

FÁBIO CÉSAR

FILME NOIR:

UMA COMPREENSÃO FILOSÓFICA

Classicismo, metalinguagem e sentido na tradição do filme noir

SÃO PAULO

Setembro / 2020

FÁBIO CÉSAR *

**FILME NOIR -
UMA COMPREENSÃO FILOSÓFICA:
Classicismo, metalinguagem e sentido na tradição do filme noir.**

Ensaio acadêmico / Projeto de pesquisa

SÃO PAULO

Setembro de 2020

*** Bacharel em Filosofia pela Universidade São Judas Tadeu / SP.**

Este trabalho é dedicado à ilustre professora **Daniela Gillone**, referência em estudos de cinema.

AGRADECIMENTOS

O objetivo deste trabalho que o leitor tem em mãos é sugerir um modo de compreensão fenomenológica do filme noir - conjunto de obras cinematográficas peculiares que, desde meados do século XX pelo menos, provoca fascínio por sua temática densa e estética expressiva.

Tendo em vista a diversidade de estudos correntes no meio acadêmico, resolvemos propor uma pesquisa direcionada ao entendimento hermenêutico do noir, que abarque tanto a importância crítica como a semântica da sua linguagem - indo além, portanto, da descrição de sua evolução histórica, da explanação semiótico-estrutural ou das particularidades estilísticas.

É importante ressaltar que nós nos ateremos a uma abordagem de cunho mais epistemológico, porquanto estamos interessados apenas nas dimensões formais e discursivas do filme noir, e não tanto em alguma ontologia da Sétima Arte.

O presente texto representa o estágio inicial desta pesquisa, que prioriza a forma - ou seja, os aspectos literários e estéticos - bem como o discurso (a mensagem ou o sentido), mais do que o conteúdo (as histórias) do filme noir. E em que pese o seu formato acadêmico, visa antes de tudo a uma dissertação, no futuro e daí o seu caráter ensaístico.

Um projeto como este dá ocasião a manifestações de apreço e reconhecimento e, por isso, este autor gostaria de externar a sua gratidão a algumas pessoas fundamentais para o encaminhamento do trabalho, especialmente ao professor Hélio Salles Gentil, cujas aulas de fenomenologia e estética na USJT transformaram a nossa concepção de mundo, além de fornecer indicações valiosas a um viajante que de repente se viu perdido numa selva de dúvidas, como antes o Poeta.

À professora Daniela Gillone, da ECA-USP, que em seus cursos tem transmitido uma noção profunda sobre crítica de cinema, descortinando uma visão panorâmica das implicações sociais e políticas da Sétima Arte, manifestamos os nossos agradecimentos.

Também nos lembramos da professora de letras Milena Lepsch, vinculada à PUC-RJ, que, mesmo à distância, forneceu sugestões metodológicas interessantes, aproveitadas tanto neste como em outros projetos de pesquisa, proporcionando iluminação numa hora de perplexidade teórica.

Por fim, gostaria de mencionar o meu irmão Marcel que, além de grande incentivador, também é entusiasta do universo noir, o que facilitou uma troca ímpar de ideias.

Com este trabalho, é nossa intenção contribuir para a divulgação do filme noir tanto no meio acadêmico quanto entre o público em geral, a ambos os quais entregamos a presente obra com alegria, na esperança de que possam superar as nossas limitações e encontrar inspiração.

Por outro lado, o cinema é uma linguagem.

(André Bazin - "Ontologia da Imagem Fotográfica")

RESUMO

Há muito tempo, o filme noir americano tem sido objeto de estudos críticos, que buscam decifrar a sua estética enigmática e a mensagem desafiadora. Trilhando sobre o lado mais negativo da vida humana, a questão central que ele propõe é: o que o noir representa, como forma singular de arte cinematográfica? Ora, compreender o filme noir passa pela necessidade de vê-lo no âmbito da matriz histórica de produção que lhe serviu de berço. Essa matriz é o chamado *cinema clássico hollywoodiano*, à luz do qual iniciaremos a nossa investigação do significado desse ciclo de filmes, com base em um sumário desenvolvido pelo professor David Bordwell, autoridade em narrativa clássica. Para tanto, nós buscaremos subsídios conceituais em uma corrente de pensamento igualmente ampla, a *fenomenologia hermenêutica*, que, acreditamos, poderá nos proporcionar alguma elucidação semântica, tendo em vista o notório esforço dos filósofos dessa tradição para clarificar o propósito da obra de arte, no ser da existência. Assim, ao estabelecer como termos comparativos o cinema clássico e a inquirição hermenêutica, conseguiremos padrões de referência sólidos para a nossa atividade exegetica, que tanto se aplica ao conjunto dos filmes noir - especialmente aos da fase clássica, dos anos 1940 e 50 - quanto a um longa-metragem individual.

Nessa empreitada, porém, não partiremos do zero, como se o cinema houvesse começado ontem. Antes, nos servirá de fio condutor certa teoria explicativa da técnica cinematográfica, em cujos esteios figuram nomes como André Bazin, Ismail Xavier e Marcia Ortegosa, além de Bill Nichols, o principal expoente dos estudos sobre documentários. Tal explanação de teor linguístico e semiótico, com ênfase nos aspectos lógicos-metadiscursivos do filme noir, será discriminada logo no início do trabalho, para que possamos firmar parâmetros de julgamento crítico, tendo em vista a reflexão semântica e fenomenológica que se seguirá. O objetivo dessa reflexão é entender o assim chamado *dark cinema* no seio do nosso próprio modo de ser no mundo. Dessa forma, se conseguirmos trazer um pouco de luz às trilhas obscuras do mundo noir, este autor se dará por recompensado.

Palavras-chave: filme-noir, cinema clássico, metalinguagem, significação, hermenêutica.

ABSTRACT

American film noir has long been the subject of critical studies that seek to decipher its enigmatic aesthetics and challenging message. Walking on the most negative side of human life, the central question he poses is: what does noir represent, as a unique form of cinematographic art? Now, comprehending film noir requires the need to see it within the historical production matrix that served as its cradle. This matrix is the so-called classic Hollywood cinema, in the light of which we will begin our investigation of the meaning of this cycle of movies, based on a summary developed by Professor David Bordwell, an authority on classical narrative. For that, we will look for conceptual subsidies in an equally broad current of thought, hermeneutical phenomenology, which, we believe, may provide us with some semantic elucidation, in view of the notorious effort of the philosophers of this tradition to clarify the purpose of the work of art, in the being of existence. Thus, by establishing classic cinema and hermeneutic inquiry as comparative terms, we will achieve solid reference standards to situate our exegetical activity, which applies both to the set of films noir - especially those of the classical era, from the 1940s and 50s - and to an individual feature film.

In this endeavor, however, we will not start from scratch, as if the cinema had started yesterday. Rather, a certain explanatory theory of cinematographic technique will serve as the guiding thread, whose pillars include names like André Bazin, Ismail Xavier and Marcia Ortegoza, as well as Bill Nichols, the main exponent of documentary studies. Such an explanation, of linguistic and semiotic traits, with emphasis on the logical-metadiscursive aspects of the film noir, will be discriminated at the beginning of the work, so that we can establish parameters of critical judgment, in view of the semantic and phenomenological reflection that will follow. The purpose of this reflection is to understand the so-called *dark cinema* within our own way of being in the world. That way, if we manage to bring a little light to the dark trails of the noir world, this writer will be rewarded.

Keywords: film-noir, classic cinema, meta-language, meaning, hermeneutics.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ABRINDO O LIVRO.....	12
O MUNDO NOIR.....	16
INTRODUÇÃO	
1) Os limites da moldura clássica.....	17
2) Justificativa e atualidade.....	19
3) Estrutura e autocrítica.....	21
LIVRO 1 - FILME CLÁSSICO X FILME NOIR	
1 - Linguagem, o cerne do conflito	
1. 1 - Desenvolvimento ficcional e linguagem.....	23
1. 2 - A desconstrução da linguagem.....	29
2 - O cinema clássico e o filme noir em paralelo	
2. 1 - Coincidências com a narrativa clássica.....	32
2. 2 - Diferenças do filme noir em relação à narrativa clássica.....	34
3 - As propriedades da narração clássica.....	40

LIVRO 2 - METALINGUAGEM

4 - Primeira parte: Sinais de metalinguagem

4. 1 - Preliminares: o ilusionismo imagético e a chegada do realismo plástico.	42
4. 2 - Preliminares: desarranjos metalinguísticos.....	44
4. 3 - Documentários em paralelo.....	48
A) A voz do texto.....	48
B) Aplicação e exemplos.....	51
4. 4 - A hermenêutica de Gadamer.....	55
4. 5 - Marcas de metalinguagem noir.....	63
4. 6 - Diferenças do filme noir para o clássico, em Bordwell e análise de Scarface.....	66
A) A peculiaridade das propriedades narrativas.....	66
B) Uma narrativa alienígena.....	68
C) Scarface.....	69
4. 7 - A importância da metalinguagem.....	73
4. 8 - Reflexão especular e descompasso discursivo.....	83
4. 9 - A narrativa confessional.....	90
4. 10 - A quebra da objetividade.....	93

LIVRO 3 - ABORDAGENS DE COMPREENSÃO E ESTILO

5 - Segunda parte: Compreendendo a obra de arte

5. 1 - Uma noção de obra.....	95
5. 2 - Significação.....	96
5. 3 - A obra de arte como leitura e interpelação.....	98
5. 4 - Da arte ao seu objeto: a noção de obra.....	100
Preliminares: aspectos e critérios de textualidade.....	100
A) A efetivação da linguagem como discurso.....	101
B) O discurso como obra.....	107
C) Da fala à escrita.....	111
5. 5 - Uma compreensão ampliada do sentido e da crítica.....	113
5. 6 - Justificando a ênfase na significação.....	124
5. 7 - Em linha com outras visões.....	126

6 - Terceira parte: Questões de gênero e estilo

Preliminares.....	127
6. 1 - Estilo, forma e o pensamento de Merleau-Ponty.....	129
6. 2 - A falácia da “motivação de gênero”	132
6. 3 - Enquadramento e angulação.....	134
6. 4 - Outros aspectos não-clássicos.....	140
6. 5 - Análise exemplar: Os Assassinos.....	142
6. 6 - A lógica do espectador clássico.....	147

LIVRO 4 - CONCLUSÕES DE SENTIDO

7 - Quarta parte: O emaranhado semântico-metalinguístico da obra.....	150
8 - Quinta parte: Justificando a leitura textual dos filmes.....	154
9 - Súmula I: O sentido histórico e humano da metalinguagem.....	159
9.1 - Uma passagem de nível.....	163
10 - Súmula II: Explicar e compreender.....	165
11 - Considerações finais	
A) Retrospectiva.....	169
B) A articulação de ideias.....	171
C) Uma teoria defasada?	172
D) Cinemas em paralelo.....	178
E) Perspectivas para o futuro.....	179
APÊNDICE - À Beira do Abismo.....	180
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	185
WEBGRAFIA.....	187

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ABRINDO O LIVRO

Antes de iniciar este projeto de estudo do filme noir, sua estética e linguagem tão singulares, talvez seja oportuno esboçar um relato do interesse deste autor no tema, como forma de explicar a direção que estas pesquisas tomaram.

Meu gosto pela literatura policial vem da adolescência, quando topei com as obras de Agatha Christie e Sir Arthur Conan Doyle, dos detetives Hercule Poirot e Sherlock Holmes em desafiantes histórias de enigmas.

Minha curiosidade juvenil se aprofundou quando da leitura de Georges Simenon e seu célebre personagem, o Inspetor Maigret. O tom mundano desses romances franceses fornecia uma perspectiva mais propriamente literária, em que pese a sua linguagem comercial.

Contudo, um impacto muito maior se daria posteriormente, ao me deparar com os americanos Raymond Chandler, Ross Macdonald, Mickey Spillane, escritores de novelas urbanas violentas, cheias de diálogos venenosos, numa linguagem crua e sumária.

As coisas estavam nisso quando, consoante vim a descobrir, alguns filmes a que assistia costumavam ser relacionados por críticos como exemplares de uma estética muito particular, normalmente denominada *filme noir*. Além dos policiais, integravam esse conjunto as *crime story* ou *noir fiction* - quer dizer, ficções noir, que são produções centradas em histórias de crimes, em vez de nas investigações deles. Vale notar que muitos desses filmes entraram para o hall das obras-primas do cinema.

Já formado em filosofia, por razões pessoais eu começava a nutrir certo interesse na averiguação das bases epistemológicas e hermenêuticas dos **discursos** com os quais travamos contato no cotidiano - considerando o termo em sua acepção ampla de comunicação de mensagens, sejam elas faladas, escritas ou - por que não? - cinematográficas. Nesse mister, encontrei apoio nas ideias bem articuladas de autores de extração fenomenológica, como Sartre, Merleau-Ponty ou Sokolowski.

Naturalmente que a tradição do filme noir se mostrava ideal para esse foco de investigação, dada a complexa tessitura das obras. Eu gostaria de **compreender** o enigma dessa estética, com o suporte da linha teórica acima.

A bem da verdade, nós tentamos um emprego da fenomenologia um tanto diferente daquele levado a efeito por André Bazin, sem entrar na discussão do caráter ontológico da produção cinematográfica. **Restringimo-nos ao seu aspecto sintático-expressivo enquanto uma forma de discurso**, o que inclui as questões de estilo.

Tal abordagem também se conforma à formação de filósofo e será por esta perspectiva que abordaremos os temas, uma vez que o nosso conhecimento fílmico é dedicado em grande parte ao universo noir. Dirigimos, assim, **um olhar mais fenomenológico** à linguagem do *dark cinema* (como também designaremos essa tradição), tendo os próprios filmes como fontes primárias de consulta.

Todavia, conforme sugeriu Paul Ricoeur certa vez, para compreender um discurso seria oportuno contar com um bom serviço de **explicação sintática e linguística**, tal como o praticado por autores das vertentes estrutural, lógica ou semiótica, (1) cujas noções foram aproveitadas para compor um **quadro inicial do “discurso fílmico”**, sobre o qual iríamos refletir de maneira mais detida depois, com o auxílio das ferramentas da **hermenêutica fenomenológica**. Na perseguição a esse objetivo, as indicações de Rudolf Bultmann, Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur se mostraram imprescindíveis à clarificação de conceitos como *obra de arte e textualidade*, ou então *linguagem e significação*, sempre no âmbito da existência e da história.

O objetivo seria responder a uma dúvida que vinha se enraizando na mente e que se relaciona com as fundações epistemológicas, os interesses e a estruturação da estética dos filmes noir, na tentativa de **entender a consciência** que brota dessas obras enquanto mensagens elaboradas por seres humanos para outros seres humanos. Pois, como lembra Gadamer (2010, p. 6), em um discurso, alguém sempre diz alguma coisa a alguém.

Foi aí que uma antiga noção - a de **metalinguagem** - da qual tivemos oportunidade de tomar conhecimento tanto nas aulas de filosofia da ciência como em filosofia analítica, mostrou-se inesperadamente útil. Mais recentemente, voltei a topar com ela na dissertação de mestrado da professora Marcia Ortegosa, doutora em cinema pela ECA-USP, bem como nos trabalhos de Ismail Xavier, dessa feita já no contexto da Sétima Arte, a que posteriormente acrescentamos as reflexões de André Bazin. Resolvi, então, resgatá-la com base em leituras de Wittgenstein e Adam Schaff, autores mais representativos desse campo semântico-analítico.

Por meio da noção lógica de metalinguagem, portanto, nós nos propomos a examinar a questão mais específica do **metadiscorso** desses filmes, em sintonia com as preocupações contemporâneas, querendo saber: é a dimensão metalinguística uma parte essencial dos filmes noir (e das suas contrapartes atuais, os neo noir)? Em caso positivo, o que a constitui e o que ela significa? E qual a sua importância para o espectador?

Se a teorização semiológica que apresentaremos no início deste projeto - e que fala em significantes, em discurso fílmico, em códigos cinematográficos e na sua desconstrução - evidenciou o emprego intensivo dessa camada metanarrativa pelos cineastas noir, ela deixou aberta a indagação, de tom mais filosófico, **sobre o sentido do seu emprego**. Afinal de contas, em que pese a incorporação de cores e novas tecnologias, as produções neo noir continuam imbuídas dessa preocupação metatextual, em notável contraste com os “filmes comuns”. Certamente as razões dessa permanência merecem ser apuradas.

Nessa trajetória de indagações, acabamos por nos deparar com outra dificuldade, na medida em que um *curto-circuito* parecia se insinuar no raciocínio, já que a dimensão metalinguística investigada também foi utilizada como instrumento para investigar os filmes!

Para além dos "truques de linguagem" com que se debateram lógicos como Gottlob Frege, Bertrand Russel e Alfred Tarski desde o século XIX, (2) nós fomos encontrar na filosofia de Gadamer uma explicitação mais sensível do chamado “círculo hermenêutico” como sendo **uma estruturação intrínseca à nossa cognição**. Estruturação de cunho epistemológico que serve de analogia para aceitarmos aquele curto-circuito operacional e que será delineada mais à frente. Tal descoberta foi decisiva para trabalharmos melhor os **níveis de comunicação dos filmes**, tarefa para a qual encontramos um fio condutor nas formulações do teórico americano de documentários, Bill Nichols.

Assim sendo, cremos, também, ter disponibilizado recursos para algum crítico de cinema que eventualmente se arrisque a ler este projeto (ou mesmo para um entusiasta não profissional dos filmes, todavia consciente das implicações vitais que eles carregam).

Quer dizer, esperamos ter sugerido algumas indicações compreensivas do que seja o "lugar da obra", isto é, a possibilidade de averiguar a posição histórico-crítica de um filme à luz de seu sentido humano mais profundo. Capacidade essa somente viável com uma avaliação adequada de nossa condição existencial no mundo - o mundo que construímos pelo trabalho, para nele viver, como o pontua Hannah Arendt, outra das inspirações intelectuais desta pesquisa.

Dessa forma, a velha literatura policial do século XX, de forma muito improvável, nos conduziu a uma trilha de dúvidas e inquietações pessoais, que por sua vez descortinaram um universo de inquirições fascinantes, para o qual convidamos o leitor a adentrar.

(1) Cf.: Uma nova época da hermenêutica está aberta para o sucesso da análise estrutural. Doravante, a explicação é o caminho obrigatório da compreensão. Isto não quer dizer — é preciso esclarecê-lo desde agora — que a explicação possa, em contrapartida, eliminar a compreensão (RICOEUR, 1990, p. 52).

(2) Com suas soluções que envolvem a limitação do escopo das sentenças, reconhecendo, assim, os diferentes níveis de emprego da linguagem (seja para falar, seja para analisá-la). História que resumiremos mais à frente, no lugar apropriado.

=====

O MUNDO NOIR

Geralmente se aceita que a tradição do filme noir americano começa a sua fase clássica com o longa-metragem O Falcão Maltês ("The Maltese Falcon", 1941) e termina com A Marca da Maldade ("Touch of Evil", 1958). Mas esta é uma definição estreita, pois antes desses já havia muitas produções que podem ser consideradas noir, como é o caso de Redimida ("Letty Lynton", 1932) ou A Carta ("The Letter", 1940), para não mencionar O Homem dos Olhos Esbugalhados ("Stranger on the Third Floor", 1940).

E mesmo após 1958, grandes realizações neo noir (bem como remakes) tiveram lugar, caso de À Queima-Roupa ("Point Blank", 1967), Taxi Driver (1976), Um Tiro na Noite ("Blow Out", 1981), Os Imorais ("The Grifters", 1990) e até o musical Chicago (2002).

Como se sabe, o filme noir reporta aos romances policiais americanos e franceses, bem como a toda uma literatura relacionada a histórias de crime e gângster dos anos 1930. Tem-se aí uma escrita grosseira, com tramas de mortes, enganos e palavrões, que desnudam a aparência de uma sociedade rica cujos submundos estão infestados de vísceras. Eis um ambiente no qual nem o detetive é confiável, já que até ele joga conforme a música – diga-se o dinheiro, único padrão vigente de moralidade.

Desse cenário de violência onde vegetam “homens duros de coração mole” (1) (desencavando a expressão de praxe nesse subterrâneo vulgar) para os quais o suborno, a propina e o calote são meios correntes de vida - com todas as suas consequências fatais - surge a grandeza da filmografia noir à qual dedicaremos as próximas páginas.

(1) Expressão tirada de:

CHANDLER, Raymond. *Assassino Metido a Esperto*, última capa. RS: L&PM, 2001.

=====

INTRODUÇÃO

1) Os limites da moldura clássica

A) Concretamente falando, este trabalho surgiu como uma pesquisa relacionada à possibilidade de inclusão, no *cinema clássico de Hollywood*, do conjunto de produções cinematográficas comumente denominadas filme noir e que aqui também designaremos como *dark cinema*.

Embora com certa controvérsia, geralmente se aceita que o *cinema clássico* teve início nos primórdios da era silenciosa - com as produções do diretor americano David W. Griffith se destacando na consolidação das suas características -, tendo se estendido pelo menos até o surgimento do movimento neorrealista italiano na década de 1940, ou então até a entrada da *Nouvelle Vague* francesa, já nos anos 1960.

Nossa investigação começa, então, perguntando se nesse conjunto de produções ditas clássicas poderíamos incluir sem maiores preocupações o universo de filmes americanos pertencentes à tradição do cinema noir - mormente aqueles que compõem a fase áurea do estilo, situada nas décadas de 40 e 50 do século passado.

Para tanto, nós nos ancoramos na reflexão “O Olhar e a Cena”, de Ismail Xavier, que sobrepomos à dissertação “Espelho e Fotografia”, da professora Marcia Ortigosa, na qual ela levanta as particularidades do meio noir no que respeita à sua estética e ênfases metalinguísticas. Também recorreremos a porções da obra de André Bazin, por causa da sua conceituação de certos aspectos constitutivos do cinema que nos interessam aqui, juntamente com um artigo sobre níveis de linguagem comunicacional elaborado por Bill Nichols, especialista americano em documentários. Com essa quadra de autores, conseguimos traçar um panorama descritivo do nosso objeto de pesquisa - o cinema e o filme noir -, com base em suas características mistas de meio tecnológico, veículo narrativo e obra de arte.

