautados agora pela simultaneidade, elementos oriundos de diferentes linguagens podem se acumular na tela a partir de uma organização paradigmática (eixo do *ou...ou*), cujo sentido está justamente na articulação, ao mesmo tempo, de todos eles.

A montagem vertical de Eisenstein procura explorar toda a expressividade do meio em termos de articulação de diferentes linguagens, ou seja, de diferentes sistemas semióticos, que são colocados em relação em um mesmo texto. Machado (1997, p. 239) explica-nos que à época de Eisenstein, considerando-se as possibilidades técnicas, a montagem vertical (ou “polifônica”, como o cineasta também costumava denominá-la) “só podia ser pensada e praticada como enquadramento de elementos contraditórios e como contraponto entre imagem e som”. Hoje, no entanto, o autor destaca que com os recursos eletrônicos e computacionais tais limites já não mais existem.

Eisenstein (2002, p. 14) destaca a importância da montagem não apenas com a função de apresentar ao espectador “uma narrativa *logicamente coesa*”, mas, sobretudo, “uma narrativa que contenha *o máximo de emoção e de vigor estimulante*”⁷. É a esta questão que gostaríamos de nos deter agora e examinar, a partir de algumas considerações de Eisenstein, a seqüência da *Escadaria de Odessa*, de *O encouraçado Potemkin*. Eisenstein (1982, p. 101) denomina de *pathos* aquilo que, existente em uma obra de arte, provoca “emoções” e “entusiasmos” em quem a admira.

Nessa perspectiva, é justamente a montagem que desempenha um papel fulcral na produção desses efeitos de sentido. A figura 5 traz alguns fotogramas da seqüência da *Escadaria de Odessa*.



⁷ Grifos do autor.



Figura 5 – Fotogramas da seqüência da *Escadaria de Odessa*, de *O encouraçado Potemkin*

É importante observar que o movimento é o recurso empregado para expressar a crescente intensidade emocional da seqüência. Inicialmente, identificamos primeiros planos de figuras humanas, vítimas de uma agitação caótica. Em seguida, planos gerais da mesma cena. O movimento caótico é interrompido por tomadas dos pés dos soldados que descem a escadaria de forma ritmada. De repente, temos uma brusca inversão do movimento de descida, figurativizada pela figura solitária de uma mãe que traz seu filho morto nos braços. A imagem da multidão fugindo escadaria abaixo é retomada. Voltamos para a figura da mãe solitária, que é morta pelos soldados.

Tavares (*in* Eisenstein, 1982, p. 15-16) explica-nos que com *O encouraçado Potemkin* “pela primeira vez na história da arte cinematográfica, que ainda não completara trinta anos, o corte e a montagem eram usados de maneira sistemática e consciente, para criar uma realidade e um tempo”. A realidade e o tempo da ação não eram o real e o tempo objetivos; muito pelo contrário, eram efeitos de sentido obtidos através de estratégias enunciativas preconizadas pela sua montagem vertical.

Dziga Vertov e o “Cine-Olho”

Outro nome da escola soviética dos anos 20 que merece destaque, ao lado de Sergei Eisenstein, é o do documentarista Dziga Vertov por preocupar-se com um projeto de experimentação da linguagem do cinema. Vertov recusa de maneira contundente a ficção cinematográfica, dedicando-se apenas à produção de documentários.

Segundo Xavier (2003, p. 177-178), o cineasta busca com isso o cinema “fábrica de fatos”, ou seja, defende uma saída dos estúdios, uma espécie de trabalho ao “ar livre”, que implica na captação de imagens de cenas do cotidiano (um operário acordando e arrumando-se para trabalhar, a rotina de trabalho em uma indústria, a movimentação de pessoas nas praças, ruas e bondes de uma cidade, a realização de uma cerimônia de casamento ou até mesmo o divórcio, o nascimento de uma criança, o sepultamento de um ente querido etc.).