Visando uma melhor elucidação desse aspecto mais discursivo, selecionamos para suporte algumas obras de hermenêutica do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, nas quais são discutidas as possibilidades semânticas proporcionadas pelas obras de arte em geral.

B) A nossa pesquisa recebeu impulso ao nos depararmos com um artigo de David Bordwell, proeminente crítico americano que tratou da abrangência e das características do cinema hollywoodiano em seu ensaio “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. Segundo é explicado na abertura da **coletânea** (2005, p. 13, 20. Grifos nossos) em que o texto de Bordwell se encontra e que discute os elementos da estilística contemporânea, o crítico resume “**a constituição narrativa do classicismo cinematográfico através do que denomina 'um número estritamente limitado de normas técnicas específicas organizadas em um paradigma estável'**”. Ora, no que tange ao aspecto particular da narração do cinema clássico, esta definição nos serve de referência inicial.

A nossa perplexidade surgiu ante as posições defendidas por Bordwell em relação à inserção do ciclo do filme noir no âmbito do cinema clássico, que a este escritor pareceram contrariar as ideias gerais da professora Ortegosa, especialmente na questão da metalinguagem.

Com efeito, não deixa de ser curioso que, em um artigo relativamente sumário, Bordwell mencione tantos filmes noir para exemplificar as suas afirmações (mesmo que eles não sejam o tema do seu ensaio), como se sentisse que eles representam o principal obstáculo para sustentá-las argumentativamente.

Note-se que nós, aqui, não nos inclinamos a contrariar as disposições gerais de Bordwell relativas ao cinema clássico: certamente ele modela com primor essa forma de narração fílmica. O que nós trouxemos à baila é que nada foi feito pelo crítico para resolver os problemas que surgem em sua moldura definitiva desse cinema quando nela se encaixam os filmes noir. (1)

(1) Uma visão geral do que Bordwell entende por cinema clássico você pode ter na dissertação de mestrado de Marcela Amaral, intitulada *Mise-en-scène contemporânea: o olhar do diretor frente à cena fílmica*, especialmente no trecho das páginas 99 a 104 (listada na **Webgrafia**).

2) Justificativa e atualidade

C) Certamente uma reserva que pode ser feita a este projeto é o fato de abordar um ensaio escrito tempos atrás, por um autor que provavelmente nem sustenta mais a mesma visão.

Mas, como frisou o filósofo Adam Schaff (1968, p. 89), é permitido a um estudioso tomar em consideração um certo período no desenvolvimento de determinada concepção teórica. *Scripta manente*, e por isso mesmo, tendências e opiniões de há muito abandonadas retêm a sua significação histórica.

Ademais, David Bordwell, assim como Bill Nichols (de que também nos servimos nesta exposição), são representantes de peso da crítica acadêmica contemporânea de cinema, nos Estados Unidos e na Inglaterra.

Outrossim, em certo sentido, a maior parte da filmografia hollywoodiana de hoje em dia pode ser considerada “clássica”, pois continua a reproduzir os padrões gerais desse cinema (não obstante ter havido certa deterioração qualitativa, devido, talvez, à pressão comercial sobre os diretores). Assim, continuam válidas, na maior parte, as sugestões apresentadas neste trabalho em relação à produção *mainstream* quando contraposta à neo noir, servindo para compará-las. É por isso também que, vez por outra, mencionamos alguns filmes mais atuais nos exemplos.

Com moderação e mantidas as devidas proporções, certamente se pode aplicar ao nosso tema o que já foi dito da obra de Paul Ricoeur, a qual "contribui para a elucidação das questões sobre a linguagem que se põem como centrais em todo o trabalho contemporâneo de investigação e reflexão sobre o homem - da filosofia às ciências humanas" (GENTIL, 2004, p. 52). Em nosso caso, acrescentamos o cinema como um lugar privilegiado para a averiguação da linguagem e do ser humano que nele se projeta. E é por isso que dedicaremos a **5 - Segunda parte (Compreendendo a obra de arte)** ao problema da significação do objeto estético e da compreensão das histórias veiculadas no mundo noir.

Teremos mais a dizer sobre o arcabouço teórico deste projeto nas **11 - Considerações finais**, mas por ora sublinhemos algo sobre as citações aqui presentes. Como é natural, temos recorrido a vários autores para elucidar o raciocínio. Evidentemente não pudemos reproduzir

as citações *in totum*, mas procuramos trazer aquelas mais abrangentes que resumam a perspectiva do autor, de maneira a encaixá-la em nossa pesquisa, num espaço razoável.

As citações não têm, portanto, o propósito de descrever **todo o pensamento** deste ou daquele autor, nem de discorrer a respeito, mas apenas de fundamentar a nossa pesquisa quando ela adentra em áreas já percorridas por eles. Alertamos que nada substitui a leitura das obras originais, caso o leitor sinta a necessidade de conhecer mais profundamente o pensamento desses autores, com as ênfases temáticas que eles mesmos se propunham, e não com as nossas.

D) Por outro lado, no decorrer dos estudos, verificamos uma convergência do foco para questões ligadas à **forma e aos níveis da linguagem**, ocasião em que apelamos a algumas reflexões do filósofo Merleau-Ponty como ponto de partida para examinar problemas de estilo e de cinematografia. Conforme ressalta Fernão Pessoa Ramos, organizador da coletânea já citada, esse debate sobre a metadimensão da escrita cinematográfica (que por razões que não interessam diretamente a nosso estudo, ele denomina “contexto participativo / reflexivo”) constitui “a ideologia dominante em nosso tempo”. (RAMOS, 2005, p. 178).

Nesse trabalho investigativo mais em sintonia com as ênfases contemporâneas, nós escolhemos dois longas-metragens para uma análise estético-narrativa mais apurada, na tentativa de verificar as relações entre cinema noir e metalinguagem. São eles o filme de gângster *Scarface - A Vergonha de Uma Nação* (“*Scarface, The Shame of the Nation*”, 1932) e o policial *Os Assassinos* (“*The Killers*”, 1946). Por meio deles e de indicações que estendemos a uma ampla amostra de filmes noir, concluímos que a dimensão metatextual é muito importante nesse universo, sendo particularmente aprofundado o trabalho com a linguagem.

Nessa trilha, depois de recorrer ao pensamento de Gadamer sobre o sujeito cognoscente, e ao de Ricoeur sobre os indícios interpretativos presentes no próprio objeto de arte - além de uma consideração da maneira, do meio e da possibilidade de uma crítica existencial (no que contamos com a ajuda de Sokolowski, Hannah Arendt e Sartre, respectivamente) -, este autor arriscou-se a tecer uma reflexão filosófica pessoal (ainda que alicerçada nas ideias de Ricoeur e Gadamer) sobre o papel da análise metalinguística em si, a fim de esclarecer o sentido de sua ocorrência em obras de arte, notadamente no cinema noir.

Outrossim, também fizemos uma tentativa de justificar, de algum modo, esse modelo teórico que relaciona o cinema à linguagem humana - ou, pelo menos, a alguns aspectos dela. Essa é uma estratégia estrutural comum nos estudos da Sétima Arte, mas bem pouco certificada pelos críticos, segundo o próprio Bordwell alerta em outro lugar. Quer dizer, buscamos uma resposta à dúvida se a linguagem humana pode ser considerada um análogo do meio cinematográfico, de maneira a apoiarmos o seu entendimento nela.

3) Estrutura e autocrítica

E) No que tange à sua forma, este projeto foi planejado como se estabelecesse um diálogo com o ensaio acima mencionado de David Bordwell, no qual o crítico faz uma análise do *cinema clássico* de Hollywood. Esse escrito nos ajudou a circunscrever com mais precisão o aspecto metalinguístico do filme noir, constituindo, mesmo, a matriz epistemológica na qual expusemos a problemática do seu discurso. Sobre esse texto, aliás,

Entre os muitos teóricos do cinema na contemporaneidade, é realmente destacável o trabalho de David Bordwell, pelo espaço que o autor vem dedicando em suas pesquisas ao estudo narratológico fílmico, tendo como tema central a reflexão sistemática sobre a narrativa hollywoodiana clássica, como encontramos em seu texto *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. (AMARAL, 2012, p. 98).

Por sinal, um outro artigo de Bordwell - intitulado "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria" (1996) - serviu de parâmetro neste trabalho para avaliar o que estávamos fazendo desde um ângulo teórico, dado o notável "senso epistemológico" desse autor, com o seu julgamento "desapiedado" das teorias de cinema vigentes nos meios acadêmicos.

Juntamente com um ensaio da dupla Richard Allen e Murray Smith e os apontamentos de Bill Nichols (devidamente relacionados nas **Referências Bibliográficas**), conseguimos refletir sobre os fundamentos, as perspectivas e a maneira como lidamos com a problemática em foco.

Vale acrescentar que o texto de Allen & Smith pressupõe o de Bordwell -- de fato, eles citam esse artigo e vão na mesma direção aproximada de pensamento. Quanto a Nichols, suas indicações sobre documentários foram empregadas de maneira indireta e referencial, para pensarmos a linha editorial deste projeto.

Essa quadra de autores pareceu apropriada para enformar conceitualmente uma autocrítica de nosso trabalho, já que eles são ligados à tradição da filosofia analítica anglo-saxã, conhecida pela sua obsessão por procedimentos de verificação lógico-argumentativa, aplicados a cinema.

Nossas conclusões foram então sumarizadas nas **11 - Considerações finais**, juntamente com uma nota na **seção (A) Retrospectiva** sobre o procedimento prático de pesquisa aplicado.

Além disso, uma observação adicional sobre a nossa atitude metodológica se encontra no final do tópico **1. 1 - Desenvolvimento ficcional e linguagem**. Todavia, antecipando algo importante nesse quesito, nós não queremos expor aqui o pensamento completo de todos os autores a que recorreremos, como é evidente, mas procuraremos nos apoiar em um ou outro dos seus textos, que sejam representativos de alguma fase da sua trajetória intelectual. Assim, ao final deste ensaio, o leitor terá, na verdade, o pensamento deste escritor no que tange à compreensão do cinema noir, obviamente apoiado naqueles textos escolhidos.

Passemos agora, então, à problemática que deu origem a esta pesquisa.

=====

LIVRO 1 - FILME CLÁSSICO X FILME NOIR

1 – Linguagem, o cerne do conflito

1. 1 - Desenvolvimento ficcional e linguagem

A) Toda a nossa perplexidade se aprofundou com a suspeita de que, no ensaio “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, David Bordwell estaria contrariando certas correntes críticas que veem no filme noir um trabalho consciente e cuidadoso com a linguagem cinematográfica – longe, portanto, do tratamento padronizado dos filmes clássicos, que em geral optam pela invisibilidade da escrita fílmica. (1)

Com efeito, Ismail Xavier (2003, p. 45) define o cinema clássico de Hollywood como uma estrutura comunicativa e sedutora, o "olhar da indústria, expressão da ideologia dominante nos meios".

Em seu olhar melodramático, o cinema clássico ganha "em sutileza, profundidade dramática, amplitude temática, concretizando o ver mais e melhor do cinema na direção de um ilusionismo mais completo".

E, como salienta Xavier, nesse cinema vemos efetivado o projeto de intensificar ao máximo a nossa relação com o mundo tornado objeto na tela, bem como de fazer tal mundo parecer autônomo – existente em seu próprio direito -, não encorajando perguntas na direção do olhar que o intermedia, qual seja, a câmera e todo o aparato cinematográfico, sua estrutura e comportamento.

Xavier expõe melhor essa transparência do "mundo tornado objeto na tela" por meio de uma analogia com o teatro, que revela a “geometria fechada” do cinema clássico. A concepção diegética do filme clássico tem como referência a ideia da "quarta parede", que surgiu em conexão com o teatro.

No século XVIII, o teatro assumiu com maior rigor a 'quarta parede' e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia (XAVIER, 2003, p. 17).

Por quarta parede quer-se indicar então uma cena autossuficiente, fechada em si mesma, na própria história que conta, que ignora a presença de um espectador, pois os atores estão "em outro mundo". A ficção fechada nesta dimensão autônoma está "protegida da realidade", podendo se desenrolar por si própria, em sua aparição.

Igualmente, o **ator** deve permanecer preso a essa esfera interna se quer permanecer personagem. "No cinema tal aprisionamento ganha mais força, pois o espaço imaginário se projeta na pura superfície (a luz na tela); não há atores no espaço da sala, o que auxilia na produção do efeito de autonomia da ficção".

O lugar do **espectador** é mantido fora do circuito de olhares componentes da cena, preservando a distância entre a sua própria visão e a diegese. Xavier (2003, p. 19) dá a entender que o efeito ilusionista do filme hollywoodiano decorre dessa geometria fechada da cena cinematográfica.

Pois, conforme detalha a doutora e diretora Marcela Amaral (2012, Introdução, p. 1):

O cinema, desde o seu início, provoca justamente essa impressão de que estamos vendo a realidade através do que ele representa. Inicialmente a partir da própria natureza fotográfica da imagem, e posteriormente a partir da complexa natureza dramática que se adere a este dispositivo.

Contudo, ainda que se revista mecanicamente, o cinema, não é uma 'máquina de reprodução do real', uma reconstrução *ipsis litteris* (ou *ipsis imaginis*) daquilo que o mundo apresenta à câmera. Há uma intervenção humana e artística entre a realidade e aquilo que é apresentado ao espectador, ainda que todo o discurso desse meio aponte em direção contrária. O corte, os cenários, a iluminação e os personagens ocupam o espaço da imagem de uma forma determinada pelo realizador fílmico, em sua intervenção, que os articula a partir de uma necessidade maior, em geral de contar uma estória. À caracterização dramática dessa articulação convencionou-se chamar, assim como no teatro, de *mise-en-scène*.

É nosso entendimento que os longas-metragens noir primam por uma riqueza semântica, conotativa e estilística, bem como por um tratamento metalinguístico autoconsciente que denunciam, em sua tessitura, o ilusionismo comum à maior parte da produção hollywoodiana mencionada acima. Nessa crença, nós nos filiamos à concepção geral veiculada entre outros

por Nelson Brissac Peixoto e Marcia Ortegosa - em quem, aliás, nós nos apoiaremos para compor o sumário a seguir, referente ao trabalho do cinema com a linguagem.

Com efeito, o ilusionismo visual constitui a base da produção cultural do cinema. O aparelho de projeção fotográfica permite a passagem de vinte e quatro fotogramas por segundo, o que induz certos efeitos psicofisiológicos no espectador de modo que ele não perceba as descontinuidades, as pausas entre as imagens fotográficas, com isso estabelecendo a continuidade entre elas - e daí, a ilusão de movimento.

Esse ilusionismo cinematográfico está associado à ideia do falso, de engano dos sentidos, tal como sugere a palavra *ilusão*, originariamente associada ao prestidigitador, isto é, ao artista que pelo movimento rápido com as mãos engana os sentidos da visão, fazendo com que os seus truques pareçam mágica.

Ora, a magia e a arte de iludir sempre estiveram presentes desde o início do cinema, e por meio desse movimento de quadros ele origina a ficção. As semelhanças entre ficção e realidade nos filmes tornaram-se a tendência dominante da linguagem clássica da Sétima Arte, em particular da americana, lembra Ortegosa.

Embora o cinema seja a arte da ilusão, paradoxalmente ele recria, através da ficção, uma aparência de real. **A construção dos sentidos do filme se apoia nessa dicotomia da ficção e do real, para produzir o equivalente a um "discurso fílmico",** entre denotações e conotações que **compõem os "códigos" de sua concepção.**

A decupagem clássica constitui a base dessa construção do falso, no movimento dos fotogramas. (2) Esse falso movimento é o fator fundamental para criar a ilusão entre a ficção e a realidade no cinema, elaborando o discurso fílmico na luta para tornar invisíveis as descontinuidades e fragmentações das imagens.

O movimento é, portanto, fundamental na manutenção da invisibilidade das descontinuidades fílmicas. A linguagem clássica promove a **transparência do discurso, escondendo as marcas de sua construção** através do ocultamento na decupagem - desde o processo de montagem que suaviza os cortes até à música que une os planos, entre outros procedimentos técnicos. Todos esses processos irão reforçar o envolvimento do espectador, que se projeta no filme pela identificação especular.

A identificação especular se dá através de um olhar construído por outro (por exemplo, pelo cineasta), que sela o efeito ficcional. E esse efeito será tanto mais intensificado quanto menos evidentes forem as marcas da construção do discurso. Como frisa Ortegos, esse decalque é a essência do ilusionismo, base da linguagem no sistema clássico americano. (Inversamente, todas as vezes que temos pistas de que se trata de um discurso construído, haverá uma redução do efeito ficcional). (3)

Para André Bazin, é a **montagem** que propicia essa magia ilusionista, além de, em sua visão, constituir-se no elemento que faz dessa arte uma linguagem - e não simples fotografia animada:

A utilização da montagem pode ser invisível; é o caso mais frequente no filme americano clássico anterior à guerra. O único objetivo da divisão em planos é analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que faz com que essa análise passe despercebida; a mente do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático. (BAZIN, 2018, p. 103).

Vale dizer que, ao falarmos em *ilusionismo*, estamos nos referindo à sensação normal de ver imagens em movimento na tela, como efeito de um aperfeiçoamento técnico que objetiva isso mesmo: compor uma narrativa audiovisual. Entendemos, portanto, o ilusionismo no mesmo sentido em que um filme na sua fruição difere de uma sequência de fotos.

Não é nosso propósito determinar a natureza desse sentimento popular diante da tela - se estamos "sonhando", jogando, elaborando alguma representação mental, imaginando -, mas apenas tratá-lo como um *fenômeno*, ou seja, abordando-o da forma como se passa comumente com as pessoas que assistem. Quer dizer, quando vamos ao cinema, sabemos que iremos fruir a sensação óptica de imagens a se mover e a consciência de uma história a se contar - propósito central no cinema clássico, aliás. A razão porque temos essa sensação ou no que ela consiste foge ao âmbito deste trabalho, já que não pretendemos abordar a recepção fílmica.

Uma observação precisa ser feita, relativa à metodologia aqui aplicada. O quadro organizacional que serve de fundamento a nossa pesquisa e que foi delineado nesta **seção (A)** não se alicerça em concepções epistemológicas amplas, como a psicanálise ou a semiótica (e a própria fenomenologia) - que teorizam, por exemplo, sobre a constituição do sujeito cognitivo, da linguagem ou então sobre a natureza do conhecimento e dos signos - mas em condições técnicas próprias do meio cinematográfico (e não deste ou aquele filme, somente), especialmente o hollywoodiano.

Ou seja, estamos apoiados em dados empíricos, provenientes da funcionalidade operacional do cinema (como a quantidade de fotogramas ou a fase de montagem), com base nos quais tecemos uma **exposição interpretativa** do processo fílmico (interpretação essa que também se nutre de influências históricas, como a ideia da “quarta parede”, original do teatro).

Para criar um paralelo a esse enfoque, vamos reproduzir a noção de cinema de um dos grandes poetas brasileiros, Vinícius de Moraes, que também dirigiu filmes, tendo chegado a conhecer Orson Welles e se firmado como um crítico importante. Além de evidenciar um cunho técnico similar àquele ao qual ancoramos o nosso quadro organizacional de base, a sua visão também é relevante **porque ele acrescenta uma razão para o movimento dos fotogramas - o ritmo -, o qual, pela montagem, define o meio especificamente cinematográfico.**

Diz Moraes, 2015, p. 55, que “O cinema é uma arte, como a poesia, o romance, a música, a escultura, a pintura ou a arquitetura. Uma arte com um meio próprio de expressão, que é a imagem em movimento. Condição preliminar para que haja cinema: a imagem deve mover-se”.

E ele prossegue, confirmando vários detalhes que já havíamos descrito anteriormente:

Para a imagem mover-se, usam-se processos mecânicos de movimento, isto é, liga-se uma imagem a outra, mais outra, mais outra, até que delas nasça a ilusão do movimento, que é a realidade da arte. Disso se deduz que existem "várias" imagens dentro das imagens.

A imagem parada tem uma arte própria, que é a fotografia, em que entram elementos de composição, o fator luz, o jogo dos acessórios, etc.

Agora, o cinema não é, em absoluto, isso. O cinema é, por assim dizer, a desagregação atômica da carga contida nas imagens por força do ritmo, desencadeado com a sua sucessão. As imagens movem-se num ritmo determinado conseguido mecanicamente pela montagem, isto é, o corte e a posterior ligação da película. É a ciência desse ritmo que faz declanchar (4) o elemento "cinema" ().

Teremos algo mais a falar sobre esse aspecto epistemológico em **11 - Considerações finais**.

- (1) Quanto às datas do cinema clássico, ver a seção (A) da **Introdução**.
- (2) Sobre a técnica do decupar, reproduzimos a seguinte explicação:

A palavra decupagem vem do francês *découpage* (do verbo *découper*, que significa recortar). Na linguagem audiovisual, diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem.

Basicamente, o diretor precisa 'traduzir' o que está escrito no roteiro em imagens, descrevendo em planos como as cenas serão gravadas.

Disponível em: <www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>. Acesso em: 28 de jul. de 2020.

- (3) Devemos estar conscientes de que a proposta da "identificação fílmica" provém de um sistema conceitual de análise que não pode ser considerado universal ou empiricamente estabelecido. Trata-se apenas de um maneira teórica de considerar a recepção e/ou representação dos filmes pelo espectador. (De qualquer modo, a recepção fílmica não é o foco de nossa pesquisa e não traz maiores consequências para o nosso tema de momento, por isso não entraremos nesse debate).

Vale a pena lembrar que autores de outras tendências questionam esta maneira de entender a recepção fílmica, entre eles o próprio David Bordwell (por exemplo, no ensaio "Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria", presente na mesma coletânea, *Teoria Contemporânea do Cinema - Documentário e Narratividade Ficcional*, 2005, volume 1, pp. 25-70).