Ao contrário dos outros cineastas do mesmo período, que buscam um aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica a partir das influências da literatura e do teatro, Vertov quer o rompimento entre o cinema e esses meios. Um de seus documentários, *Um homem com uma câmera*, de 1929, por exemplo, começa trazendo já nos letreiros iniciais um aviso ao espectador:

Para atenção do espectador:

Este filme apresenta um experimento na comunicação cinematográfica, pois:

1. sem a ajuda de legendas (um filme sem legendas);
2. sem a ajuda de cenários (um filme sem cenários);
3. sem a ajuda do teatro (um filme sem locações, atores etc.).

Este trabalho experimental busca criar uma linguagem internacional do cinema baseada na total separação da linguagem da literatura e do teatro.

Os demais filmes do mesmo período, por exemplo, empregavam todos esses recursos que Vertov criticava. É assim que nasce com o documentarista o chamado “Cine-Olho” ou “Cine-Verdade”, fundado em 1924, cujo objetivo é mostrar a “verdade”. Ele entendia que o uso de locações e atores para produzir um filme implicava em uma “mentira”, em um mundo de maquiagem, de máscaras, em que tudo é uma grande representação. Um dos trechos do manifesto do “Cine-Olho” afirma que esta nova perspectiva de produção cinematográfica implica na “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade” (VERTOV in XAVIER, 2003, p. 262).

Vertov inova, assim, justamente em seu processo de montagem, baseado na não-linearidade. Para o documentarista, a montagem representa um momento de organização das imagens filmadas em um filme, ou seja, quer dizer literalmente “escrever” o filme a partir das imagens filmadas, e não escolher trechos filmados para

montar as “cenas” (desvio teatral) ou selecionar trechos de imagens para construir legendas (desvio literário).

A montagem vertoviana divide-se em três fases: 1. inicialmente, a montagem é compreendida como um inventário de dados documentais, que podem ter ou não uma relação com o tema tratado. A partir daí, é feita uma seleção e reunião dos dados mais importantes, tendo em vista a temática escolhida para ser abordada. Assim, a montagem do filme começa a se consolidar, “o plano temático do se cristaliza”, “se revela”, “se monta”, por assim dizer; 2. aqui, a montagem é entendida como o resumo das observações sobre a temática abordada, captado pelos “cine-exploradores”, ou seja, é o momento da filmagem – Vertov contava com uma equipe que lhe auxiliava no processo de captação das imagens; 3. por fim, temos a chamada “montagem central”. A partir das imagens captadas pelos “cine-exploradores”, é feito um processo de associação (adição, subtração, multiplicação e divisão), que resulta no “Cine-Olho”. (*ibidem*, p. 263-264).

Nessa perspectiva, o principal objetivo do documentarista é a cine-sensação do mundo através do olho da câmera que, segundo ele, é muito mais aperfeiçoado que o olho humano. “O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano”, levando os espectadores justamente a uma percepção nova do mundo (*ibidem*, p. 253).

A montagem vertoviana resulta em um produto de grande impacto visual, visto que o documentarista tinha uma exacerbada preocupação com a progressão visual das imagens, formada, segundo ele, a partir de diferentes correlações, a saber: a) correlação dos planos (grandes, pequenos etc.), b) correlação dos enquadramentos, c) correlação dos movimentos no interior das imagens, d) correlação das luzes, sombras, e) correlação das velocidades de filmagem (*idem*, p.265). A figura 6 traz alguns fotogramas de *Um homem com uma câmera* que ilustram tais correlações apontadas por Vertov.