Convém antecipar, contudo, que este conceito ou quaisquer outros que utilizarmos aqui de ponto de partida para articular uma visão expositiva da **metalinguagem** em filmes - conceitos como signo e significação, linguagem e discurso, etc - derivam-se não dessas várias teorias (pós-estruturalista, semiótica, pragmática, neopositivista), mas de um arcabouço intelectual já estabelecido nas filosofias fenomenológica e hermenêutica, nas quais pretendemos fundá-los.

Queremos, assim, evitar um comprometimento com a totalidade de pensamento desses outros corpos teóricos, dos quais emprestamos a **articulação** funcional desses conceitos para expor os problemas aqui tratados.

- (4) Declanchar significa provocar, desencadear, segundo definição disponível no site do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Univali:

<www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://ppgeunivali.wordpress.com/2016/04/07/arte-so-na-aula-de-arte/amp/&ved=2ahUKEwiD3d2yk8vpAhV9EbkGHR9pAjwtQFjAFegQIBRAB&usg=AOvVaw1H_hUNKasGtLPvriDy_7yJ&cf=1>

Acesso em: 23 de jun. de 2020.

1. 2 - A desconstrução da linguagem

B) O objetivo da pesquisa da professora Marcia Ortegosa consistiu em evidenciar as marcas da construção do discurso fílmico, para quebrar o ilusionismo, e com isso gerar reflexividade.

Ela o faz por meio de uma "abordagem reflexiva" relacionada a dois procedimentos técnicos do cinema que desconstroem a (ou, pelo menos, interferem na) **transparência da linguagem** - quais sejam, o *congelamento imagético* e o *espelhismo* - através da representação de dois meios reflexivos: a fotografia e o espelho (ou as superfícies espelhadas) quando aparecem nos filmes.

Desconstruir, nesse caso, significa revelar os artifícios da arquitetura da linguagem, desvendando os códigos usados na concepção do discurso fílmico. A desconstrução está relacionada com as questões do discurso que envolvem um sujeito, a temporalidade e a espacialidade, diz Ortegosa (2010, p. 28). E provavelmente o melhor exemplo dessa manipulação da temporalidade pela linguagem fílmica seja o longa-metragem Cidadão Kane (*Citizen Kane*, 1941), com a sua complexa estrutura narrativa de tempo e lugar.

Considerando que o cinema clássico sempre busca esconder as marcas do discurso, a autora apresenta o universo noir como um grupo de filmes que se utilizam de processos reflexivos diversos para quebrar o ilusionismo diegético propiciado por uma linguagem transparente. Esse seria o ponto de transposição do *dark cinema* em relação àquele dito clássico, do qual o primeiro parte.

Com o apoio de Ismail Xavier, não é ocioso estabelecer agora a seguinte posição: **a reflexividade se define num cinema que, enquanto se faz, discute o próprio cinema.** (TRUFFAUT; SCOTT, 2010, p. 18).

Pela ótica da pesquisa da doutora Ortegosa, o filme noir, conquanto inserido no meio hollywoodiano, distingue-se dele devido ao elaborado trabalho com a linguagem, que inclui essa faceta reflexivo-metadiscursiva caracterizada acima. Analisando a obra-prima de Orson Welles, *A Dama de Shanghai* ("The Lady from Shanghai", 1947), ela diz que o diretor "lança artifícios que desmontam essa linguagem ao trabalhar com um repertório de inovações estilísticas, **que irão questionar o modelo do cinema clássico**" (ORTEGOSA, 2010, p. 59. Grifos nossos).

Já no ensaio “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, de 1985, o crítico David Bordwell parece não ver nenhuma diferença entre as duas produções, a hollywoodiana e a noir - mesmo que por princípio reconheça a invisibilidade estilística da primeira e eventualmente dê por concedido o fundo reflexivo, autoconsciente da segunda. (4)

(4) Cf. BORDWELL, 2005, p. 286: "a narração clássica não é (...) uniformemente 'invisível' em todo tipo de filme ou ao longo de todo o filme: as marcas da enunciação são por vezes exibidas".

C) Nesse artigo, aliás, Bordwell faz algumas caracterizações gerais que vale a pena serem repetidas aqui, como ponto de partida para os nossos estudos. Ele afirma que "o filme clássico hollywoodiano apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos".

Em termos de maneiras de narrar (modos narrativos), "o clássico conforma-se mais claramente à história canônica postulada como normal em nossa cultura". Portanto, esse tipo de filme aposta no personagem como agente de causa e efeito e estabelece a ação como sendo a perseguição de um objetivo.

Toda a estrutura do filme clássico repousa na causalidade como princípio unificador primário. O movimento de causa e efeito determina a *mise-en-scène*, a sequência temporal e a organização espacial do filme.

Quanto ao fornecimento de informações para o público, será a interação entre os próprios personagens que alimentará.

D) Com este trabalho, então, visamos mostrar que é possível pensar o filme noir como um domínio **originado** na ambiência hollywoodiana clássica, e todavia situá-lo **à parte** dela, mesmo que aceitemos as caracterizações acima listadas como válidas para o *dark cinema*. E um dos apoios para a nossa posição é justamente a análise metalinguística das obras.

Essa dimensão da linguagem do filme noir ocasiona repercussões em outras características suas, em especial no estilo e nas propriedades narrativas, que também procuraremos considerar aqui. É o caso da autoconsciência - o conhecimento que a obra demonstra de estar se dirigindo a um público (em vez de se fechar na "quarta parede", como o filme clássico).

Por isso, à guisa de apresentação, traremos uma listagem das diferenças entre os filmes clássico e noir, com base numa leitura inicial do ensaio de Bordwell, para que o leitor tenha uma ideia geral do que está sendo discutido.

Posteriormente, procuraremos aprofundar a problemática dessas diferenças, por meio de uma apreciação mais ponderada do mesmo ensaio, discutindo ponto a ponto os detalhes relevantes para o nosso estudo.

Nessa ocasião, dedicaremos atenção, ainda, à autoconsciência fílmica, como uma das propriedades narrativas fundamentais que diferenciam os dois tipos de produção. Entremeadada nessa análise metalinguística está uma extensa consideração da questão interpretativa e de como devemos conceber a proposta do filme noir.

O **estilo** também será alvo de exame, como fator de singularização do meio noir em relação ao cinema clássico.

Por fim, para ilustrar as nossas conclusões, incluiremos uma análise de dois longas-metragens fundamentais, o filme de gângster Scarface - A Vergonha de Uma Nação ("Scarface, The Shame of the Nation", 1932) e o noir Os Assassinos ("The Killers", 1946). Parafraseando Gadamer (2010, p. IX), com o exame desses duas produções não pretendemos uma circunscrição primordial, restringindo o pensamento a esses dois clássicos. Ao contrário, a sua função é designar duas regiões paradigmáticas para a consideração do universo noir enquanto fenômeno linguístico. Quer dizer, o que se aplica a estes filmes também se aplica, em maior ou menor grau, às outras obras desse universo.

Antes de prosseguir os trabalhos, um **adendo**. Consideraremos aqui como *filmes noir* não apenas aqueles produzidos nas décadas de 40 e 50 do século passado – usualmente conhecida como a fase clássica - mas também outras obras afins, como os filmes de gângster, assim como os longas-metragens que tiveram lugar após esse período, comumente designados *neo noir*. Destarte, quando estivermos nos referindo a todas as produções em bloco, empregaremos a expressão "universo noir", de maneira análoga a "cinema clássico" para as suas contrapartes hollywoodianas.

2 - O cinema clássico e o filme noir em paralelo

Com base no ensaio do crítico David Bordwell, “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, queremos a título inicial mostrar que a tradição do filme noir americano, tendo se originado no seio do cinema e da narração clássicas, (1) deles se distinguiu pelas características próprias que assumiu principalmente no período dos anos 1940 e 50, bem como depois, no conjunto que ficou conhecido como filmes neo noir – aqueles feitos posteriormente a esse período.

Essa separação é clara se aceitarmos a definição do crítico Heitor Capuzzo (2013, p. 85), antigo professor na NY University, quando afirma que “a narrativa clássica, no cinema industrial norte-americano, pontua-se na habilidade em prover um entretenimento eficiente, claro, dinâmico, divertido, interessante e muito sedutor, principalmente para surpreender a plateia”.

Nada pode ser mais distante do universo noir; mas sigamos em frente traçando um paralelo em termos de semelhanças e diferenças.

(1) Quanto às datas do cinema clássico, ver a **seção (A)** da **Introdução**.

2.1 - Coincidências com a narrativa clássica

Capuzzo cita outras linhas do cinema clássico que, desta vez, certamente se aplicam ao filme noir, tais como a tendência a uma

“narrativa sintética em que prevalecem os pontos-chaves dos acontecimentos, conflitos claramente delineados; tempos dramáticos concentrados, ações lógicas, fortes, ininterruptas e, se possível, inesperadas, para que num curto espaço de tempo se obtenha a necessária densidade narrativa”. (CAPUZZO, 2013, p. 85).

Já Marcia Ortigosa (2010, p. 22) menciona como alicerces do cinema clássico a ilusão de movimento, a ilusão de tridimensionalidade e a transparência da decupagem clássica.

Bordwell, por sua vez, diz que esse cinema usualmente se submete a certas normas extrínsecas – daí o seu classicismo (porque, na tradição clássica, as referências e regras do belo ou do fazer remetem ao período áureo da Grécia, sendo portanto externas a essa tradição). Tais normas influenciam as chamadas “propriedades narrativas”, que é o aspecto que iremos focar com mais atenção neste estudo, pois cremos que nele se centralizam as principais diferenças entre um longa-metragem hollywoodiano padrão e o noir. Essas propriedades são as características da maneira de narrar uma história, isto é, da trama fílmica.

No entanto, mesmo o próprio **modo de organização estrutural** mais aceito para elaborar uma narração por vezes topa em algum longa-metragem noir. Considere que a fórmula usual de contar uma história delinea-se em um estágio inicial de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eventual eliminação do elemento perturbador (BORDWELL, 2005, p. 279). Mas no universo do *dark cinema*, não raramente a trama já começa com alguma perturbação.

Por exemplo: Os Corruptos ("The Big Heat", 1953) abre com a cena de um suicídio; uma conspiração familiar que culmina em morte principia o drama de Na Teia do Destino ("The Reckless Moment", 1949); Casablanca (1942) inicia-se em meio a uma tumultuosa sequência de furtos, perseguição e assassinato; o personagem do ator Victor Mature é preso mal se inicia a narração de O Beijo da Morte ("Kiss of Death", 1947). E no intrincado roteiro de Fuga do Passado ("Out of Past", 1947), enquanto o protagonista pensa ter alcançado certa estabilidade na vida, nós, espectadores, somos informados de que uma tormenta se avizinha no sinistro vulto de um capanga. Então, um flashback nos reconduz ao passado e o padrão se repete, com a história recomeçando após o flashback que a encerrara, desta feita em pleno desenvolvimento simultâneo da perturbação e da luta!

Certamente seria preciso um exercício de reengenharia narrativa para encaixar os exemplos acima no padrão canônico do “estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido”.

Em geral, o filme noir já começa com a perturbação. Em vez de principiar com uma ambientação e/ou com a apresentação do perfil do protagonista, inverte-se a ordem normal de construir o personagem primeiro, para a perturbação vir depois. O fato acontece e o espectador ainda nem teve oportunidade de conhecer a psicologia dos personagens: eis a estruturação não clássica do noir.

Conclui-se então que há espaço para, mesmo em função das **normas de narração** - e não apenas em termos de suas propriedades -, modelar-se idiossincraticamente o filme noir **segundo as exigências da trama em sua interação com o estilo**, e não apenas em submissão a normas externas pré-definidas, como faz o cinema clássico. (1) É o que tentaremos comprovar mais adiante.

Por ora, segue um resumo inicial das diferenças entre os dois tipos de cinema, clássico e noir, para que o leitor tenha uma visão panorâmica das questões em foco. Note-se que, em contraponto às características gerais do clássico como arroladas por Bordwell, nós realçaremos as peculiaridades do filme noir.

(1) Cf., a propósito, a concessão de Bordwell à p. 295/6: as normas da trama e os elementos estilísticos se modificaram ao longo do tempo.

2. 2 - Diferenças do filme noir em relação à narrativa clássica

1) Ao tratar das propriedades narrativas dos filmes hollywoodianos, David Bordwell afirma que a narração clássica tende a ser **onisciente**, isto é, a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens, ou de todos eles.

No universo noir, por outro lado, é frequente conhecermos a história apenas do ponto de vista do protagonista, com o restante dos desenvolvimentos permanecendo ocultos ao espectador. Às vezes não sabemos - ou sabemos apenas parcialmente - o que os personagens secundários estão fazendo, não obstante isso tenha influência causal no enredo, como ocorre em *O Falcão Maltês* ("The Maltese Falcon", 1941).

Isso é assim porque o fornecimento de informações ao público é controlado: **a narração é restrita** (e isto o próprio Bordwell reconhece, em relação ao filme policial).

A narração também tende a ser unilateral, o que indica que ela pode se resumir à perspectiva de um só personagem. Quer dizer, a onisciência narrativa não é uma propriedade geral do noir.

2) Ainda no campo das propriedades da narração, vale dizer que o filme clássico prima pela **comunicabilidade**, escondendo relativamente pouco do espectador.

O filme policial, ao contrário, apresenta uma trama intrincada, além de controlar a divulgação de conhecimento, dificultando a compreensão da história pelo público, por causa do acúmulo de detalhes e de circunstâncias, bem como de camadas de significação.

Pela mesma razão, na decupagem serão preferidos os planos fechados, claustrofóbicos, com a iluminação operando para ocultar, em vez de franquear as cenas.

Como resultado, o espectador “não sente que está no ponto de percepção mais vantajoso” (que seria o que acontece no cinema clássico, segundo Bordwell).

3) Isso é verdadeiro também em outro sentido: ao contrário do filme clássico, no qual “nenhuma informação causalmente significativa para uma cena é ocultada”, na produção noir essas informações podem bem ser dissimuladas (especialmente nos policiais) - ou então elas ficam reservadas para o final, a título de explicações de fatos doutro modo incompreensíveis.

A Escada de Caracol (“The Spiral Staircase”, 1946), por exemplo, não nos fornece nenhum dado real sobre o culpado de um assassinato, nem razão concreta que nos leve a identificá-lo, a não ser alguns indícios sutis; os eventos criminosos parecem acontecer gratuitamente. Ainda que, em outra parte do seu ensaio, Bordwell reconheça essa postergação de causas do filme policial, nem por isso ela deixa de constituir uma diferença em relação ao padrão hollywoodiano.

Além disso, mesmo que o desenvolvimento da trama noir geralmente obedeça às normas de causalidade (como foi dito do filme clássico na **seção (C)** do tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito**), não raro no longa-metragem noir ocorrem ações e comportamentos pessoais não facilmente explicáveis [vejam-se os enigmáticos protagonistas de Casablanca (1942)], ou até sem motivo aparente, mormente no caso dos “filmes de psicopatias” como Seven: Os Sete Crimes Capitais (“Se7en”, 1995) ou Curva do Destino (“Detour”, 1945).

4) Outrossim, na decupagem clássica, a narração do observador é consideravelmente ocultada; os eventos “à frente da câmera” são a nossa principal fonte de informações. Deste modo, o observador que nos conta a história é geralmente invisível, de acordo com Bordwell.

Em contraste, o narrador no meio noir é via de regra explícito: ele pode, inclusive, fornecer informações de grande importância causal - como relatos dos eventos passados "feitos de memória", sem que eles sejam mostrados (o que, aliás, também não contribui para a comunicabilidade).

Por sinal, um recurso muito empregado é a "narração em off" (ou confessional), que consiste numa descrição verbal dos eventos que estão tendo lugar, repleta de digressões e, não raro, confissões ou comentários pessoais feitos por algum personagem, geralmente o protagonista.

E essa própria narração em off, com suas confissões e comentários pessoais, contribui para a dimensão de **autoconsciência metalinguística** (ou seja, a noção, desde já presente na trama, de que o filme está sendo assistido por alguém), já que envolve o espectador num "diálogo" com os personagens, digamos assim; envolve-nos na trama, em vez de fechá-la num universo paralelo isolado, ao esquema hollywoodiano, cujas histórias como que se passam numa realidade à parte, inconscientes da existência do público que as assiste. [O crítico Mark Cousins (2013, p. 67) chama a isto de "realismo romântico fechado", no sentido de um mundo que se desenvolve em si mesmo, independente do espectador].

Por vezes, um dos personagens do noir assume essa função de tecer comentários dentro da própria trama (nos diálogos, por exemplo), sem sobrepor a sua voz às imagens, tal como acontece em *Gilda* ("Gilda", 1946), no qual as falas de um funcionário do bar onde a protagonista canta aprofundam inimaginavelmente a significação da história. (Como veremos adiante, essa é uma estratégia reflexiva próxima àquelas de editoração empregadas em documentários).

Ora, estes não são procedimentos clássicos padrão, e sim particularidades do *dark cinema*.

5) Outra característica do filme clássico, assinalada pelo ensaísta, seria a sua onisciência narrativa, que se viabiliza pela onipresença espacial.

Assim, a narração a todo momento produz mudanças de perspectiva em sua cobertura dos acontecimentos. E a montagem em paralelo entre vários locais fornece a mesma amplitude de vistas, para o espectador.

Amplitude essa que o filme noir estreita, com pouca ou nenhuma abertura de perspectiva para outros locais e enfoques. Isso porque, em grande parte das vezes, o foco narrativo fica amarrado a um personagem (o detetive, o delegado de polícia, o assassino, etc.), o qual está, evidentemente, limitado ao seu próprio tempo, espaço e ponto de vista.

Ademais, a voz em off coopera para esse encolhimento focal da narrativa - incidentalmente causando insegurança no espectador, que não sabe se pode confiar no que lhe está sendo impingido pelo narrador oculto ou se outras informações estão sendo encobertas.

Nessa narração em off, o locutor apresenta as coisas de seu próprio ponto de vista, com suas crenças, preconceitos, limitações cognitivas, etc. Longe de ser uma descrição precisa ou pelo menos objetiva dos fatos, a enunciação confessional é pouco confiável por lhe faltarem elementos - ou por má-fé, mesmo! Em *Fuga do Passado* (“Out of Past”, 1947), por exemplo, as informações que recebemos sobre o marido que contrata um detetive para localizar a sua esposa desaparecida vêm enviesadas pelo ponto de vista desse detetive. E a lisura do relato fica comprometida, por causa do anterior envolvimento amoroso desse detetive com a mulher.

6) David Bordwell conclui que a narração clássica apresenta um construto internamente consistente e bem resolvido.

Ora, tal situação é bem diferente daquela do filme noir, que por vezes pode soar artificial ou despropositado - característica que também é típica dos enredos dos romances policiais que inspiraram o noir e cuja concatenação lógica fica para o final; ou das histórias de crime e psicopatias, sem essa concatenação. (1)

7) Outra diferença entre as duas modalidades cinematográficas é que o filme clássico prima pela agilidade rítmica: impera a necessidade de que o público não tenha muito tempo de refletir - ou de se entediar! (como Bordwell registra em seu ensaio, p. 298).

Esse não é o caso do noir, até porque a ação aí é mais dialógica do que movimentada, propriamente: trata-se da consecução de objetivos, sim - mas dando oportunidade ao espectador de ficar perplexo! (2)

É o que ocorre em *Pacto de Sangue* (“Double Indemnity”, 1944), no qual as indecisões do personagem masculino são compartilhadas conosco via a narração em off, num processo cujo ritmo varia sutilmente conforme o estado de saúde dele se deteriora: mais inteiro, mais dinâmica; mais ferido, mais lenta.

(Como mostraremos para o final deste trabalho, as tramas intrincadas das histórias de detetive e de crime não favorecem o tempo para o leitor raciocinar; contudo, isso se deve a motivações inteiramente diversas das do filme clássico e induzem o espectador a rever a obra).

8) O noir obedece a regras externas ao filme e, por isso, até certo ponto compartilha o classicismo. Contudo, também desenvolveu um conjunto de normas intrínsecas que o distinguem do longa-metragem hollywoodiano. (3)

Por exemplo: Bordwell assevera ser raro num filme clássico o chamado "corredor do logro" - o uso da narração para nos levar a conclusões incorretas.

Quem assiste ao *dark cinema* sabe que isto não se aplica: não há escrúpulos em solapar o espectador, nem se lhe evitam surpresas desagradáveis. Isso é interno ao noir.

9) Outrossim, a curiosidade em relação ao passado - que é secundária no filme clássico - pode se exacerbar no *dark cinema*. Aliás, essa é uma das explicações para o uso francamente desproporcional de flashbacks nesse universo.

Ao contrário do filme hollywoodiano, o passado pode controlar a sequência da narrativa noir e até exigir muita atenção do espectador, senão ele se perde no emaranhado de informações.

10) Em contraste com o cinema clássico, cujo estilo e trama dificilmente adquirem proeminência própria, servindo antes à funcionalidade da narração, o noir desenvolve idiossincraticamente esses itens - por exemplo, servindo-se do cenário estilisticamente marcante na diégese e atribuindo a ele forte carga simbólica.

Em contraposição à narração clássica, que leva o público a construir na sua mente uma trama unívoca e integral, o enredo noir – mormente naqueles filmes mais influenciados pelo realismo poético francês – pode se desenvolver de modo semanticamente ambíguo, com múltiplas possibilidades interpretativas.

Em *À Beira do Abismo* ("The Big Sleep", 1946), ficamos sem saber quem matou um motorista e por quê. O mesmo acontece em *Confissão* ("Dead Reckoning", 1947), cujas propostas divergentes de solução do assassinato de um soldado apontam, ademais, para o caráter ambíguo da linguagem.

Isso se explica, talvez, pelo fato de que uma das suas raízes é o movimento do realismo poético francês, nos anos 1930, com o seu fatalismo trágico, e que não pode ser caracterizado simplesmente pelo esquema atribuído por Bordwell ao filme hollywoodiano - ou seja, postulando-se de início uma situação de equilíbrio, seguida por alguma perturbação e concluindo com a eliminação do elemento perturbador.

O universo noir surge, pois, no âmbito do cinema clássico, mas dele se distingue como uma tradição fílmica com o seu caminho narrativo e estilístico peculiar.

O próprio ensaísta americano sublinha que o cinema clássico pode incluir reflexividade, ao falar em uma complexidade do processo (p. 297/8), em normas supressivas do noir (p. 300), em exibição ocasional das marcas de enunciação (p. 286) ou em fatores genéricos que alteram a usual ausência de **autoconsciência** do filme clássico (ou seja, a noção, desde já presente na trama, de que ele está sendo assistido por alguém).

Na verdade, o problema do artigo de Bordwell é englobar genericamente a norma e as exceções, como se as últimas constituíssem apenas um caso lateral do cinema clássico, sem maiores consequências – ou nem isso. Mas ele mesmo admite, ao final, a fragilidade de se tentar definir ou periodizar esse cinema, por causa das inúmeras variantes nas normas narrativas e processuais ao longo da história da Sétima Arte (BORDWELL, 2005, p. 298).

As dez “diferenças” listadas acima surgem como contradições - ou ao menos, como emendas que precisam ser feitas às proposições de Bordwell no seu ensaio, antes de se vincular o universo noir ao filme clássico.

De qualquer modo, o que ficou saliente nessa listagem das diferenças entre o filme hollywoodiano padrão e o noir são, mesmo, as **propriedades das narrativas** que estruturam os dois tipos de filme. Seria interessante então levantar mais precisamente quais são essas propriedades, para depois aprofundarmos a discussão do que elas representam.

(1) Nem todo filme noir é policial ou envolve a figura de um investigador (detetive, jornalista, etc.). Também há outra linha de narrativas, mais focadas nos próprios crimes que na sua resolução; ela inclui as histórias de gangsterismo. Por vezes, são chamadas de *noir fiction*.

Excelente fonte de consulta são os artigos online de George Tuttle, em: <https://noirfiction.info/what.html>

(2) A respeito da realização de objetivos e da centralidade da ação, como balizas de orientação do filme clássico, ver a **seção (C)** do tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito**.

A propósito, devemos lembrar que essa predominância do diálogo se dá principalmente na fase clássica do noir, ou seja, nos longos produzidos entre os anos 1940 e 50. Depois desse período, houve certa mudança no padrão do *dark cinema*, cujos filmes neo noir também passaram a enfatizar a movimentação. (Ver o adendo final na **seção (D)**, do mesmo tópico **1 - Linguagem, o cerne do conflito**).

(3) Sobre o caráter extrínseco das normas narrativas do cinema hollywoodiano, ver o tópico **2. 1 - Coincidências com a narrativa clássica**

=====

3 - As propriedades da narração clássica

De acordo com David Bordwell (2005), as propriedades da narração clássica podem ser tratadas de maneira relativamente coerente. Conforme alega o crítico à p. 285, geralmente a narração clássica tende a ter:

- 1) onisciência - ela sabe mais do que os personagens;
- 2) alta comunicabilidade - esconde pouco (basicamente o que acontecerá);
- 3) autoconsciência moderada - quase nunca ela reconhece que está se dirigindo a um público.

Uma narração aberta (em que certas marcas da enunciação ficam aparentes) é uma modalidade que ocorre, por exemplo, nos créditos e nos planos iniciais.

Uma vez iniciada a ação, porém, as personagens assumem, em sua interação, o controle da transmissão de informações, e a narração se vela.

A atividade narrativa aberta reaparece em certos momentos do filme:

- a) no início e final de cenas - por exemplo: planos de conjunto, movimentos de câmera em torno de certos objetos significantes, fusões simbólicas;
- b) nas montagens em sequência - ou seja, um segmento-resumo que comprime em poucos segundos uma ação (ex.: o julgamento de um crime, os efeitos da Lei Seca). Segundo Bordwell, é indicadora de onisciência.

Por outro lado, no final da trama, a narração pode voltar a reconhecer:

- 1) sua onisciência - por exemplo, a câmera se recolhe para um plano geral;
- 2) sua comunicabilidade - agora sabemos de tudo;
- 3) sua consciência do público - os personagens fecham uma porta sobre nós, ou olham diretamente para a câmera.

A nossa visão, aqui, é que o cerne da metalinguagem (que a partir de agora abordaremos em detalhe) reside na autoconsciência do filme, embora os outros dois aspectos (onisciência e comunicabilidade) também possam estar envolvidos.

Isto quer dizer que o **metadiscorso como autoconsciência** é um fator importante para caracterizar o filme noir, em contraponto ao clássico.

Bordwell (2005, p. 286) conclui que "a narração clássica não é, pois, uniformemente 'invisível' em todo tipo de filme, ou ao longo do filme: as marcas da enunciação são por vezes exibidas".

Vamos, então, nessa primeira parte do trabalho focar o aspecto metadiscursivo da narração – aquele que denuncia essas marcas -, para depois tratar das características mais ligadas ao estilo.

=====

LIVRO 2 - METALINGUAGEM

4 - Primeira parte: Sinais de metalinguagem

4.1 - Preliminares: o ilusionismo imagético e a chegada do realismo plástico

Como mostramos no tópico 1 – **Linguagem, o cerne do conflito**, o movimento é a base do ilusionismo cinematográfico. Segundo André Bazin no ensaio "Ontologia da imagem fotográfica", a origem do ilusionismo antecede em muito ao cinema, remontando ao Renascimento pelo menos, quando o que passou a contar, em uma escala mais ampla, foi "a criação de um universo ideal à imagem do real, dotada de destino temporal autônomo".

Por isso, a história das artes plásticas é, essencialmente, a história da semelhança - ou, se se quer, do realismo, isto é, da imitação do mundo real:

[] no século XV o pintor ocidental começou a renunciar à primeira e única preocupação de exprimir a realidade espiritual por meios autônomos, **para combinar sua expressão com a imitação** mais ou menos integral do mundo exterior. O acontecimento decisivo foi sem dúvida a invenção do primeiro sistema científico e, de certo modo, já mecânico: a perspectiva (a câmara escura de Da Vinci prefigurava a de Niépce). Ela permitia ao artista dar a **ilusão** de um espaço de três dimensões, onde os objetos podiam se situar como na nossa percepção direta (BAZIN, 2018, p. 28,29. Grifos nossos).

Depois de discorrer como, desde então, a pintura se viu acuada entre duas aspirações opostas: uma propriamente estética, que visava exprimir realidades espirituais, e outra - "esta não mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu **duplo**" -, o crítico francês acrescenta que

essa necessidade de ilusão, que aumentava rapidamente por sua satisfação mesma, devorou pouco a pouco as artes plásticas. Porém, tendo a perspectiva resolvido o problema das formas, mas não o do movimento, era natural que o realismo se prolongasse por uma busca da expressão dramática no instante, espécie de quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca (BAZIN, 2018, p. 29).

Em resumo (e citando um artigo de André Moritz), para Bazin (p. 28) "o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou sua expressão limite na pintura barroca".

Retomando o que vínhamos discutindo nas **seções (A) e (B)** do tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito**, neste trabalho não faremos uma distinção rigorosa entre autoconsciência e metalinguagem, já que são aspectos que podem estar inter-relacionados. Ambas são processos autorreferentes, em que a própria linguagem que o discurso fílmico emprega é tomada como objeto de tratamento e exposição. Diz-se, então, que ocorre o emprego de procedimentos reflexivos: é quando se desenvolve o discurso sobre o discurso, a linguagem da linguagem, numa situação em que a obra "toma conhecimento" de si mesma, de seu caráter de construto literário e de seu direcionamento a uma audiência.

Outrossim, também não distinguiremos entre uma meta-abordagem mais eisensteiniana (do cineasta Serguei Eisenstein) - em que à peça de ficção (um filme, um documentário) é atribuído um caráter discursivo e ideológico - e a vertoviana (de Dziga Vertov, documentarista soviético), que questiona justamente a produção desse discurso, pela estratégia de desconstruir as suas marcas de enunciação. (1) (No caso do cinema, *desconstrução* pode se referir à visualização da própria câmera que filma, técnica pela qual, na tela, "surgem cenas do processo de gravação"). Aqui, consideraremos ambas as abordagens como formas de metalinguagem que, no universo noir, podem se interligar.

No seu ensaio, contudo, David Bordwell parece traçar uma distinção digna de exame mais detalhado **enquanto dois aspectos metadiscursivos, ao definir a autoconsciência como a noção que o filme tem do público**, enquanto que **à exposição das marcas de enunciação do discurso ele denomina reflexividade**.

Ora, a professora Marcia Ortigosa (2010, p. 25) explica que as construções reflexivas acontecem quando o filme nos fala dele mesmo, do cinema ou da posição do espectador.

"Dizemos que o enunciado se desdobra, ou seja, 'curva-se sobre si mesmo'". Como Bordwell (2005, p. 278) define a autoconsciência em termos "do grau de reconhecimento, pela narração, de sua veiculação ao espectador", a conexão entre metalinguagem e autoconsciência fica estabelecida entre a fala **atrelada** à posição do espectador, e o reconhecimento das **marcas** desse atrelamento - reconhecimento que se torna possível por meio de uma série de estratégias reflexivas presentes nos filmes, as quais procuraremos desnudar ao longo deste trabalho.

Porque, como admite Bordwell (2005, p. 286), "a narração clássica não é (...) uniformemente 'invisível' em todo tipo de filme ou ao longo de todo o filme: as marcas da enunciação são por vezes exibidas".

Uma vez que, como já dissemos, são fundações do cinema clássico a ilusão de movimento, a ilusão de tridimensionalidade e a transparência da decupagem clássica (cf. ORTEGOSA, 2010, p. 22), as quais formam a base do ilusionismo fílmico, analisaremos aqui alguns procedimentos estético-formais constantes no universo noir que desnudam a tradicional invisibilidade estilístico-narrativa do filme clássico. Antes, porém, faremos uma pausa para trazer um pouco da história da noção de metalinguagem. (2)

(1) Informação interessante sobre o seu trabalho com a escrita da câmera pode ser vista em:

http://lounge.obviousmag.org/impropriedade_privada/2015/03/dziga-vertov-o-homem-com-uma-camera-cinema-russia-socialista.html (Acesso em: 26 de jul. de 2020).

(2) Em termos de dicionário, temos algumas definições destes termos, no sentido em que os empregaremos neste trabalho:

Meta:

1. Exprime a noção de reflexão sobre si (ex.: metalinguagem).

S. f. "meta", in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2020. Disponível em:

<<https://dicionario.priberam.org/meta>> [Acesso em: 27 de ago de 2020].

Metalinguagem:

1. Língua especializada que se utiliza para descrever uma língua natural.
2. Linguagem de descrição de uma outra língua formal ou informática.

S. f. "metalinguagem", in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2020. Disponível em:

<<https://dicionario.priberam.org/metalinguagem>> [Acesso em: 27 de ago de 2020].

=====

4. 2 - Preliminares: desarranjos metalinguísticos

Em vista da nossa insistência no emprego da metalinguagem, seria conveniente uma digressão sobre a origem desse conceito. Tal noção finca raízes nos esforços para superar uma série de dificuldades que surgiram na matemática, ao final do século XIX, quando um novo sistema lógico estava sendo construído pelo matemático Gottlob Frege. Seu objetivo era fundamentar logicamente essa disciplina, como um sistema capaz de demonstrar as suas proposições de forma sólida, do ponto de vista formal.

A matemática, como é evidente, não pode recorrer ao mundo real para verificar a verdade de uma proposição, por isso precisa estabelecer uma cadeia dedutiva de argumentação que mostre que ela se segue logicamente de outras proposições já certificadas como verdadeiras (MORTARI, 2001, p. 29). Ocorre que, à época, muitos matemáticos contentavam-se com demonstrações defeituosas, insatisfatórias do ponto de vista lógico-formal. Necessitava-se de um procedimento objetivo de prova. Para tanto, Frege se dispôs a fundar um novo sistema lógico que empregava linguagens artificiais, isto é, uma codificação de sinais gráficos que difere das línguas naturais pela absoluta precisão.

No decurso dos trabalhos, contudo, percebeu-se que de dentro do próprio sistema lógico em desenvolvimento surgiam contradições, construídas e motivadas pelas proposições do próprio sistema, o que ameaçava ruir a matemática inteira!

Como foi percebido então, muitas dessas contradições apresentavam um caráter proposicional ligado ao uso da linguagem. O que perturbava é a facilidade com que se geravam paradoxos linguísticos. Para simplificar, tomemos dois exemplos típicos que tantos problemas causaram para os lógicos e linguistas - relatados aqui, na versão de Alan Chalmers (1993, p. 193).

Seja o *paradoxo do mentiroso*; se eu digo: “eu nunca falo a verdade”, então, se o que eu disse é verdadeiro, então o que eu disse é falso. Ou o *paradoxo do cartão*; imagine um panfleto que traz escrito em um dos lados: “A sentença escrita no outro lado deste cartão é verdadeira” e, no verso: “A sentença escrita no outro lado deste cartão é falsa”. Facilmente se percebe que as duas sentenças no cartão tanto podem ser verdadeiras como falsas!

Paradoxos como esses praticamente desmontaram a lógica, pois, como assinala Schaff (1968, p. 35), “a demonstração de que as contradições podem construir-se dentro de uma teoria dedutiva equivale a cancelar a teoria”.

Você pode seguir melhor o desenvolvimento dessa história no livro de Adam Schaff, *Introdução à Semântica* (com apresentação de Antônio Houaiss). Ele é um filósofo polonês relevante nessa área da significação. Em todo caso, fica claro que a noção de metalinguagem se origina num campo de pesquisas diferente da fenomenologia (que é a nossa base filosófica, neste projeto).

Porém, dada a importância que o trabalho de Frege, Bertrand Russel, Wittgenstein, Alfred Tarski e outros como eles adquiriu a longo prazo para os mais diversos campos, era inevitável que não só a linguística e a filosofia analítica bebessem de seus resultados, mas também a fenomenologia. Por isso, recorremos a autores como Gadamer e Paul Ricoeur para **compreender em profundidade filosófica** o arcabouço teórico-conceitual que aproveitamos aqui e que fala em signos e conotações, em discurso textual, construção de sentidos, etc. Arcabouço esse que, em sua origem, vem da semiótica, da tradição analítica e até da semiologia estrutural e que apresentamos no tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito.**

Na fundação desses paradoxos, conforme se percebeu depois, não residiam apenas problemas de lógica e matemática, mas também de linguagem, visto que eles surgiam ainda que se usasse a linguagem artificial, a qual supostamente deveria ser clara o suficiente para evitar redundâncias e ambiguidades. Esses truques linguísticos perturbaram os analistas por muito tempo, até que eles perceberam que a linguagem pode ser hierarquizada. O trabalho do lógico polonês Alfred Tarski sugere que devemos evitar a ocorrência desses paradoxos pela limitação do escopo das expressões linguísticas. O uso de termos que denotam totalidade (tais como “all” e “every”, todo, tudo) induz a um círculo, podemos dizer assim, já que a linguagem fica autorreferente (no pior sentido de recorrer a si mesma como fundamento). Se, todavia, considerarmos, com Tarski, a linguagem como uma hierarquia de níveis, sendo o nível mais básico denominado ‘Linguagem-objeto’ - que é a linguagem de que nos servimos para falar, ou seja, a linguagem em que se fala -, poderemos controlar a situação, pois estabeleceremos uma distinção em relação **à linguagem com a qual se fala a respeito da linguagem-objeto.** Que é a metalinguagem, um nível hierarquicamente acima do discurso comum, o qual permite o discurso sobre o discurso.

Percebeu-se, assim, com o tempo, que a linguagem se estrutura por camadas, como uma hierarquia, a começar pelo primeiro nível - o da linguagem-objeto -, ascendendo a camadas cada vez mais altas à medida em que ela é empregada para fazer uma reflexão sobre si mesma - em outras palavras, o discurso sobre o discurso. Segundo Schaff (1968, p. 36) o achado mais importante de toda essa movimentação nos estudos foi perceber que **a linguagem também é um objeto de pesquisa lógica e científica.**

Com o tempo, esse estudo seguiu outros cursos, tendo tomado diversas formas. Iniciou-se com a análise da linguagem pelo ponto de vista de suas diferentes camadas (ou *categorias semânticas*, como também são chamadas). A seguir, a sua organização lógica (a sintaxe) foi submetida à investigação. Então veio o exame das relações entre as expressões linguísticas e os objetos a que elas se referem - bem como entre elas e o sujeito que usa a linguagem. Por fim, nós podemos acrescentar, a fenomenologia se dispôs a compreendê-la no seu aparecer mundano, isto é, como fenômeno, em ligação com a realidade da vida humana na busca de sentido.

Essas pesquisas e concepções teóricas receberam diferentes nomes, entre eles a “Teoria da Metalinguagem” - denominação que fixamos neste trabalho como um dossel que abrange, também, a verificação dessas relações em filmes.

Porque, também no cinema, enquanto uma linguagem própria que transmite significados e nos comunica algo, notam-se essas conexões com os vários sujeitos envolvidos na produção e na fruição fílmicas, bem como toda essa hierarquia linguística. O notável teórico de documentários Bill Nichols, por exemplo, elaborou um esboço das várias camadas possíveis em que podemos analisar uma obra cinematográfica.

São os **níveis do discurso fílmico**. Para Nichols, um filme funciona como um todo autônomo - ele é maior que as suas partes e as orchestra enquanto:

- 1) vozes recrutadas, sons e imagens recrutados;
- 2) "voz" textual, expressa pelo estilo do filme como um todo (isto é, de que maneira a sua multiplicidade de códigos é orquestrada num único padrão de controle);
- 3) o contexto histórico, incluindo o próprio ato de assistir (que a voz textual não pode ignorar ou controlar plenamente).

Ora, Nichols elabora essa complexa hierarquia para chegar a uma conclusão surpreendente sobre a natureza da obra cinematográfica:

O filme é, pois, um simulacro, um traço externo da produção de significado, a que nos propomos no cotidiano. Não vemos uma imagem supostamente imutável e coerente, magicamente representada na tela, mas **a evidência de um ato historicamente enraizado de construir coisas significativas, comparáveis aos nossos próprios atos de compreensão historicamente situados** (NICHOLS, 2005, p. 63. Grifos nossos).

A dupla ideia de que o cineasta “constrói” o que deseja representar (por meio das escolhas técnicas que assume para a sua obra, como veremos adiante) e que o documentário ou o filme “realista” não reproduzem o real demonstra-se nesta declaração resumida de Elias (2008, p. 69):

“Em última instância obviamente que o real está já corrompido, à força da escolha do momento, da luminosidade, da direcção ou da velocidade da câmara, que só dependem do cineasta”. E, neste ponto, convidamos o leitor a reler o trecho da dissertação de Marcela Amaral, que reproduzimos na **seção (A)** do tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito**.

A noção da metalinguagem tem, portanto, a sua gênese em tradições de pesquisa tais como a filosofia da linguagem e a própria lógica - mas pelo seu escopo semântico, era claro que em breve ela deveria ser apreciada fenomenologicamente, também.

Adiante, com a introdução da ideia de *círculo hermenêutico*, tal como delineado por Gadamer, iremos entender e justificar a necessidade desse nível metalinguístico superior, como ferramenta para interrogar os "discursos" do filme noir, segundo expusemos no tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito**. Antes, porém, nós nos deteremos no fenômeno da ocorrência de metalinguagem em documentários, buscando apoio paralelo em um “caso real” (isto é, nesse tipo de produção mais jornalística).

=====

4.3 - Documentários em paralelo

A) A voz do texto

Em 1983, o crítico Bill Nichols, ao se referir a certa maneira de realizar documentários, comentou que, no cinema clássico de Hollywood, o estilo busca tornar-se "transparente", isto é, captar as "pessoas em ação e deixando que o espectador tire conclusões sobre elas sem a ajuda de nenhum comentário, implícito ou explícito" (NICHOLS, 2005, p. 48).

Essa informação serve para introduzir as nossas considerações relacionadas ao citado ensaio de David Bordwell, no qual ele se limita a ver os filmes pelo ângulo de *história contada cinematograficamente*, avaliando algumas das suas características técnicas (tais como angulação de câmera ou iluminação) apenas no que se relacionam com as propriedades narrativas.

Sua tese basilar é que o estilo hollywoodiano passa relativamente despercebido, porque ele combina as normas já familiares de narração com padrões previsíveis de decupagem, de modo a facilitar a compreensão do espectador.

Embora de modo geral concordemos com esta afirmação, consideramos que há, no âmbito mesmo do cinema clássico, exceções significativas a ela, representadas, por exemplo, pelo ciclo do filme noir.

Para apurar melhor certos aspectos do discurso narrativo cinematográfico, mais especificamente o da **metalinguagem - ou seja, o discurso sobre o discurso** -, vamos considerar um ensaio paralelo, presente na mesma coletânea, que foca o documentário, um meio no qual as situações textuais e metalinguísticas são notórias. Para tanto, contaremos com o conhecimento do professor de cinema Bill Nichols, que tem escrito vários livros e artigos sobre documentários, sendo um dos mais importantes a sua *Introdução ao Documentário*. “Segundo Bill Nichols, o livro foi escrito sobre influência da semiologia metziana. Christian Metz foi um teórico francês que aplicou sua influência da semiologia de Ferdinand de Saussure na análise e teorização sobre a cultura fílmica”. (ALMEIDA, 2014, p. 22).

Portanto, eis uma linha de pensamento próxima àquela articulação sintática proposta no início deste trabalho.

Em um ensaio intitulado "A Voz do Documentário" e que iremos tematizar por causa do seu foco em procedimentos metadiscursivos de comunicação fílmica, Nichols aponta algumas das "**marcas de textualidade**" desse tipo de produção, tais como imagens desfocadas, som abafado, figuras granuladas e fracamente iluminadas de atores sociais, que atribuem uma certa "voz" editorial ao filme.