Figura 6 – Progressão visual das imagens em *Um homem com uma câmera*

O cinema como “código genético” do fazer televisivo

Com o objetivo de compreender a natureza da sintaxe do texto televisivo, apontamos, inicialmente, os principais elementos da codificação do cinema narrativo clássico, preconizados por David Griffith. Em seguida, debruçamo-nos sobre o conceito de montagem vertical ou polifônica, de Sergei Eisenstein, para então, discorrermos acerca do cinema “fábrica de fatos” de Dziga Vertov. Cada um desses cineastas (e também pensadores da arte cinematográfica, como é o caso exemplar de Eisenstein), a seu modo e com suas particularidades, traz-nos importantes contribuições para pensar o fazer televisivo contemporâneo que, segundo nossa hipótese, tem o cinema como principal paradigma, verdadeira espécie de “código genético” da televisão. Mas como os gêneros televisuais contemporâneos (documentário, telenovela, série, telejornal, transmissões ao vivo etc.)⁸ fazem uso desses recursos cinematográficos? Apresentamos, a seguir, a partir de alguns apontamentos sobre produtos audiovisuais, uma discussão sobre recursos originalmente empregados no cinema e que se fazem presentes nos gêneros televisuais contemporâneos.

A estrutura narrativa desenvolvida por Griffith em seus filmes baseia-se no esquema longa separação/espera/retorno, na qual são apresentados sujeitos que buscam resolver um determinado problema ou atingir certos objetivos, trazendo à tona uma série de mudanças de estados e transformações. “Nessa busca, os personagens entram em

⁸ A respeito dos gêneros televisuais, veja Machado (2005), em particular os capítulos “Os gêneros televisuais e o diálogo”, “A narrativa seriada” e “As vozes do telejornal”.

conflito com outros personagens ou circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos”, como afirma Bordwell (2005, p. 279). Esta estrutura narrativa faz-se presente até hoje nos filmes, séries, mini-séries, telenovelas e até mesmo nos telejornais⁹, constituindo-se, com pequenas variações, no paradigma dos roteiros de praticamente todos os produtos televisivos.

Outras importantes contribuições de Griffith, como vimos, referem-se à montagem paralela, ao uso dos planos e enquadramentos com fins de dramaticidade, e ao esquema campo/contra-campo. Todos esses recursos constituem uma espécie de bê-a-bá da linguagem cinematográfica que é empregada nos produtos audiovisuais contemporâneos. Pensemos, por exemplo, nas séries, mini-séries e telenovelas, que diariamente invadem nossos lares. Todas fazem uso desses elementos originários do cinema. O que seria de uma série, como os “enlatados estadunidenses”, ou uma telenovela sem a montagem paralela? O “enquanto isso da literatura” subjaz todas essas narrativas. Da mesma forma, por se tratarem de produtos audiovisuais concebidos para a televisão e sua “pequena tela”, raros são os momentos de planos mais abertos.

Já de Eisenstein destacamos sua contribuição com o conceito de montagem vertical ou polifônica. Como a mesma se faz presente nas produções televisuais contemporâneas? A montagem vertical, definida anteriormente, baseia-se no princípio da simultaneidade, ou seja, identificamos em um determinado produto audiovisual elementos provenientes de diferentes linguagens, quer seja visual, gráfica, dramática, sonora, tipográfica etc. Fechine (2005, p. 50) explica que atualmente o conceito de montagem vertical eisensteiniano pode ser identificado na linguagem mais contemporânea do audiovisual, em particular, devido aos recursos de pós-produção dos sistemas de edição digital e à exploração das possibilidades de diálogo e intercâmbio de imagens e recursos técnico-expressivos entre os suportes. Em um trabalho anterior (ARAUJO, 2008), por exemplo, apresentamos de forma sistematizada os diferentes recursos técnico-expressivos presentes na linguagem do formato telejornal e que, a nosso ver, ilustram de forma didática o conceito de montagem vertical, conforme descrito a seguir. Do lado do sistema visual, podemos destacar: 1. a linguagem verbal escrita; 2. a linguagem cinética (imagem em movimento); 3. a linguagem gestual (incluindo a expressão facial dos apresentadores e repórteres); 4. a linguagem cenográfica (cenários do telejornal e figurinos dos apresentadores e repórteres); 5. a proxêmica (distribuição e movimentação de atores no espaço); 6. os recursos técnicos de gravação; 7. de edição; 8. recursos visuais (o gerador de caracteres, por exemplo); 9. gráficos e; 10. de câmera

⁹ A respeito dessa discussão, veja COUTINHO, Iluska. “Telejornal e narrativa dramática: um olhar sobre a estrutura da informação na TV”. In: PEREIRA JÚNIOR, Alfredo Eurico Vizeu; MOTA, Célia Ladeira; PORCELLO, Flávio A. C. (Orgs). **Telejornalismo: a nova praça pública**. Florianópolis: Insular, 2006.