Segundo ele, no âmbito do documentário, estas marcas textuais dão testemunho de determinações históricas - mais do que de concepções artísticas (as do diretor, por exemplo); todavia, e esse é um ponto importante, **as determinações históricas só se tornaram conhecidas para nós graças a essas estratégias textuais.**

Um exemplo são os “saltos temporais” que normalmente aparecem num documentário biográfico: eles nos convidam a uma comparação retroativa (do tipo *antes e depois*). No mundo real nós não percebemos essas diferenças entre as fases da vida de uma pessoa, mas em uma obra cinematográfica, como o documentário (ou o filme noir, nós diríamos, com os seus flashbacks), essas **estratégias textuais** acabam por originar uma leitura comparativa entre presente e passado, ao sobrepor-los. Mais adiante mencionaremos o caso do filme *Audácia de Criminoso* ("Behind of Green Lights", 1946), que deixa bem à vista esses recursos textuais empregados na narração de uma história. Em todo caso, é notável como Nichols abarca as técnicas da "escrita fílmica" em termos de textualidade. Pois bem,

Para o autor, a voz do documentário se pronuncia através de uma lógica organizadora de **inúmeros meios de seleção e arranjo de som e de imagem disponíveis ao criador**. O autor cita extensamente algumas decisões possíveis acarretadas por esse processo de seleção e arranjo:

- 1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor, como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar travelling ou permanecer estacionário, e assim por diante);
- 2) gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em voz-over, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários;
- 3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião;
- 4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local;
- 5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático) (NICHOLS, 2012, p. 76).

Assim, a voz se dirige a nós demonstrando suas singularidades e o seu ponto de vista em relação a uma determinada temática **através do uso planejado de formas, modos, técnicas e estilos encontrados no filme**. (ALMEIDA, 2014, p. 25. Grifos nossos).

O exposto comprova mais uma vez como os fundamentos de nossos autores de trabalho ancoram-se no dado empírico, antes que em teorizações gerais, o que está em acordo com a direção que estabelecemos nesta pesquisa desde o começo.

Além disso, com base nessa série de procedimentos que estão disponíveis para os cineastas, nota-se um certo realismo fabricado, como resultado de suas escolhas: o espectador crê estar diante do real, e não de alguma história fictícia - ele atribui estatuto de realidade ao documentário a que assiste - o qual, todavia, em sua tentativa de diminuir a distância para a (aparente) captura da realidade mesma, deixa à mostra as marcas de sua construção organizacional.

Na verdade, como Nichols argumenta, o que acontece é que essas estratégias organizacionais favorecem uma **leitura interpretativa preferencial** do espectador, porque elas tendem a **atribuir** ao material documentário **significados** que de fato não vêm do real, antes são resultados do **estilo** da obra - ou do que ele chama de "**a voz do filme**". (1)

Essa voz, diz o crítico, talvez seja semelhante àquele padrão intangível formado pela interação de todos os códigos de um filme e que produzem autoconsciência reflexiva.

Como reitera Almeida, “a voz da perspectiva é encontrada de forma implícita nas entrelinhas através das escolhas estéticas e éticas do cineasta”. (ALMEIDA, 2014, p. 25).

Ora, essa afirmação de Nichols legitima as alegações dos estudiosos que veem no emprego de certos significantes (como o espelho) a presença de uma estratégia textual-reflexiva em um filme. Ao menos, o estudo semiótico de tais significantes aponta nessa direção.

(1) Se não, imagine o material do documentário apresentado em outro formato - digamos, de desenho animado: sem a verossimilhança de cor e fotografia, o telespectador não sentiria estar "diante do real".

B) Aplicação e exemplos

Ampliando o foco do pensamento, vemos que tanto esses significantes quanto aquelas estratégias textuais das quais falamos anteriormente ocorrem com frequência na tradição do filme noir. Ora, se no ambiente documentário esses itens e processos marcam a presença de uma atitude reflexiva - e portanto autoconsciente -, então eles também devem ser estendidos ao universo noir e apreendidos por essa mesma ótica metalinguística.

Com efeito, quando, em alguns desses filmes surgem referências ao próprio meio cinema, ou então quando há menções a processos artísticos e literários que estão no berço desses filmes - por exemplo, em O Terceiro Homem ("The Third Man", 1949), em que aparecem alusões a revistas *pulps* (que, como se sabe, figuram nas raízes do noir) -, tais ocorrências também devem ser entendidas como parte da autoconsciência fílmica.

A própria indicação da **procedência** do filme implica metalinguagem, como acontece em Uma Rua Chamada Pecado ("A Streetcar Named Desire", 1951), no qual a exposição de cortinas, peças de roupa e adereços, bem como a manipulação diegética de luzes e da iluminação sugerem a sua origem teatral, além de entregar o seu formato de peça adaptada, em claro sinal de reflexividade – um fator que Nichols sem dúvida confirmaria.

Já O Beijo da Morte ("Kiss of Death", 1947) constitui um caso em que o gênero do longa é denunciado na própria abertura da obra, com os créditos também fornecendo uma prova da noção de conhecimento do público pelo filme. O mesmo se passa em Os Assassinos ("The Killers", 1946), cuja abertura, com suas sombras expressionistas, já nos transfere para a realidade noir. (A narração aberta é uma modalidade que pode ocorrer nos créditos e nos planos iniciais, como já citamos no tópico **3 – As propriedades da narração clássica**).

A Morte num Beijo ("Kiss Me Deadly", 1955) se vale de recursos de edição para associar os créditos – que entram após a trama ter começado – ao trajeto de um carro numa estrada: eles vão “subindo” de forma invertida na tela, como se fossem as placas de sinalização de trânsito que passam ao longo do trajeto, o que faz o público se surpreender com esse artifício de sobreposição de movimentos. Além de evidenciar a autoconsciência, isto remete à quebra da costura geradora da ilusão de movimento (por causa do sentido aparentemente retroativo do fluxo de fotogramas), explicado na **seção (A)** do tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito**.

Por sua vez, Emboscada ("Lured", 1947) também confessa o seu viés investigativo nos créditos - e, ainda mais, logo nas cenas iniciais entrega a temática de crime, ao mostrar um vendedor de bilhetes levando um cartaz no qual se lê o nome de uma peça, em exibição no teatro (ou no cinema): “Assassinato no Soho”. Enquanto o homem estaca (a pretexto de acender um cigarro), o cartaz é enquadrado de frente e fixado sob as nossas vistas. Maior autoconsciência, impossível.

Poderíamos pensar na noção de **autoconsciência reflexiva de um longa-metragem de ficção** da mesma maneira como Nichols a aplica ao documentário, isto é, a **camada de leitura** em que nós conseguimos ouvir **a voz do sistema textual como um nível** distinto dos sons e das imagens – ou, **o senso de se estar a fazer uma construção de significados em função do próprio texto** (o filme, no caso). E essa construção de significados dentro da obra mesma é a voz textual do filme - obviamente dirigindo-se a nós, espectadores.

Quer dizer, os próprios filmes produzem a estrutura na qual os signos adquirem os seus significados, exatamente por pertencerem a uma série coerente de níveis de leitura distintos (os sons e imagens, por um lado, e o sistema textual, por outro). Ora, identificar esses níveis é, decididamente, uma tarefa metalinguística, como vimos ao recordar a sua história no tópico anterior.

Destarte, a autoconsciência da obra filmica se manifesta por meio de indícios (signos, procedimentos) metadiscursivos - quer dizer, em um nível distinto de leitura, que evidencia a consciência do filme (e do seu diretor) de ser o que é. Isso pode ocorrer, por exemplo, quando aparecem na tela membros da própria equipe de produção – caso do diretor Alfred Hitchcock, em inúmeras obras suas, ou do roteirista de Pacto de Sangue (“Double Indemnity”, 1944), o famoso escritor Raymond Chandler. Essas pessoas - que participaram da construção da obra e têm seus nomes nos créditos - fazem aparições ligeiras, praticamente dispensáveis, isto é, sem nenhum propósito aparente, o que acaba comprometendo a ilusão diegética, pois levam o espectador a identificá-las como "elas mesmas".

As asserções de Bill Nichols para o meio documentário têm sido transpostas por nós para o filme de ficção. A essa mesma direção contribui o pensamento de André Bazin. Primeiro, ele frisa o uso semântico da montagem soviética e dos recursos plástico-imagéticos do expressionismo alemão, com ambas as escolas de cinema consolidando-se como geradoras de significados. Daí, Bazin reitera a capacidade dos filmes de **produzirem** interpretação e sentido: “Resumindo: tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado”. (BAZIN, 2018, p. 105).

Acrescentando que o objetivo da montagem é criar o que não vem estabelecido de maneira intrínseca à imagem - ou seja, "a criação de um sentido que as imagens não contém objetivamente e que procede unicamente de suas relações" -, Bazin (2018, p. 104) expande o pensamento: “Assim, entre o roteiro propriamente dito, objeto último da narrativa, e a imagem bruta, intercala-se uma etapa suplementar, um 'transformador' estético. O *sentido* não está na imagem, ele é sua sombra projetada, pela montagem, no plano de consciência do espectador”.

Por fim, ele tece uma comparação histórica do cinema silencioso com a chegada do som à grande tela: “Se o essencial da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem **podem acrescentar a uma realidade** dada, a arte muda é a arte completa. O som só poderia, no máximo, desempenhar um papel subordinado e complementar, como contraponto à imagem visual”. (BAZIN, 2018, p. 105. Grifos nossos).

Ora, um bom exemplo de que o **ato de contar uma história é em si um processo de produção de significados**, e não uma “transcrição” direta e neutra do real (os fatos não falam por si mesmos, como lembra Nichols, antes sentidos são atribuídos a eles, em sua narração), ocorre em Audácia de Criminoso ("Behind of Green Lights", 1946). Nessa obra, evidencia-se muito bem que **toda arte de contar histórias é um processo artificial de atribuição de sentidos, que se efetiva durante a própria narração**. Iniciamos por ver a cena de um carro com um cadáver dentro, em frente à delegacia. Jornalistas voam como moscas para o local e, constatando que o corpo pertence a um tipo duvidoso e bem conhecido, eles imediatamente reportam o fato - cada qual adicionando detalhes plausíveis, mas não confirmados. Os jornalistas constroem um caso mesmo sem dados.

Seguindo a abertura da investigação policial, quatro pessoas que tiveram contato com a vítima pouco antes de ele aparecer morto dentro do carro prestam depoimentos. Mas o filme não se limita a mostrá-las testemunhando. O diretor arquiteta toda uma estrutura de flashbacks, de modo que voltamos ao local do crime com os depoentes. É como se fossem quatro filmes dentro da obra, situação comum em se tratando de histórias policiais.

Os quatro "filmes", por sua vez, são organizados de modo a que os seus respectivos desfechos se encaixem temporalmente na narrativa, rumo ao desenlace final quando descobriremos o que aconteceu.

Essa complexa disposição da narrativa, com uma construção tão evidentemente artificial, acaba por induzir o espectador à dúvida se realmente os testemunhos correspondem à verdade dos fatos.

Tem-se, portanto, uma metalinguagem no nível da própria história que origina a obra cinematográfica, anterior ao (código de) roteiro, a qual expõe a sua estruturação durante o processo narrativo, por meio de estratégias textuais. Recordando a alegação de Nichols (2005, p. 64) no contexto documentarista, "o processo de construção de significado se sobrepõe aos significados construídos".

=====

4. 4 - A hermenêutica de Gadamer

A) Considerando as asserções de Bill Nichols sobre a linguagem e o problema do significado em documentários, podemos, a esta altura, recorrer a uma tradição de pensamento já bem estabelecida, embasada no trabalho do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, **visando melhor explicitação da questão metalinguística**. Procuramos responder, assim, à pergunta sobre **o motivo da necessidade desse cuidado metadiscursivo** - seja nas tradições literárias ou fílmicas - e por que precisamos nos importar com o processo de comunicação delas a nós.

Nesse intuito, acabamos por verificar vários pontos de contato entre Gadamer e Nichols, **ao menos no campo específico da relação entre a linguagem empregada e o problema da fidelidade ao real por uma obra** - seja esta de cunho informativo (os documentários, a tradição histórica) ou expressivo (como é o caso de um trabalho de arte).

As indicações de Gadamer servirão, direta ou indiretamente, para **fundamentar filosoficamente** as teses de Nichols que reproduzimos anteriormente, bem como as que citaremos no decorrer deste trabalho. **Essa aproximação entre as duas visões é possível e legítima por causa das pretensões de universalidade da hermenêutica gadameriana**, que embora vise especificamente a arte e a tradição histórica, não pretende restringir o tema da

compreensão a esses dois campos de atividade humana. Antes, segundo frisa Marco Antônio Casanova na introdução ao livro do pensador, desde o princípio sua hermenêutica se estende dos escritos tradicionais até à leitura de construções e imagens:

O aspecto hermenêutico possui algo tão abrangente que ele também envolve necessariamente a experiência do belo na natureza e na arte. (...) e se isso significa necessariamente mediar-se com a totalidade da própria experiência de mundo, então toda a tradição também pertence a uma tal mediação. Essa tradição não abarca apenas textos, mas também instituições e formas de vida", declara o próprio Gadamer (p. 2) no ensaio "Estética e Hermenêutica". (GADAMER, 2010, p. XIII).

O pensador justifica essa amplitude mencionando o fato histórico de que, pelo menos desde o romantismo alemão, **a missão da hermenêutica foi definida em vista da necessidade de evitar incompreensões**. "Com isso, ela possui um âmbito que **alcança por princípio [] efetivamente o enunciado dotado de sentido**". Pois é por meio de enunciados com sentido que nós nos comunicamos, **e eles devem ser compreendidos**. E, devemos supor, "enunciados dotados de sentido são inicialmente todas as declarações linguísticas" (GADAMER, 2010, p. 4). Portanto, os discursos fílmicos e documentários claramente são atendidos por essa amplitude hermenêutica.

B) Ora, quando nos deparamos com peças de arte de outros tempos, tais como filmes antigos, supomos que existe uma **distância histórica** em relação àquilo que nos foi entregue. Em outras palavras, tendemos a pensar que, a exemplo do que se passa com documentos históricos, o fato de essas obras terem sido criadas "em um tempo diverso do nosso induz a pensar que a tarefa fundamental da interpretação seria justamente acessar a verdade contida nesse horizonte temporal já perfeito".

A dificuldade dessa exposição, contudo, é o próprio distanciamento que ela produz entre o que precisa ser interpretado e o acontecimento em si da interpretação. E, como enfatiza Casanova apoiado em Gadamer (2010, p. IX), se essa distância persiste, não há como escapar de um dilema estrutural: ou tentamos nos situar no horizonte do que deve ser interpretado (um filme antigo, por exemplo), sem que, ao mesmo tempo, consigamos nos livrar totalmente do horizonte que trazemos conosco; ou então aquiescemos ao nosso horizonte, enquanto nos vemos aparentemente condenados a falsificar de alguma maneira o que deve ser interpretado.

C) É para superar esse curto-circuito interpretativo induzido pela suposição de uma distância histórica e pessoal entre o objeto de arte e os seus fruidores - ou, poderíamos acrescentar, entre as obras, por um lado, e nós, espectadores e nosso mundo, por outro - que Gadamer sugeriu considerar o fenômeno hermenêutico em sua amplitude. **Proposta que implica reconhecer nele uma experiência de verdade que se confunde, ela mesmo, com um modo de filosofar. Mas, qual é a relação, afinal, entre o fenômeno hermenêutico e tal experiência da verdade?**

Assim como vimos em Nichols, também para Gadamer a experiência hermenêutica procura ultrapassar, desde o início, a suposição de que os processos interpretativos objetivam alcançar uma verdade previamente dada e constituída.

“Tradicionalmente, a filosofia assumiu a posição de que a verdade é algo que precisa ser conquistada por meio de uma aproximação de estruturas universais. Essas estruturas podem se encontrar em alguma dimensão da realidade ou em nosso aparato cognitivo”. (GADAMER, 2010, p. X).

Acontece que as dificuldades com essa posição serão as mesmas que já vimos com a anterior suposição de uma distância nos processos exegeticos. “Se a verdade se acha em algum lugar da realidade como um dado, vemo-nos presos ao problema do acesso a essa verdade. Como não contaminar, de alguma forma, a verdade a ser conhecida com a particularidade de nosso próprio conhecimento?”

Por outro lado, se ela se mostra como elemento de nossa economia cognitiva, em última instância não haverá como escapar da suspeita de que tudo não passe de uma ilusão subjetiva.

Ademais, como toda economia cognitiva se marca pela particularidade de um sujeito específico do conhecimento, parece ter ficado inviável restringir a universalidade da verdade em meio ao próprio processo do conhecimento.

D) Em concepções anteriores da hermenêutica, tal como a de Wilhelm Dilthey, imaginava-se ser possível recuperar a visão de mundo e as expressões vivenciais originárias - quer dizer, supunha-se possível a retomada do próprio horizonte de constituição originária da fala de um texto, ou do sentido inicialmente visado pelo autor (ou, em nosso caso, a recuperação do sentido direto da realidade por um filme ou um documentário, crença que, como vimos em Nichols, é bastante discutível). Mas tais concepções têm seus problemas, por isso seria talvez mais frutífero retornar ao pensamento de Gadamer.

A tentativa de solução do dilema proposto acima passa pelo **reconhecimento do caráter circular de todo acontecimento hermenêutico**. Nesse sentido, o filósofo alemão recupera o papel dos pressupostos na compreensão, que, desde Hegel, pelo menos, haviam sido minimizados: sua suspensão era vista como imprescindível para iniciar o conhecimento. Destarte, nós nos acostumamos a pensar que um conhecimento encontra a sua legitimidade somente quando zeramos as nossas crenças e pré-conceitos anteriores. (1)

Gadamer afirmou, todavia, não apenas ser impraticável alcançar tal suspensão dos nossos pressupostos, como frisou que ela nem mesmo seria desejável. Pois a pretensa cessação de todos os pressupostos antes de começarmos o processo exegético significaria uma dissolução de toda orientação prévia e de todas as expectativas de sentido em relação ao que se deveria interpretar. E sem essa orientação e expectativa, nem mesmo teríamos como nos aproximar do que deveria ser interpretado, uma vez que é essa orientação e é essa expectativa que conduzem a aproximação.

Porque não desenvolvemos a nossa interpretação do zero, num processo que gradualmente ascenderia a um campo de sentido determinado, passo a passo. Se já não tivéssemos alguma expectativa de sentido ao ler um texto ou assistirmos a um filme, nunca iríamos reunir as diversas palavras e imagens com vistas a esse sentido, de maneira que a leitura ou a fruição fílmicas permaneceriam presas a uma pluralidade de frases e imagens desconexas.

Gadamer nos traz, assim, um entendimento que explicita muito bem o processo da compreensão: "Quando nos interessamos por um determinado tema, a coisa sobre a qual refletimos fornece imediatamente o horizonte no interior do qual precisamos incessantemente nos movimentar" (GADAMER, 2010, p. XI). Dessa forma, um diálogo sobre o amor retira do próprio campo hermenêutico do amor a possibilidade de continuarmos a falar sobre a mesma coisa, em meio a uma pluralidade de palavras disponíveis.

Como um adendo, é interessante notar que essa noção de um círculo no processo de significação acaba sendo admitida de modo velado (e quem sabe de maneira despercebida) até por um crítico tão mordaz da fenomenologia como Adam Schaff. Ao levar a cabo um levantamento tipológico dos signos - daquilo que eles representam e como estão situados no âmbito da comunicação humana, capacitando-nos a fazer abstrações - Schaff (1968, p. 207) incidentalmente concede que "todo signo é um *produto* do processo de abstração e ao mesmo tempo importante *instrumento* deste processo" (itálicos do autor). Isto é, o signo surge do próprio processo que ele instrumentaliza e possibilita, a abstração.

(1) O leitor interessado pode encontrar essa ideia de Hegel na Introdução do seu livro *Fenomenologia do Espírito*. Um resumo está aqui:

www.fafich.ufmg.br/~leonarva/Disc_arquivos/SEGUNDOSEM/EINLEITUNG/EINLEITUNG.pdf

(Acesso em: 04 de jun. de 2020).

E) Com base em tudo isso, conseguimos agora chegar à **experiência de verdade** que subjaz ao fenômeno hermenêutico, na medida em que todo processo interpretativo sempre parte de uma expectativa de sentido, fundada num **copertencimento** ao horizonte de aparição da obra. Assim, por mais que não tenhamos nenhuma informação relativa ao filme, ao nos sentarmos diante da tela para assistir Casablanca, por exemplo, somos conduzidos a um campo de sentido inicial, a cada imagem que se passa das primeiras cenas. Como diz Gadamer,

quem quer compreender um texto sempre realiza uma projeção. Ele estabelece de antemão para si um sentido do todo, logo que um primeiro sentido se mostra no texto. Tal sentido, por sua vez, só se mostra porque já se lê o texto com certas expectativas de um sentido determinado. Na elaboração de tal projeto prévio, naturalmente revisado de maneira constante a partir do que vem à tona em meio à penetração ulterior no sentido, consiste a compreensão daquilo que se encontra presente.

Essa copertinência inicial, apoiada a princípio somente nos nossos preconceitos e nas nossas ideias pré-definidas, não é irrelevante ou dispensável. Ao contrário, é ela que viabiliza todo e qualquer avanço posterior de correção de nossas posições primárias. Na verdade, sempre

nos encaminhamos para o texto a partir de uma expectativa de sentido construída fundamentalmente com base em nossos pressupostos. Ao mesmo tempo, essa expectativa de sentido torna possível um esboço de totalidade, em conformidade com o qual nos movimentamos desde o início. Esse esboço funciona como o horizonte originário do processo hermenêutico propriamente dito.

Com ele, Gadamer (p. XII) procura, na verdade, fazer frente a um problema primordial. A leitura e interpretação de uma coisa, ou de um estado de coisas, nunca é uma simples coletânea de componentes esparsos. Uma reunião de tais elementos jamais daria conta da unidade específica da interpretação, uma unidade que se apresenta desde o início e orienta nossos passos.

Quer dizer, nenhuma interpretação se movimenta para além de um espaço previamente aberto pela compreensão. Essa é a ideia geral do famoso círculo hermenêutico.

F) Em suma, quem deseja compreender um texto sempre realiza uma projeção. Ele estabelece de antemão para si um sentido do todo, como diz Casanova (GADAMER, 2010, p. XII), logo que um primeiro sentido se mostra na obra. Tal sentido só se mostra porque já se lê o texto - ou, equivalentemente, já se assiste ao filme - com certas expectativas de um sentido determinado:

O que é dito também é sempre mais do que o seu sentido indicável e captável. [] O discurso não diz apenas algo, mas alguém diz algo a alguém. O compreender do discurso não é o compreender do teor literal do que é dito na realização paulatina das significações das palavras. Ao contrário, ele realiza o sentido uno do que é dito - e esse sentido reside sempre para além daquilo que o que é dito anuncia. (GADAMER, 2010, p. 6).

Com base nessa explicitação, podemos concluir que nós - os leitores ou fruidores - constituímos esse sentido que se mostra, o que está em acordo com as afirmações de Bill Nichols, para o qual a significação precisa ser constituída, em vez de vir intrínseca às coisas.

Porque, retornando a Gadamer, jamais se inicia uma interpretação do zero, assim como não se finalizam todas as interpretações. Essa situação circular e não definitiva de todo processo hermenêutico leva o filósofo a crer que não existe o ser do que interpretamos para além da própria interpretação - o que, outra vez, remete às asserções de Nichols, pois é só no decurso

mesmo da interpretação que aquilo a ser compreendido **apresenta a verdade** que é sua, tal como explicita a hermenêutica gadameriana. Destarte, aquilo que buscamos interpretar depende do intérprete como parte indispensável do seu movimento de chegar a si mesmo (GADAMER, 2010, p. XVI). Pois:

Por isso, parece-me quase mais correto não chamá-la de uma obra, mas de um construto. [] Esse construto exige ser construído pelo observador ante o qual ele se oferece. Ele não é efetivamente aquilo que é. [] Ao contrário, ele é algo que só se estabelece como aquilo que aparece e se mostra naquele que o considera. (GADAMER, 2010, p. 52)

É o reconhecimento dessa condição limitada, e reciprocamente dependente, do processo de compreensão que Nichols parece exigir dos documentaristas - e nós, dos cineastas noir. E é aí que aparece a importância da operação metalinguística para estabelecer o conhecimento dessa condição e das relações que subjazem a qualquer texto, documentário, obra de arte e filme. É então tarefa do crítico e do filósofo da linguagem analisar os indícios da presença desse espelho metalinguístico, que reflete o caráter de construção do discurso (além de aceitar, sem traumas, que um círculo estrutura a nossa cognição). Nas palavras de Nichols, **o senso de que a construção de significados se faz em função do próprio texto.**

G) Transpondo agora esta visão hermenêutica ao meio cinematográfico, constatamos que o caráter de construto dos filmes não aparece apenas quando de sua exegese, mas pode ser localizado no próprio aspecto técnico da sua produção, conforme salienta o professor Herlander Elias. Este grande pesquisador do espaço virtual começa por evocar o início do cinema, anteriormente à descoberta das técnicas de montagem e composição de cena, quando a imagem era fixada diretamente pela câmera, para o espectador:

Por exemplo, na história do cinema é relevante o contributo dos filmes dos irmãos LUMIÈRE (-) mas para a ‘subjectivação’ da imagem de hoje, **o que há a reter do trabalho dos irmãos LUMIÈRE é que não havia mise en scène, porque não havia montagem.** Tudo era filmado ‘one shot’, o filme era o resultado do que era filmado e ponto final. (ELIAS, 2008, p. 67. Grifos nossos).

Posteriormente, o aperfeiçoamento operacional levou a uma intensificação da mediação tecnológica, o que resultou na autonomização da imagem fotográfica, com a consequente possibilidade de seu tratamento pela montagem:

Depois é claro que há uma “morte da aura” que presencia o aparecimento das técnicas de colagem, montagem e sobreposição.

Mas acontece que se dá uma ‘re-territorialização’ das condições de percepção para o campo da objectividade (), e dá-se também uma ‘des-territorialização’ da imagem. **A imagem separa-se dos corpos, e assim tudo se torna “constructo”, montagens de fragmentos, até que no virtual esse processo de “construção” seja tão aprimorado** que, tal como um “crime perfeito”, oculta as provas de que tenha ocorrido. Por isso hoje quando há montagem de imagem esta não é discernível, porque a montagem fundiu-se com a imagem. A montagem não é mais o processo de edição de imagem, a montagem é a própria imagem. Não há distinção. (ELIAS, 2008, p. 67. Grifos nossos).

Para os nossos efeitos, essa comparação com o mundo do crime é perfeita, pois evoca a famosa cena de Blade Runner - O Caçador de Androides (Blade Runner, 1984) em que o detetive procura pistas da meliante “dentro” de um fotograma. Dessa maneira, ele se vale da autonomia que a imagem adquiriu desde a invenção da fotografia, para separar e expor um fragmento do próprio filme! Estabelece-se, assim, uma circularidade técnica e até ontológica no seio do cinema, que acaba por revelar-nos ... o fotograma!

Como acentua Ortigosa (2008, p. 111), “a fotografia é fundamental na narrativa de Blade Runner. () De um modo geral, a fotografia pertence às origens do próprio filme. Ela é seu material constitutivo, seu ‘DNA’. Nesse processo metalinguístico, o filme fala de si”.

Note-se, além disso, que Elias radicaliza o sistema conceitual que seguimos até aqui ao **identificar** a montagem transparente e invisível de Xavier ou Bordwell à própria imagem - sem costuras e sem distinção, como ele mesmo diz.

Aceitar a premissa da circularidade epistemológica ajuda-nos a resolver a dificuldade do curto-circuito no raciocínio, mencionada de passagem em **Considerações Iniciais: Abrindo o Livro**, quando constatamos que a ferramenta metalinguística investigada foi a mesma utilizada para esquadrihar os filmes.

Sim, com efeito o reconhecemos, mas frisamos que essa **metadimensão precisa estar inculcada na obra, na forma de sinais indicadores de onde situar a metacrítica** - quer dizer, as enunciações devem deixar à vista as suas **marcas** e os códigos de sua arquitetura conceitual, para o crítico empenhado no seu reconhecimento.

=====

4. 5 - Marcas de metalinguagem noir

A) Marcas de metalinguagem podem representar uma ruptura com o cinema clássico, mas, no caso do filme noir, o mais correto seria dizer que eles marcam uma distinção. É que, para todos os efeitos, não consideramos que o ciclo do cinema noir tenha rompido com o sistema clássico no qual se originou; o que defendemos é que ele constitui uma seção à parte desse sistema, uma vez que suas diferenças são relevantes o suficiente para não serem englobadas em um todo argumentativo (que é o que faz David Bordwell).

Tal distinção não pode ser olvidada, como se as características metalinguísticas dos filmes noir constituíssem exceções ocasionais dentro de um sistema clássico muito maior que as abarcaria e que podem ser resumidas em notinhas de rodapé ou numa observação parentética.

Por exemplo: após comentar as propriedades narrativas clássicas de transparência, comunicabilidade, onisciência e autoconsciência fílmicas, Bordwell (p. 285) trata duas situações de exceção como sendo simples ressalvas - e, coincidência ou não, ele as exemplifica com filmes noir (o que elimina toda dúvida quanto ao que ele está se referindo).

Com efeito, vemos aqui o erro de considerar uma diferença fundamental, encontrada em um sistema (isto é, em um todo), como sendo parte normal desse sistema, podendo ser ignorada ou ter minimizada a sua principal característica diferenciadora, para que o sistema argumentativo pareça coeso. É o clássico caso de varrer para o tapete aquilo que incomoda.

É importante frisar, neste estudo, que a tendência de rotular a produção hollywoodiana inteira como "clássica" é um construto dos críticos. Todo crítico, como um analista que é, tem a liberdade de conferir a esse construto o grau de generalidade que quiser, como pondera Roger Odin (1).

Por outro lado, quando se notam certas deficiências, tal condição genérica também abre a possibilidade de verificar novamente esse construto em sua fundamentação lógica e nos seus pressupostos teóricos, para apurar em que bases conceituais ele está articulado.

(1) In: *Teoria Contemporânea do Cinema - Documentário e Narratividade Ficcional*, volume 2, pp. 277-301. RAMOS, Fernão Pessoa (org.). SP: Ed. SENAC-SP, 2005.

B) O que Bordwell chama de sistema clássico, na verdade, poderia ser paralelo ao sistema que outro crítico importante, o inglês Mark Cousins (2013, p. 67), chama de "Realismo Romântico Fechado", um modo de produção e de realização cinematográficas cujo início data da década de 1920 e cujas linhas gerais permanecem até hoje, em Hollywood.

Ora, os processos metalinguísticos que Cousins considera capazes de romper esse Realismo Romântico Fechado certamente podem ser aplicados ao “sistema clássico” de Bordwell - mais especificamente, às capacidades reflexivas do filme noir. Essa é uma identificação óbvia, dada a proximidade dos sistemas fílmicos reconhecidos pelos dois críticos.

Se, por exemplo, Cousins (2013, p. 147) vê naquela típica olhadinha para a tela de alguns comediantes [especialmente os personagens de Oliver Hardy, em *O Gordo e o Magro* (“Laurel and Hardy”)] uma característica reflexiva, que indica a consciência da comédia de ser uma comédia, então esse procedimento, se encontrado no filme noir, logicamente deverá indicar a mesma coisa. Com efeito, em obras como *Janela Indiscreta* (“Rear Window”, 1954) temos alguns de seus personagens ocasionalmente se virando para a tela, como se na verdade se dirigissem ao próprio espectador. Em *A Dama do Lago* (“Lady in the Lake”, 1947), essa ação chega a romper a diegese, com o ator realmente falando para nós pelo seu personagem.

Coincidentemente (e comprovando a nossa identificação), David Bordwell também reconhece a atitude de alguns dos personagens, ao olhar indiretamente para a câmera, como uma forma de narração mais aberta e consciente (2006, p. 286).

Certamente que não se deve tratar como uma objeção o modo diegético dessa "olhadinha" [isto é, quando a história realmente pede esse olhar - em vez de ele ser uma interrupção dela - e quando, logo após a cena, nós constatamos que na verdade o personagem estava se dirigindo a outro personagem, ou mesmo para outra instância da própria mise-en-scène (a um quadro na parede, por exemplo) - situação que Bordwell aparentemente chama de "trechos com ponto de vista óptico" e que, tipicamente, ele trata apenas como exceção.

Pois ainda nesse caso, tal olhadela (que muitas percebemos ter sido inserida propositalmente, de tão ostensiva ou significativa que é) deve ser considerada um procedimento reflexivo, mesmo que não rompa com o ilusionismo requerido pelo sistema clássico.

Ou seja, mesmo que ocorra no âmbito da diegese (isto é, no contexto da história, do que ela pede), o olhar para a câmera constitui uma sinalização metalinguística entre níveis distintos de leitura do filme, sinalização essa que não está presente no nível mais básico do sistema clássico (a narração de uma história da forma mais ilusória possível ao espectador).

Uma cena notável ocorre em *Baixaixa* ("Criss Cross", 1949): a certa altura, Yvonne de Carlo dedica uma declaração de amor a Burt Lancaster; então a filmagem troca o ângulo pelo qual vemos o casal, para mostrar apenas o rosto em close da atriz se dirigindo ... a nós! Sutilmente desfocada, como se estivesse a olhar para a testa em vez de para os olhos do espectador, a moça muda ligeiramente a rítmica da sua declaração, como se agora estivesse a declamar. Para alguém não inteiramente familiarizado com os processos metatextuais (como é o caso deste próprio autor, em outros tempos ...), a cena soa ingenuamente artificial, como se fosse um erro de atuação ou alguma trapalhada técnica.

=====

4. 6 - Diferenças do filme noir para o clássico, em Bordwell e análise de Scarface

A) A peculiaridade das propriedades narrativas

Para quem estuda a dimensão metalinguística do *dark cinema*, as diferenças do longa-metragem clássico em relação ao filme noir ficam mais evidentes no ensaio de David Bordwell quando ele começa a tratar das propriedades narrativas (em particular a manipulação do espaço, à p. 287). Um exemplo ocorre quando esse crítico atribui à **comunicabilidade** da narração o fato de que, na produção clássica, **uma informação causalmente significativa para uma cena nunca será mantida desconhecida do espectador.**

Todavia, é o próprio Bordwell que afirma, um pouco antes (2005, p. 285), que um filme policial "será bastante restritivo na divulgação de conhecimento e fortemente supressivo em seu ocultamento de informações causais"! Trata-se de uma ressalva guardada por ele para encaixar sem contradição esse tipo de produção de mistério no molde teórico que teceu para abarcar a cinematografia hollywoodiana e que nos parece demasiado amplo.

A onipresença espacial constitui outra instância de diferença. Segundo o autor, através dela o filme clássico tende à **onisciência** narrativa. Estratégias como a de cortar no interior de uma cena ou realizar uma montagem em paralelo entre vários locais indicam essa onipresença da narração, revelando a todo momento a sua habilidade para produzir mudanças de perspectiva.

Seguindo uma citação de Lindsley Lane, o sentido é estimular, "através da escolha correta de seu objeto e posicionamento, a sensação no receptor de 'estar presente à porção mais vital da experiência - no ponto mais vantajoso de percepção' ao longo de todo o filme".

A câmera se torna, assim, um observador invisível ideal, liberta das contingências de tempo e espaço, apenas restrita a padrões mínimos de codificação, em nome da inteligibilidade da história, reafirma Bordwell.

Embora a narração no filme noir também esteja formalmente submetida a esses padrões usuais de inteligibilidade, eles são bastante enfraquecidos pelas narrativas incrivelmente labirínticas, formadas por histórias densas e enredos intrincados. Com efeito, algumas produções, como *À Beira do Abismo* ("The Big Sleep", 1946), parecem ter sido engendradas para desorientar o espectador. (Cito de memória uma entrevista do diretor Howard Hawks, na qual ele admitiu ter acrescentado alguns detalhes em *À Beira do Abismo* "só para confundir", após confessar não ter entendido muito bem a novela original!).

Podemos crer que, no universo noir, usualmente nem a câmara se torna um "observador invisível ideal", nem o espectador se sente "no ponto mais vantajoso de percepção". Tanto que essas obras obrigam quem as assiste a ficar matutando depois ...

Tampouco é regra a mudança de perspectiva. Filmes inteiros podem ser contados praticamente só do ponto de vista de um personagem ou de um grupo fechado deles, com alguns dos casos mais notáveis representados por *O Falcão Maltês* ("The Maltese Falcon", 1941) e *Pacto de Sangue* ("Double Indemnity", 1944), no qual a angústia por não saber o que se passa nos bastidores da investigação leva tanto o narrador quanto o espectador a se sentirem inseguros, dada a incompletude das informações fornecidas.

Por outro lado, a **objetividade** é uma tônica no filme noir, que via de regra preserva a distinção entre o contexto exterior e os estados mentais dos personagens. Mesmo quando ocorrem flashbacks e outros usos da memória do personagem, estes são inseridos em um contexto objetivo mais amplo, ligado a noções de causalidade, como explica David Bordwell.

Mas precisamos fazer um adendo: ao contrário do que prescreve o crítico para o cinema clássico, os flashbacks nem sempre ultrapassam o conhecimento do personagem que o tem, como se vê nas "alucinações" de *Um Rosto no Espelho* ("Fear in the Night", 1947), no qual um homem tem lembranças perturbadoras de algo de que não se lembra e que não sabe se foi real ou só um pesadelo. Ou seja, as "voltas no tempo" contam apenas aquilo que o personagem já sabe e que está a recordar - não episódios desconhecidos dele.

Obviamente nem todo filme noir se apresenta como exceção aos parâmetros clássicos listados por Bordwell. Mas boa parte deles o é – o suficiente para os considerarmos um grupo à parte.

B) Uma narrativa alienígena

Bordwell (2005, p. 288) sumariza o mundo da trama clássica como "um **construto** internamente consistente", formado pela manipulação da *mise-en-scène* (cenários, iluminação, figurinos, movimentação dos atores), que dá vida ao mundo da história. Esse é um mundo relativamente independente, cujos eventos e realidade acontecem por si ou para si mesmos, conforme já vimos.

Sobre esse mundo da trama intervém então a narração clássica, como se viesse de fora, enquadrando e registrando a partir do exterior o que bem entender.

"Esse registro e enquadramento tende a ser tomado como a narração em si", a qual se viabiliza através do "esquema cognitivo a que denominamos 'câmera'", agindo como um observador ideal. A narração clássica depende, assim, da noção de "observador invisível".

Quando adentramos no ambiente noir, as coisas se modificam um pouco. Em muitos filmes, sentimos como que a presença de uma inteligência editorial, que interfere no mundo da história, e que o próprio Bordwell reconhece ao conceder que a narração clássica pode ser "mais ou menos aberta, mais ou menos intrusiva" em relação à homogeneidade proposta pelo mundo da trama.

Ora, essa concessão - expressa de maneira quase acidental - além de produzir certo estranhamento com a lógica cristalina da exposição do crítico, também minimiza o que acontece em mais de um grupo de filmes, tais como os musicais e o universo noir, nos quais as interferências editoriais constituem parte estrutural das obras - ou pelo menos são muito significativas. Elas não vêm de fora simplesmente, como um mero registro fotográfico, antes surgem com a obra, entranhada nela e condicionando o seu entendimento, quase como se pudéssemos falar em forma e conteúdo.

Se Cantando na Chuva ("Singing in the Rain", 1951) ou Chicago (2002) - por sinal, um neo noir de gângster - não forem metalinguisticamente suficientes para os musicais (nos quais até os cenários são revelados!), tomemos uma obra relevante do filme de gângster, Scarface - A Vergonha de Uma Nação ("Scarface, The Shame of the Nation", 1932), dirigido por Howard Hawks.

Em outra de suas várias ressalvas ou concessões, Bordwell alega que os filmes clássicos permitem momentos de abertura na narração, evidenciadas pelas assim chamadas *montagens em sequência* (que acontecem quando o tempo de ocorrência de alguns eventos é drasticamente comprimido em uns poucos segundos). Tal estratégia, segundo ele, evidencia a **onisciência** da narração.

No entanto, em *Scarface* é possível perceber um avanço em direção à dimensão da **autoconsciência** fílmica - mesmo que a propriedade da onisciência pareça oscilar em vários momentos.

C) *Scarface*

Considere assim: nessa obra, toda a maneira de contar a história evidencia uma visão irônica, mesmo cínica, em relação ao fenômeno do gangsterismo. Os personagens são dúbios ou atrapalhados, e as situações que enfrentam são retratadas de uma forma que quase chega a ser parodística. A postura do protagonista parece evocar, ainda que remotamente, os trejeitos de alguns comediantes de época, tão artificiais são os seus modos. (Para não dizer que ficam simiescos à medida que o seu império desaba).

Então, a certa altura surge uma montagem em sequência, que "acelera" a narrativa, para mostrar a rotina de violência que permite aos gângsteres ascenderem na vida. Vemos as folhas soltas de um calendário se sucederem, com a imagem sobreposta de um revólver atirando, como se se quisesse sugerir que nisso se resume toda a história deles! A cena inteira vem imersa em ironia - e é justamente isso que nos Intriga, porque, enquanto a ironia provinha dos personagens ou das circunstâncias que enfrentavam, ela era **interna** à narrativa. No momento em que fica patente a mão do diretor (na montagem em sequência, de teor estritamente gráfico e simbólico), verificamos que a opinião cínica também está presente nessa narração "pura" - ela é imanente ao processo editorial, indicando que é a própria câmera que tece um comentário sobre o filme. Tem-se a escritura da câmera, com todo o seu sarcasmo intrínseco: estamos no nível da própria linguagem cinematográfica.

Ora, deveríamos esperar uma narrativa neutra e discreta, praticamente invisível ao espectador - como Bordwell, aliás, alega ser o estilo clássico (2005, p. 294). Mas, ao contrário, pela maneira valorativa como está aqui, o que vemos é o juízo negativo do construtor da história (o diretor, no caso) a respeito do crime - juízo que fica explícito pela dissociação entre a narração e o mundo da história. Ou seja, tematiza-se a própria maneira de contar; a linguagem cinematográfica ou as marcas da enunciação se expõem, nessa montagem artificial.

E, conforme o próprio Bordwell diz em outra parte, como resultado dessa dissociação o espectador se concentra não apenas em reconstruir a história (que ele chama de fábula), mas em indagar por que a narração a está representando dessa maneira particular.

Em *Scarface*, outras instâncias metalinguísticas se impõem, seja pela inserção de cenas reais de arquivo, seja pelo duro comentário inicial, ainda nos créditos, que reforça a ótica moralista e até política pela qual a história será contada - indicando que a "voz textual" da obra está acima do mundo da história, como que analisando-a (para usar a expressão de Bill Nichols).

Aliás, um outro momento reflexivo vai ocorrer durante a cena de uma digressão sobre o crime, que se passa em uma reunião (simbólica) de setores institucionais da sociedade (tal como a imprensa): essa é uma cena inteiramente desproposital do ponto de vista da trama, mas compreensível à luz do comentário inicial dos créditos (como um reforço). Trata-se de uma entrada sem motivação, mas que desnuda o objetivo de conclamar as autoridades a enfrentarem legalmente o gangsterismo. (1)

Mais um exemplo marcante de exposição da linguagem do cinema acontece quando os personagens policiais da história se dispõem a comparar a sua situação precária com a que se passava antes no Oeste! Eles reprovam a mudança de atitude da população, de idolatrar heróis western para admirar vilões do crime.

Com efeito, esses dois gêneros cinematográficos já renderam bastante em termos de comparação crítica, como lembra Mark Cousins, 2013, p. 141 - mas que esse paralelismo apareça **em um filme**, e isso bem no início do ciclo de gângster, é realmente notável! Vale lembrar que os personagens falam sobre Western e Gângster em termos de uma realidade que enfrentavam, e não como filmes, o que aprofunda a sutileza do diretor.