(planos de gravação, *zoom-in* e *out* etc.). Já do sistema de áudio, teríamos: 1. a linguagem verbal oralizada (incluindo a entonação dos apresentadores e repórteres) e; 2. todos os recursos de sonoplastia, como o áudio ambiente, música ou *background*¹⁰. No momento de veiculação de uma reportagem no telejornal, todos esses recursos técnico-expressivos produzem, de forma simultânea – como preconiza o conceito de montagem vertical, uma série de efeitos de sentido.

Por fim, de Vertov, apontamos, notadamente, sua proposta de realizar uma produção baseada em acontecimentos do cotidiano, ou, como vimos, um cinema “fábrica de fatos”, que pregava um verdadeiro trabalho ao “ar livre”, o qual, de certa forma, pretendia mostrar a realidade como ela é, “nua e crua”. Esta premissa de Vertov remete-nos a um grupo de produtos televisuais contemporâneos que podemos classificar sob a denominação de gêneros do tipo “programa de realidade” (reality show). Em um primeiro momento, o principal expoente desse tipo de programa que nos vem à mente é, sem dúvidas, o holandês *Big Brother* (1999) que, segundo Machado e Vélez (2009, p. 11), já conta com cerca de 200 edições em todo o mundo. No Brasil, o formato foi adquirido pela Rede Globo e o programa já está indo para 11ª edição. Isso sem contar as inúmeras variações que são apresentadas por outras emissoras, como o *Casa dos Artistas*, do SBT; *A Fazenda*, da Record; e o mais recente *Busão do Brasil*, da Bandeirantes.

É importante observarmos que o conceito de “programas de realidade” estende-se também ao campo do jornalismo televisivo. O telejornal *Aqui Agora*, do SBT, por exemplo, fez sucesso no período de 1991 a 1997, sendo definido como o “primeiro telejornal popular da TV brasileira com notícias de vida real e não de gabinetes”, segundo o diretor executivo da emissora, Albino Castro (JORNAL DO BRASIL, 1991, citado por MAYER, 2006, p. 17). Outros programas jornalísticos brasileiros que seguiram o mesmo formato foram o *Cidade Alerta*, da Record; e o *Brasil Urgente*, da Bandeirantes. Assim, a idéia de Vertov, a sua época, de fazer um cinema baseado no real, é, agora, incorporada pela televisão e seus inúmeros formatos televisuais, constituindo uma espécie de *reality TV*: “(...) em vez de ser um veículo que traz as notícias do mundo exterior para a intimidade da família, ela, ao contrário, leva a intimidade da família para o exterior e expõe publicamente o que antes era privado e secreto” (MACHADO e VÉLEZ, 2009, p. 37-38).

Considerações finais

“Na segunda parte da década de 1990, a cultura da imagem em movimento passou por uma transformação fundamental. As mídias previamente separadas, tais como o cinema, artes gráficas, fotografia, animação e a tipografia, começaram a ser

¹⁰ Uma outra forma da montagem vertical fazer-se presente na televisão nos é dada a partir da análise que Machado (2005, p. 197-206) realiza sobre o grafismo televisual.

combinadas de inúmeras formas. No final dos anos 90, a mídia 'pura' tornou-se uma exceção; a mídia híbrida, a norma".