[Uma entrada comparável ocorre no começo de A Marca da Maldade (“Touch of Evil”, 1958), quando a jovem protagonista vivida por Janeth Leigh, ao comentar algo sobre gângsteres, chama o chefe mafioso que a interroga de “little caesar” - incidentalmente o título original do primeiro real filme de gângster da história, Alma no Lodo (“Little Caesar”, 1931)]

(1) Na realidade, o cineasta Howard Hawks declarou em entrevista a Peter Bogdanovich que essa sequência originalmente não pertencia ao roteiro do filme e nem foi dirigida por ele, antes foi inserida para satisfazer aos censores da época. Para os efeitos de nossa argumentação, contudo, esse dado é irrelevante (BOGDANOVICH, 2013, p. 198), como também o é o fato de que Hawks não dirigiu sozinho o filme.

Por último, convém destacar uma cena na qual o próprio processo de atuação cinematográfica é posto em cheque. Considere a questão pelo seguinte ângulo: no filme A Queda da Casa de Usher (“La Chute de la Maison Usher”, 1928), de Jean Epstein, há uma cena em que os atores olham diretamente para a câmera. Posteriormente, verificamos que havia uma pintura, funcionando como um espelho no local para onde eles dirigiam a vista.

Sabemos, pelo extensivo estudo semiótico de Marcia Ortegosa, que essa é uma situação reflexiva; mesmo Bordwell fala em autoconsciência nos momentos em que os atores olham para o espectador (desde, obviamente, que não seja um mero trecho óptico, tal como a virada de campo e contracampo). De fato, embora haja um motivo para os personagens olharem para a câmera, o momento é longo e muito significativo para ser acidental nesse *silent film*.

No caso de Scarface, a situação é parecida - exceto que não há nada que justifique o olhar do ator! Ele contracena para a câmera, isto é, para nós, mostrando-nos a sua atuação – muito cômica, por sinal, em harmonia com a atitude pejorativa da narração a respeito do crime. (2)

[A artificialidade desse recurso e da atuação é saliente em A Dama do Lago (“Lady in the Lake”, 1947), obra filmada inteiramente em câmera subjetiva, o que força os personagens a se dirigirem ao detetive protagonista como se fosse para a tela, e no qual a atriz Audrey Totter exagera intencionalmente a sua atuação, tornando tudo muito artificial e aparente].

(2) Como já foi frisado, Bordwell admite que o olhar para câmera (equivalente a olhar para o telespectador) caracteriza a situação de autoconsciência do filme (2005, p. 285).

Um sinal em forma de cruz ou X - sugerindo morte - está espalhado por todo o filme, começando nos créditos, o que é outro sinal de abertura da narração, de caráter simbólica e reflexiva (posto que consta nos créditos). Perguntado a respeito por Peter Bogdanovich, o diretor Howard Hawks explicou que era comum os jornais da época escreverem na legenda de fotos de assassinatos: “o X marca o lugar em que o corpo foi encontrado”, por isso ele usou esse sinal em toda parte (BOGDANOVICH, 2013, p. 173).

Vê-se, portanto, como uma **linha editorial** perpassa o filme, cujo enredo (ou o seu mundo, para ser bem preciso) é severamente julgado por ela - circunstância que lembra as ponderações metalinguísticas de Bill Nichols sobre a "voz textual" e que sobressai no final quando o gângster morre sob um letreiro inscrito “O mundo é seu”, num irônico caráter de parábola.

Obviamente nem toda obra noir deixa tão à vista a sua construção formal quanto Scarface – lembremo-nos do seu magistral plano-sequência de abertura, que jamais pode ser minimizado sob a diegese, como se não importasse na narrativa. Seu deslumbramento fatalmente desvela a escrita cinematográfica.

Em maior ou menor grau, porém, sempre aparecem sugestões de transparência, nem que seja de maneira simbólica (pela inserção de espelhos, por exemplo – a chamada reflexão especular, desvendada na pesquisa semiótica de Ortegosa).

Citemos Os Corruptos ("The Big Heat", 1953), de Fritz Lang: numa cena que também poderia ter sido gravada de outro modo, o protagonista oculto entra no campo de ação da câmera vindo por trás. Sabemos disso por causa de um espelho estrategicamente colocado, que descobre para nós, espectadores, o extracampo ainda encoberto: trata-se de revelar a técnica empregada pelo diretor, mais uma vez decifrando a linguagem cinematográfica - essa que é outra função metalinguística do espelho: denunciar o oculto, o fundo submerso - ou, figuradamente, o outro lado da história.

=====

4. 7 - A importância da metalinguagem

A) Como salientou Ismail Xavier (e que reproduzimos no início deste trabalho), o cinema clássico concretiza o projeto de intensificar ao máximo a nossa relação com o mundo tornado objeto na tela, bem como de fazer tal mundo parecer autônomo em seu próprio direito - não encorajando, assim, perguntas na direção do olhar que o intermedia, qual seja, a câmera e todo o aparato técnico, sua estrutura processual, ideologia e comportamento.

A importância da metalinguagem reside, entre outras coisas, no fato de que **ela reflete a consciência da equipe de produção de estar a se dirigir a um público por meio de um construto estético** (e não por uma via direta, imediata, como se o filme fosse uma janela para a realidade), **com o intuito de fazer essa audiência refletir**, e não apenas de iludi-la. Assim, as marcas textuais são deixadas à mostra propositalmente, para frisar que não se tem na tela (a imitação de) um mundo, a ser considerado real pelo espectador ingênuo. Antes, o que se está pedindo é que o **público atente ao aspecto de construção formal e ao caráter representacional**, e não só para o conteúdo episódico da obra. Por isso, os recursos metalinguísticos também são denominados processos reflexivos, como se o discurso artístico "se curvasse" sobre si mesmo. (1) Eles surgem com frequência em musicais, dos quais falaremos adiante.

Ora, assim como os musicais, os filmes noir comportam intensa carga metadiscursiva, o que por vezes os tornam **autorreferentes, apontando para certos aspectos de sua produção, ou então para a linguagem que empregam, ou mesmo para a sua origem e classificação genérica (de gênero)**, como percebemos nos exemplos arrolados na **seção (B) do tópico 4. 3 - Documentários em paralelo** (e nos demais que se seguirão).

Isto é, instala-se uma circularidade entre as etapas de criação e de fabricação, bem como do produto final.

Quer dizer, quando inserida na obra pela equipe criadora, a metalinguagem introduz o espectador - pelo menos em parte ou de uma forma metafórica - no processo de trabalho (e, às vezes, no próprio esquema de confecção da obra: percebemos aspectos da fabricação do filme).

Por exemplo: o recurso do espelhamento, a que nos referimos antes, leva o público a tomar consciência da operação de filmagem mais enfaticamente do que num filme clássico - trabalho esse que foi realizado por um fotógrafo.

Nesse mesmo raciocínio, é impossível não notar os enquadramentos espetaculares de Robert Krasker nos filmes O Terceiro Homem ("The Third Man", 1949) ou Desencanto ("Brief Encounter", 1945).

Nós iremos desenvolver melhor este sentido humano-operacional subjacente à metalinguagem à frente, no penúltimo tópico desta pesquisa.

A alusão circular à linguagem de uma obra cinematográfica ocorre, ainda, quando se inserem na ação diegética materiais pertencentes à ordem da produção do filme. Em uma cena que ficou famosa, o cineasta Jean-Luc Godard faz aparecer, no icônico Acossado ("À Bout de Souffle", 1959) um pôster do astro do cinema noir e de gângster, Humphrey Bogart.

Ora, um pôster ou um *outdoor* são produzidos por uma equipe externa à direção de fotografia do filme, ligada à sua publicidade; a inserção desses elementos na trama (como ocorre no neo noir Um Nome na Lista ("Fade to Black", 2006), que mostra um cartaz da atriz Rita Hayworth) **indica, portanto, o trabalho de criação da obra, bem como sinaliza o seu caráter de comunicação social, sujeita a convenções discursivas**, constituindo destarte algo mais do que um entretenimento para espectadores imersos na fantasia e no "mundo tornado objeto na tela" (como diz Xavier).

Outrossim, distinguimos também esse desvelamento da enunciação em musicais, nos quais a dimensão metatextual é proeminente, **por eles estarem enraizados na vida**. (2) Daí o constante diálogo com o espectador: os atores cantam para ele (ao olharem diretamente para a câmara); discorre-se sobre a narrativa e o gênero; ou então se expõe a *mise-en-scène*. (3)

Quer dizer, **o recurso à metalinguagem é a maneira de um discurso se apresentar em suas conexões com o real** - e isso certamente está de acordo com a natureza do filme noir: com efeito, nós cremos ser justo atribuir à metalinguagem a distinção de ser a característica central do *dark cinema*, enquanto expositora do discurso social. Pois o noir não se subtrai à relação com a sua época, antes vem imbricado no mundo americano do Pós-Guerra. E como era este mundo?

- 1) Sob uma camada próspera e industrialmente organizada da população, jazia a rotina amarga dos pobres, dos negros e dos imigrantes; na era da produção e do pleno emprego - garantidos por uma vitória espetacular na Segunda Guerra - ocultavam-se a segregação, a miséria e a obscuridade no submundo e nos guetos;
- 2) Sob um modo de vida conservador, valia a hipocrisia de costumes, o jogo de aparências, a crosta de moralidade de uma sociedade muito convenientemente protestante;
- 3) Acima de tudo, a complexidade da rede de interesses entre imprensa, governo, justiça, empresas, igrejas e demais instituições públicas.

Realidade esta que o noir põe a nu pela metanarrativa - a linguagem da linguagem: a arte abrindo o jogo sobre a sua construção, alertando contra o engendramento de um discurso escapista bajulador, disposto qual um manto sobre as aparências vistosas e o engodo social:

“As mulheres tinham condições financeiras de se vestir um pouco como Janet Leigh e os homens podiam dirigir carros não muito diferentes dos de seus ídolos do cinema. A vida nos países ricos começava a assemelhar-se ao mundo utópico dos filmes escapistas, pelo menos na superfície”, diz Cousins (2013, p. 217).

Essa era, também, a época do macarthismo - a indústria do denunciamento político e da caça aos comunistas - bem como do Código Hays, em sua tentativa de lustrar uma nação imoral e apresentar ao planeta uma fachada ótima do cinema e seus astros. Assim, forças dominantes, de viés conservador, em geral davam as cartas no período, tentando abafar os escândalos.

O noir, porém, com a sua crítica corrosiva e as estratégias de desmonte das narrativas oficiais, não perdoa ... Com efeito, é notável que, no seio de um sistema escapista, ilusionista, propagandista, galgado em um *know-how* técnico-industrial de produção e preocupado com o lucro de suas mercadorias cinematográficas, tenha surgido um ciclo de filmes que se voltava à avaliação crítica desse mesmo sistema, bem como da sociedade que o produziu, tornando-se, por assim dizer, a sua consciência.

[...] o film noir clássico foi uma tendência cinematográfica perfeitamente integrada no devir histórico, cultural e social do tempo que o viu surgir, sendo ainda, como refere Cardoso (cf. 2001), capaz de expor e de subverter formas sociais de dominação estruturantes do cotidiano da sociedade americana do pós-guerra, articulando deste modo uma consciência crítica do mundo contemporâneo, [...]. (FONTES, 2011, p. 12).

Consciência crítica da qual a próxima citação fílmica é um verdadeiro estudo de caso.

Em *O Beco das Almas Perdidas* (“*Nightmare Alley*”, 1947), são exibidos alguns dos discursos profissionais em curso no mundo capitalista. A exposição de narrativas sociais é trabalhada ostensiva e criticamente. Simplesmente são mostradas: os discursos estão em movimento, construindo um modo de ser, uma certa conjuntura, um personagem. A coisa toda é sobre dinheiro.

O filme toma dois "discursos", o do médico e o do médium (ou, equivalentemente, do pastor), representando os jargões científico e religioso. Fica evidente que **discurso é poder**, a ponto de sua eloquência subverter o real: assim, um homem não pode ser internado como louco apenas com base na denúncia de uma psicóloga, por exemplo (como, aliás, o faria o macarthismo, posteriormente). Nessa cena, em um dado momento, a personagem Lilith (da atriz Helen Walker) toma fôlego e se perfila, para recitar de uma determinada maneira o palavreado médico - muito embora ela houvesse dito, antes, que não sabia fazer discursos!

Já o ator Tyrone Powell interpreta um personagem - Stan - que tem consciência de ser exatamente isso: um personagem! Assim, o filme escancara a postura e a indumentária chique que esse personagem precisa adotar, para manipular mentes religiosas em situação de vulnerabilidade: na fase técnica de edição, montam-se as trocas de circunstâncias abruptamente (em vez de se preparar adequadamente o espectador para a virada na vida de Stan), o que força um contraste com o momento anterior, quando Stan ainda trabalhava em um circo e se vestia mais “autenticamente”.

E há o discurso do circo - da indústria do entretenimento popular -, que também é tristemente desmascarado em seus "códigos".

Demonstra-se que o discurso profissional pode surgir da **história de vida** de uma pessoa, no caso do falsário Stan, cujo passado em internatos católicos o proveu com subsídios para dar golpes em pessoas crédulas. O jargão também pode ser resultado de **convenção social** (científica), no caso da psicóloga.

De qualquer modo, um discurso sempre está imbuído dessa capacidade de manipulação, seja na voz de um eloquente vigarista, seja no divã de uma mulher honesta que tinha uma falha moral e escondia gravações de seus pacientes, seja simplesmente no *modus-operandis* normal da indústria. Mais do que nunca, o circo, em sua rotina operacional, representa a indústria, particularmente a do entretenimento.

O filme, destarte, consegue provar a sua tese, se admitirmos os seus personagens e situações (à exceção do Stan) como sendo representações comuns da sociedade, e não tipos desviantes.

Passando para uma análise linguística, chama a atenção como os jargões têm realçada a maneira formulaica pela qual se constituem, bem como a sua flexibilidade de uso, à medida em que vão sendo desenvolvidos pelos seus utilizadores e adaptados para responder às exigências diárias da sociedade.

No nível narrativo, é interessante perceber como esses "discursos profissionais" são separados dos diálogos normais da história, em um claro indício de reflexividade. Com efeito, é a noção de metalinguagem que nos capacita a perceber este aspecto crítico da obra.

Outro ponto instigante, agora no conteúdo, é que a vilã Lilith - que submete o falso "herói" Stan a uma prova - é tentada por ele, numa subversão de papéis: a tentadora Lilith é tentada; já o mocinho, seduz. Por outro lado, Lilith busca a verdade ao submeter o "paranormal" Stan a uma prova - uma cilada, na realidade. O filme tem desses paradoxos, porque é Lilith que acaba desmascarada pelo farsante!

(1) Ideia particularmente realçada pela professora Marcia Ortigosa - por ex., à p. 25.

(2) Neste motivo em particular, estou aproveitando uma sugestão do crítico Fernando Brito quando ministrou um curso livre sobre musicais em 2018, no SESC Belenzinho, registrando em sua apostila *Uma Viagem pelos Musicais no Cinema*, que “nesse universo, a vida é indissociável do cinema”.

(3) Em sua obra-prima *Ama-me esta Noite* (“Love Me Tonight”, 1932), o diretor Rouben Mamoulian mostra - e comenta, pela voz do protagonista - a montagem da banda sonora, ao iniciar o musical com os sons de Paris! Já *Cantando na Chuva* (“Singin' in the Rain”, 1952) escancara os cenários, na tela.

A fabricação do próprio espetáculo também fica nítida em *Chicago* (2002) e *O Fantasma da Ópera* (“The Phantom of the Opera”, 2004).

B) Outro caso de intervenção reflexiva acontece quando um trecho fílmico é inserido em outro filme. No neo noir brasileiro “A Dama do Cine Shanghai”, a certa altura possível ver numa televisão, em um bar, cenas da obra-prima de Orson Welles, *A Dama de Shanghai* (“The Lady from Shanghai”, 1947), com a qual o longa dialoga o tempo todo. Trata-se do “filme dentro do filme”.

Um procedimento parecido com este ocorre no célebre Crepúsculo dos Deuses (“Sunset Boulevard”, 1950), de Billy Wilder, no qual a trajetória da atriz Norma Desmond (interpretada por Gloria Swanson) pelo cinema mudo é evocada numa tela caseira, isso já nos anos 1950.

Em uma outra produção noir, A Bela do Bas-Fond (“Party Girl”, 1958), o diretor Nicholas Ray inseriu cenas de amor e de viagem que remetem diretamente ao clássico de Alfred Hitchcock, Ladrão de Casaca (“Catch a Thief”, 1955).

Nesse mesmo filme, aliás, ocorre uma maravilhosa cena de reflexão especular; duas mulheres rivais se encontram num camarim diante de um grande espelho, empregado com nítida função metalinguística, pois que aumenta a área de gravação ao fundir campo e contracampo, permitindo ver as expressões faciais das interlocutoras em um diálogo dos mais ásperos - e reveladores.

Certamente não há como assistir a cenas como essas e não perceber que **estamos diante de uma montagem literária ou artística**, porque o efeito ilusório de diegese é temporariamente suspenso, tal como também acontece no procedimento metalinguístico delineado a seguir.

C) A inserção de imagens históricas em produções noir contribui para aumentar o seu "teor jornalístico" ou o aspecto de documentário (pelo menos nos trechos onde elas foram sobrepostas).

A inserção de cenas reais também proporciona um "diálogo" interno com a história - seja por elas contribuírem ao acrescentar outros sentidos para o filme, ou, ao contrário, por significados novos serem acrescentados a essas imagens reais quando da sua interação com a história fílmica.

Todo esse processo permite romper, ao menos em parte, o efeito ilusionista da “impressão de realidade”, visto que invariavelmente, nós, como espectadores, diremos: "olha, essa parte do filme é real!" O início de Casablanca, com sua *voice over* por cima, é um bom início para se estudar o recurso.

Essa modalidade de metalinguagem é saliente nos chamados *Trümmerfilm*, ou filmes de ruínas. Trata-se de realizações levadas a cabo na Europa logo após a Segunda Guerra Mundial, várias delas com nítida orientação noir-expressionista e que abordavam - mediante o uso de cenas de arquivo - a situação das cidades assoladas por bombardeios, especialmente as da Alemanha (mas não só). O Terceiro Homem ("The Third Man", 1949) é o exemplo mais eloquente, uma obra-prima do cinema mundial que nos comove com as suas imagens da destruição de Viena, porém vamos salientar, também, Os Assassinos Estão Entre Nós ("Die Mörder sind unter uns", 1946), que deu origem a essa estética, no qual o cenário de Berlim sob escombros contribui para perturbar a ilusão fílmica, por causa da dimensão documental enxertada num enredo ficcional - que, aliás, torna evidente o caráter de “parábola” da história.

Lembrando mais uma vez que, mesmo que uma cena alegadamente reflexiva ocorra no âmbito da diegese, nem por isso ela deixa de ter papel metalinguístico. Como um reforço paralelo, o crítico Bill Nichols (2005, p. 59) mostra que nos documentários dirigidos por Emile De Antonio, a voz textual do diretor lá aparece com a função de **instância julgadora dos discursos** que integram o documentário, embora sem se dirigir diretamente ao espectador - o que todavia não a impede de servir como recurso reflexivo e de autoconsciência.

D) Uma forma nem sempre diegética de metalinguagem pode ser vista nos instantes iniciais ou finais de um filme. Nesses momentos, segundo Bordwell, o filme clássico apresenta certa noção de autoconsciência, nos créditos.

Certamente que em nossa listagem de procedimentos reflexivos, podemos exigir mais do que isso: em muitos casos, os primeiros instantes apresentam da maneira mais convincente e óbvia a consciência do seu caráter.

Por vezes o próprio gênero da obra é revelado nos créditos, em sinal claro de autoconsciência. É o caso de Janela Indiscreta ("Rear Window", 1954), que começa com uma homenagem simbólica ao cinema em suas cortinas entreabertas, típicas da abertura de uma peça teatral, como também acontece ao final de O Beco das Almas Perdidas ("Nightmare Alley", 1947), desta feita em louvor ao teatro e ao circo, artes milenares que ajudaram a moldar a cinematografia.

Um grande retrato de parede da personagem Laura que aparece no filme homônimo de 1944 remete à pintura, como antecedente que é da fotografia e da película de fotogramas, suas tributárias. E *Alma no Lodo* (“Little Caesar”, 1931), que inaugura o noir de gângster dos anos 1930, inicia com a imagem do próprio livro do qual é adaptado!

Ora, em mais um aspecto metadiscursivo revelador, tais processos denunciam a origem das obras - seja do próprio cinema, no caso do longa hitchcockiano antes mencionado, seja da novela de crime (a literatura marginal que se constituiu numa das fontes dos filmes noir). No caso da pintura de Laura, ou então, *Alma no Lodo*, com a capa do livro original na abertura, ou ainda, *O Terceiro Homem* (“The Third Man”, 1949), com suas alusões às revistas *pulps*, tem-se uma metalinguagem em **âmbito intertextual**, na medida em que as peças de artes plásticas, os materiais literários ou então as encenações teatrais, quando mostrados de forma enfática - quase forçando uma pausa na diegese - induzem-nos a considerar o diálogo entre o cinema e essas linguagens artísticas que o precederam. (Pouco adiante, voltaremos a tratar dessas interações entre linguagens sob o ângulo dos **processos reflexivos**).

E) Conforme Julia Kristeva, a intertextualidade refere-se ao diálogo entre textos, que, no cinema, proporciona as construções em abismo ou as citações a outras linguagens artísticas, tais como imagens pictóricas, fotográficas e até outros filmes, todas as quais ampliam o conjunto de pistas elucidativas dos signos empregados (Cf. ORTEGOSA, 2010, p. 21).