(MANOVICH, 2010, p. 1)

A afirmação de Manovich, pesquisador estadunidense que tem se dedicado ao estudo da linguagem das mídias, vem ao encontro do objetivo deste artigo, que é justamente pensar a linguagem da televisão. Para tanto, partiu-se da hipótese de que o cinema é o principal paradigma da televisão. A partir daí, os nomes de David Griffith, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov foram eleitos como principais expoentes da produção cinematográfica das primeiras décadas do século passado. As principais contribuições desses cineastas, tais como a concepção de estrutura narrativa, o uso dos enquadramentos com fins de dramaticidade e a montagem paralela de Griffith, ou a montagem polifônica ou vertical de Eisenstein, e ainda a cine-sensação do mundo através do olho da câmera, conforme proposta por Vertov, estão presentes até hoje nos gêneros televisuais (documentário, telenovela, série, telejornal, transmissões ao vivo, videoclipe etc.). Daí decorre a importância de estudar-los, pensando no processo de intersecção de linguagens que caracteriza as mídias eletrônicas (cinema, televisão, internet etc.) hoje.

Nessa perspectiva, Machado (1997, p. 189-190) enfatiza que há uma longa tradição de diálogo e colaboração entre cinema, televisão e meios eletrônicos em geral. Ou seja, não há uma "gramática" que determine o que deve ou não ser empregado no cinema ou na televisão, por exemplo, tampouco uma linguagem "pura" dessas mídias. Recursos próprios da linguagem cinematográfica são empregados na TV, e vice-versa. Um plano geral, por exemplo, é um recurso adequado para a grande tela do cinema e, quando empregado na TV, produz um efeito de sentido de desmaterialização das figuras que são representadas. Entretanto, nada impede que ele seja utilizado na TV, desde que o enunciador queira produzir um efeito de sentido de despersonalização das figuras. Fica difícil compreender a televisão e sua linguagem, e ainda mais fazer televisão, sem desvelar as influências dos outros meios na configuração de sua sintaxe. Acredita-se que, assim, temos um caminho justamente para não apenas analisar, mas sabermos na contemporaneidade como lidar com a produção de conteúdos para as mídias híbridas, forma dominante de nosso tempo, como afirma Manovich na epígrafe acima.

Referências

ARAUJO, Juliano José de. O telejornal como ato de presença. In: **Cadernos de Semiótica Aplicada**. v. 6, n. 2, dez. 2008. Disponível em <http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=casa>

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.

CAMPOS, Jorge. **A caixa negra**: discurso de um jornalista sobre o discurso da televisão. Porto: Editora da Universidade Fernando Pessoa, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **O encouraçado Potemkin**. São Paulo: Global, 1982

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FECHINE, Yvana. Produção de sentido por meio do sincretismo de linguagens. **Revista Comunicação Midiática**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista. n. 3. Bauru (SP), ago. 2005.

FIORIN, José Luiz. **Para uma definição das semióticas sincréticas**. 2006. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por julesaraujo@terra.com.br em 1 jun. 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Diccionario razonado de la teoría del lenguaje**. Tomo II. Madrid: Gregos, 1991, p. 148.

_____. L'enonciation: une posture epistemologique". In: **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**. n. 1, 1974.

JOST, François. "A televisão entre a 'grande arte' e a arte pop". In: **Revista Comunicação Midiática**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista. n. 5. Bauru (SP), ago. 2006.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas (SP): Papirus, 1997.

_____.; VÉLEZ, Marta Lúcia. Persistência da *reality TV*. In: **Significação: Revista de cultura audiovisual**. Primavera – verão de 2009.

MANOVICH, Lev. **Understanding hybrid media**. In: Lev Manovich Homepage. Disponível para download em: http://www.manovich.net/DOCS/ae_with_artists.doc Acesso em 15 de abril de 2010.

MAYER, Vicki. A vida como ela é/pode ser/deve ser? O programa *Aqui Agora* e cidadania no Brasil. In: **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, volume 29, número 1, p. 15-37, jan./jun. 2006.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. URSS. 1925.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: David W. Griffith. Estados Unidos. 1915.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. URSS. 1925.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2003.

XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith**: o nascimento de um cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.