Nesse contexto, *O Homem que Quis Matar Hitler* (“Man Hunt”, 1941) ilustra a vinculação do filme à sua origem literária, já que ele “entrega” de início a informação de que é adaptado de uma novela de 1939 chamada *Rogue Male*, do escritor inglês de *thrillers* Geoffrey Household - informação essa que, de todo modo, não seria necessária. Como se não bastasse, o diretor Fritz Lang - um dos maiores nomes do cinema mudo e da arte de contar histórias por imagens - adiciona um intertítulo explicativo, além de inserir artificialmente algumas manchetes de jornais que conferem um caráter de adendo ao final, como uma colagem. Interrompe-se destarte o fluxo narrativo tal como vinha sendo empregado até então, o que, em conjunto com os subtítulos e a *voice over* que veicula a propaganda de guerra antinazista, reproduz o caráter documental.

Ora, é mais do que evidente que o diretor queria que os público notasse as costuras de sua narração, já que Bordwell mesmo reconhece que o uso de artifícios literários como legendas e intertítulos, além de remeterem ao cinema mudo, sugerem a autoconsciência.

Em uma referência à sua própria linguagem (e denunciando-a), Escada de Caracol (“The Spiral Staircase”, 1946) inicia-se numa sessão de cinema, enquanto Fuga do Passado (“Out of Past”, 1947) destaca a fachada de um cinema, repetindo-a e segurando-a numa cena fundamental, justamente quando se dá o esperado encontro do casal de protagonistas. O mesmo se passa nos instantes iniciais de O Beijo da Morte (“Kiss of Death”, 1947), no qual um neon (letreiro luminoso) anuncia um filme com a atriz (real) Jeanette MacDonald.

Aliás, David Bordwell (2005, p. 295) chega a reconhecer **procedimentos reflexivos** no filme clássico quando eles acontecem por "motivação artística", isto é, se se "tomar um elemento como presente em função de si mesmo". Nessa condição, três casos são citados:

- 1) um momento de espetáculo ou de virtuose técnica;
- 2) um número musical interpolado;
- 3) um interlúdio cômico.

Vale dizer, todos esses processos aparecem em um ou outro dos filmes noir - como, por exemplo, em A Bela do Bas-Fond (“Party Girl”, 1958), com os fabulosos espetáculos de dança de Cyd Charisse; ou em Confissão (“Dead Reckoning”, 1947), no qual uma canção de jazz, cantada por Lizabeth Scott, evidencia como a voz grave da atriz foi propositalmente explorada; ou em Rififi (“Du rififi chez les hommes“, 1955), em que um número musical cômico explica o nome da obra, além de autoindicar o próprio gênero ou estilo.

Quanto à virtuose técnica, como não ficar estupefato ante os planos-sequência iniciais de Scarface - A Vergonha de Uma Nação e A Marca da Maldade (“Touch of Evil”, 1958)? Evidentemente que eles atraem a atenção do público para a habilidade e a concepção narrativa de seus diretores e fotógrafos, e não apenas para a história em si.

O já citado O Homem Que Quis Matar Hitler (“Man Hunt”, 1941) traz outro exemplo de virtuose, em uma cena de perseguição no túnel do metrô de Londres. Ela começa num canto bem iluminado onde se encontra o assassino, mas gradualmente a luz vai baixando, até que ele alcança o túnel onde está a vítima em potencial. Nessa hora, a tela fica negra: é como se

simplesmente apagasse! O efeito de transição luminosa na sequência inteira comprova o domínio do *chiaroscuro* por Fritz Lang, o mestre do expressionismo alemão.

Em outra direção, o título do filme por vezes é fixado de tal forma que ilumina o seu caráter de representação estética, como acontece na cena de abertura de Crepúsculo dos Deuses ("Sunset Boulevard", 1950), cujo nome se destaca na calçada da rua - que por acaso também intitula a obra! - tudo no primeiro plano. Já Passos na Noite ("Where the Sidewalk Ends", 1950) emprega o próprio título como um emblema, pregado na calçada, em rica metáfora da história a ser contada!

F) Estratégias reflexivas também podem denunciar a banda sonora do filme, destarte suspendendo o efeito ilusório por abrir temporariamente a narração ao público, como dissemos na **seção (A)** do tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito** ao tratar dos planos que são unidos pela música, no filme clássico.

Um caso assim de interferência na trilha se verifica no clássico de Billy Wilder, Pacto de Sangue ("Double Indemnity", 1944), quando o espectador, que percebia a música de fundo como uma banda sonora normal, é surpreendido com a pergunta da protagonista sobre que canção seria aquela rolando (a que o interlocutor responde vir de algum rádio na rua).

A romancista Wendy Lesser (1999, p. 305) entende isto como uma limitação de perspectiva e uma redução da **comunicabilidade**, o que de certa forma está relacionado à nossa tese do estreitamento focal da narrativa noir (que desenvolvemos na **seção (A)** do tópico **4. 6 - Diferenças do filme noir para o clássico, em Bordwell e análise de Scarface**):

Pensamos que a música era apenas para nossos ouvidos, mas eles a ouviram também. Reduzindo a música de fundo a 'um rádio lá na rua', os personagens também parecem estar diminuindo nossa capacidade de ouvir de modo onisciente, enfraquecendo nosso poder como espectadores. Se temos a expectativa de finalmente saber tudo quando acabamos de assistir a um filme de mistério, Pacto de Sangue nos desaponta, pois parte do que Wilder mostra é a limitação de cinema (...) (LESSER, 1999, p. 305).

Desencanto (“Brief Encounter”, 1945) constitui outra ilustração de um uso reflexivo da trilha musical, uma vez que o Concerto para Piano n 2 de Rachmaninoff, que abre os créditos do longa, propositadamente é reproduzido no interior do filme - de maneira diegeticamente justificável, é verdade, mas de uma forma que "desnuda o procedimento" (para usar a expressão de Bordwell, 2005, à página 296): sua exposição nos créditos e na trama autodenuncia que se empregou uma moldura sonoro-poética para levar o telespectador a se envolver emocionalmente, em sincronia com o momento romântico da história.

Alma em Pânico ("Angel Face", 1953) leva a ousadia ainda mais longe, ao mostrar a protagonista a tirar no piano um trecho da própria trilha musical! E isso acontece na última parte, em uma ocasião de profundo esclarecimento psicológico e situacional, que interrompe a ilusão diegética. O que reforça a ideia de um ato reflexivo intencional da direção do filme, no momento mais crucial. (4)

Pode-se radicalizar esse emprego de níveis linguísticos mostrando a **formação** da banda sonora, dentro da trama. (5) Em Janela Indiscreta (“Rear Window”, 1954), ruídos diegéticos e músicas tocadas pelos próprios personagens definem seu fundo acústico, como num teatro.

(4) Com efeito, David Bordwell (2005, p. 285) reconhece que uma obra cinematográfica pode vir a expressar a sua autoconsciência no uso da música e da interpretação.

(5) Uma possível referência para esse procedimento seria o musical Ama-me esta Noite (“Love Me Tonight”, 1932). Ver a terceira nota da **seção (A)**, neste mesmo tópico **4.7 - A importância da metalinguagem**.

=====

4.8 - Reflexão especular e descompasso discursivo

Um procedimento reflexivo dos mais importantes, abundantemente exemplificado por Marcia Ortigosa em sua dissertação de mestrado, é o congelamento fotográfico.

Imagine que você está contando uma história a alguém e de repente a interrompe no meio. É muito provável que o interlocutor questione o motivo de sua atitude, logo agora que ele andava imerso na história. Desse modo, ele toma consciência, mais uma vez, de que estava ouvindo um **relato** (e não diante do acontecimento em si, por exemplo).

Essa interrupção também pode ocorrer no cinema por meio do chamado congelamento fílmico, quando há uma pausa no fluxo narrativo e uma imagem se fixa na tela por alguns instantes, o que leva o espectador a se perguntar sobre o motivo da interrupção. Como uma ilustração dessa ocorrência, tomemos o épico da ficção científica *Blade Runner - O Caçador de Androides* ("Blade Runner", 1984). Nele, um detetive procura as pistas de um androide foragido numa sequência de fotogramas, projetados numa tela. Ora, essa longa exposição de fotografias em outra tela - no caso, a nossa própria - parece suspender o fluxo narrativo para nós, espectadores, denunciando as marcas textuais.

Um dos diretores atuais mais engajados na apuração da espessura enunciativa das suas obras é Brian de Palma. Em *Vestida para Matar* ("Dressed to Kill", 1980), ele chega a expor o trabalho do editor de fotografia! O protagonista da história precisa instalar uma câmera na rua para observar os movimentos de um médico suspeito, o que dá ocasião para o cineasta mostrar o seu quarto cheio de gráficos na parede, relacionados à angulação correta do aparelho. Em seguida, Palma filma o jovem "de dentro" da sua própria câmera, já posicionada para espiar o médico.

Outro exemplo é o uso do próprio maquinário fotográfico para, diegeticamente, filmar dentro do filme. Em *A Identidade Bourne* ("The Bourne Identity", 1988), o protagonista se serve de uma câmera para localizar os seus adversários, num prédio. Esboça-se o enquadramento dos alvos, devidamente delimitado pelo aparelho, de modo que vemos uma imagem dentro de outra, no que pode ser chamado de superenquadramento. Esses filmes modernos mostram que a preocupação metadiscursiva do cinema noir se manteve com o tempo (e com a incorporação de novas tecnologias). Tal fenômeno justifica um olhar para esse fenômeno técnico, reforçando a necessidade de uma reflexão filosófica sobre as metaestratégias.

Tais estratégias são comuns no noir clássico, como vemos em certa sequência de *Janela Indiscreta* ("Rear Window", 1954), quando imagens filmadas de um pequeno jardim são esquadrihadas pelo repórter fotográfico, em outro superenquadramento. Ou como acontece na trama de *O Demônio da Noite* ("He Walked by Night", 1948), numa cena em que um projetor de fotografias na tela, assim como a iluminação associada, evocam o próprio ofício técnico de produção investido nesses códigos - especialmente quando se considera o monumental trabalho de fotografia expressionista de John Alton.

O próximo passo será Escada de Caracol ("The Spiral Staircase", 1946), que já se inicia numa sessão de cinema, com o projetorista em ação! Nesse caso, além da fotografia reproduzida na tela pelo aparelho de ampliação / de projeção ou pela câmera (que os torna uma metáfora dos fotogramas ou do próprio processo de filmagem), a interrupção também pode acontecer quando uma imagem é refletida num espelho, gerando a pausa na narrativa - um tempo de parada! Isso decerto induz o espectador, absorto na ação diegética, a indagar o motivo dessa ação inconveniente, que só parece servir para denunciar o caráter estético-ficcional do filme.

Assim, em O Falcão Maltês ("The Maltese Falcon", 1941), do diretor John Huston, a imagem do investigador Sam Spade surge num espelho de maneira quase despropositada (já que a peça talvez não devesse constar no escritório de um detetive, e sim no banheiro!), o que ilustra a relevância estética da cena. Uma situação que, por meio de recursos de semiótica, remete às várias funções do espelho como significante - entre elas a metarrepresentativa, já que essa peça deve fornecer, primariamente, a representação adequada de um objeto. É como se ela dimensionasse esse objeto, mostrando o seu inverso - ou o seu duplo!

Ou, como se passa em Blade Runner, quando o detetive encontra os fragmentos e pistas do real no fundo de um espelho, acessado pela câmera reveladora, num entrelaçamento de níveis linguísticos simbólicos.

Espelhos d'Alma ("Dark Mirror", 1946) potencializa ao extremo o papel do espelho, inclusive transformando-o de signo e significante em um intérprete do filme: a certa altura, o investigador do crime, um psicólogo, explica o mistério da duplicidade de duas irmãs gêmeas em termos de especularidade e reflexo, associando isso ao caráter de cada uma delas. O psicólogo responde a uma pergunta de uma das gêmeas sobre se ela seria o espelho da irmã que está insana da mente.

No citado A Identidade Bourne, uma cena de "imagens em cascata" - em que o casal de protagonistas é refletido numa sequência de espelhos - gera múltiplas imagens, umas dentro de outras, em vertiginoso processo reflexivo.

Intenso espelhismo também em Laura (1944), com uma cascata de imagens se revelando justamente quando o detetive deprimido e embriagado fica a sós no quarto de uma vítima de assassinato: na medida em que ele vai tirando uma parte da pesada indumentária de trabalho, seu ser decadente vai se desvelando sob o retrato da moça morta por quem se apaixonou. A esse espelhismo contrapõe-se uma pintura dessa mesma mulher, demonstrando o peso das imagens - a imagem em si - no *dark cinema*.

Toda essa especularidade cinematográfica sugere um ensino fenomenológico dos mais interessantes, a saber, que **a realidade nos aparece por perfis**. Não temos o ponto de vista divino, nem a voz de Deus - a *voice over*, dos documentários antigos. Nosso sentido de mundo é limitado; temos um movimento de olhos restrito, que nos condiciona a enxergar em uma direção de cada vez, e não numa angulação *voo de pássaro* hiper-real.

Em contrapartida, um espelho situado à nossa frente permite aumentar o campo de visão por revelar o hemisfério anterior, invisível - e, metaforicamente, o lado oculto da vida, o nível submerso e noir, que é onde se situa a interrogação reflexiva, continuamente a abrir novos ângulos de conhecimento e significação.

Em *Um Corpo que Cai* (“Vertigo”, 1958), o diretor Alfred Hitchcock articulou um autêntico “diálogo” sobre o discurso fílmico, que vai do emprego de sinais gráficos e filtros coloridos até à repetição interna de cenas do próprio longa, passando por um procedimento inusitado (para um cineasta ícone do classicismo): a confissão em off da protagonista olhando diretamente para a tela, e a eventual **desmontagem da trama** em frente a um espelho, numa representação sintomática (quando ficamos sabendo de que houve um crime).

E assim, toda a história do filme adquire um inédito e mais profundo sentido, quando somos inteirados desse dado: nasce um outro conhecimento, proporcionado pela ampliação de nossa visão - metaforicamente representada no espelhamento e no olhar da moça em confissão, refletido para nós pela lente que grava.

Fenômeno metalinguístico similar a este, mas anterior, é o que se passa no filme *Confissão* (“Dead Reckoning”, 1947). Um fugitivo que foi paraquedista na Segunda Guerra Mundial (encarnado por Humphrey Bogart) esconde-se em uma igreja e passa a contar ao padre a sua situação precária.

Ao término dessa narrativa em off, há uma transição que separa as duas fases do filme, constituindo-se de certos efeitos de época, seguidos pela imagem aérea de um paraquedas que introduz a sequência da trama.

Curiosamente, o filme também termina com a foto de um paraquedas caindo, e a sugestiva fala do personagem de Bogart para uma mulher relacionando morte e saltos desse dispositivo. É nítida a autoconsciência fílmica neste ótimo precursor de *Um Corpo Que Cai*, que também explora intensamente os reflexos especulares dos personagens.

Outro caso de reflexão desponta na obra-prima de Fritz Lang, *M - O Vampiro de Dusseldorf* ("M", 1931), situado nos primórdios do que aqui consideramos universo noir e que mostra a busca, pela sociedade, de um homem que vem matando crianças (representado pelo personagem de Peter Lorre). A certa altura, um narrador (praticamente oculto, para os nossos efeitos) levanta a suspeita de que o assassino de crianças seja um ator - e nesse instante a cena corta para o personagem de Peter Lorre, que se contempla diante de um espelho!

Que dificilmente essa sobreposição de narração e imagem é coincidência prova-se pelo fato de que, enquanto o narrador tenta adivinhar as hipotéticas faces do matador, este as representa no espelho, em outro lugar! Tem-se, assim, destacada na obra a sua própria representação - muito teatral diga-se de passagem!

Pois o assassino não é Peter Lorre, e sim o seu personagem. Lorre está **atuando**, representando um assassino. O filme é, em última análise, representação - e ela vem tecnicamente captada pela lente da câmara. A atuação de Lorre no espelho sugere vivamente esse caráter de simulação representacional que acontece no próprio filme.

Ainda mais instrutivo é contrastar este procedimento claramente metalinguístico com *A Dama de Shanghai* ("The Lady from Shanghai", 1947), no qual, em dado momento, a narração em off não coincide com as imagens apresentadas! À medida em que o protagonista esclarece o mistério dos crimes sucedidos, o que vemos não é um flashback reconstituindo os episódios passados (como seria normal em histórias de investigação, exemplificado nos romances de Agatha Christie), mas a imersão do narrador num labirinto de espelhos e sombras – aliás, ótima metáfora da sua situação perdida.

Ocorre, portanto, um descompasso entre a voz ouvida por nós e o que vemos na tela - bem ao contrário, por exemplo, de *Pacto de Sangue* ("Double Indemnity", 1944), no qual a sincronia entre a narração oculta e a imagem da tela é impressionante em mais de um sentido. (Ver o **item (7)** do tópico **2. 2 - Diferenças do noir em relação à narrativa clássica**).

No filme de Welles, contudo, o não-pareamento entre os dois códigos linguísticos do cinema - a voz e a imagem - serve para traduzir a fragmentação do sujeito, a parcialidade de seu relato e a ambiguidade do próprio filme, numa espiral assolada por sombras expressionistas.

Esse descompasso entre um testemunho e a sua veiculação em algum meio de transmissão - seja um filme, uma reportagem de jornal ou um programa de TV - traz à mente as ponderações bem articuladas de Bill Nichols sobre autocompreensão, reflexividade e autoconsciência em documentários. Segundo o renomado crítico, nas produções de diretores que estão mais conscientes do abismo entre aquilo que alguém conta **e a própria realidade em si** - e ele aponta Emile De Antonio -, é possível constatar como a câmera que faz a cobertura de um fato não se submete às opiniões das testemunhas ou de outras personagens acerca desse fato; antes, as imagens que a máquina veicula servem como uma crítica ponderada a esses testemunhos. E isso também se passa com algumas realizações noir, como *A Dama do Lago* ("Lady in the Lake", 1947), além das duas obras citadas anteriormente, nas quais os cineastas respeitadamente tentaram preservar a distância entre um fato e a sua narração - procedimento que caracteriza muito bem um processo reflexivo e multinível.

Mais do que nunca, todo esse imageamento especular em *A Dama do Lago* - filmado inteiramente em câmera subjetiva, na primeira pessoa, a qual só se identifica quando aparece em algum espelho -, leva à ideia do filme noir como um simulacro do real e o seu duplo diegético na ficção, de que trataremos a seguir.

Parafraseando Bill Nichols (2005, p. 61), no conjunto, os vários procedimentos metalinguísticos são importantes porque evidenciam um mundo de densa complexidade, incorporando um sentido de restrição e de determinação exterior: não é a todo mundo que se pode dar crédito e nem tudo é verdade. Os personagens não emergem como construtores autônomos de seu destino.

O filme, muitas vezes, conserva uma consciência independente, uma voz própria, em vez de sucumbir totalmente à consciência dos protagonistas, testemunhas e narradores. A consciência do filme, atuando como substituta da nossa, explora, relembra, comprova, duvida. Questiona, ou crê, até a si mesma e em si mesma. Ela assume a voz da consciência pessoal, ao mesmo tempo que examina a própria categoria do pessoal.

Porque, para Nichols, um filme funciona como um todo autônomo - ele é maior que as suas partes. **O filme é, pois, um simulacro, um traço externo da produção de significados a que nos propomos no cotidiano. Não vemos uma imagem supostamente imutável e coerente**, magicamente representada na tela, mas a evidência de um ato historicamente enraizado de construir coisas significativas, **comparáveis aos nossos próprios atos de compreensão historicamente situados** (NICHOLS, 2005, p. 63. Grifos nossos). E, como vimos, essas alegações são compatíveis com a visão hermenêutica de Gadamer, e mesmo fundamentadas por ela.

Nesse sentido um fato emblemático do filme noir é que, por vezes, a camada sonora, constituída pela narrativa confessional ou então por relatos mais breves e esporádicos dispersos ao longo da trama, é intermediada por aparelhos de gravação - eles próprios já uma mimésis do microfone de captação de voz, do estúdio. Assim é que no neo noir *Um Tiro na Noite* (“Blow Out”, 1981), todo o mecanismo de sonoplastia de um filme está à vista e funcional! E em *Pacto de Sangue* (“Double Indemnity”, 1944), o criminoso faz a sua confissão por um ditafone. É como se separasse o registro gravado da história - de teor factual e obedecendo a seu próprio fluxo causal - da sua versão humana valorativa. Vemos na tela um maquinismo de gravação da trama.

Pensando nisso, a escritora Wendy Lesser (1999, p. 305) lembra que *Pacto de Sangue* “insiste na inacessibilidade da intimidade. Não temos acesso às pessoas diretamente; precisamos nos aproximar delas de formas mediadas. Daí vem toda a ênfase colocada em telefones, gravadores, etc.”. Exemplificando o seu raciocínio, a autora menciona as diversas ligações telefônicas ao longo do filme.

Essa constante intermediação material de aparelhos sonoros e de ampliação visual (como binóculos, câmeras, lentes), fotografias, espelhos ou telas de TV que vemos nos filmes noir metaforiza muito bem o seu caráter de “**simulacro do real**”, que Marcia Ortegosa frisou em seu estudo sobre as características especulares desse universo (e que mencionamos no tópico anterior).

Fala-nos ainda de um ambiente urbano artificial, em que a informação é ambigualmente produzida por meios de comunicação e intermediada por diversos canais até chegar aos destinatários, o público.

Ficam evidentes tanto o descompasso discursivo gerado por tais processos quanto o fato de que somente através de um esforço metalinguístico se podem esclarecer significados, historicamente construindo algum sentido entre as sombras, à semelhança do detetive que reconstitui as pistas entre os fragmentos de informação deixados para trás pelo criminoso.

Outra interessante desenvolvimento do fenômeno especular aparece no filme *Envolto nas Sombras* (“The Dark Corner”, 1946). Qualquer espectador consciente da história do cinema logo percebe que o longa-metragem tece homenagem a esse meio, ao mostrar, perto do início da história, um casal num parque de diversões manipulando brinquedos que remetem ao século XIX e à história dos primeiros registros do movimento.

É importante lembrar que nessa época que antecedeu a aparição da Sétima Arte, houve uma intensa pesquisa de artefatos e brinquedos que animavam imagens, como a lanterna mágica e o praxinoscópio. Somando-se ao intenso espelhismo desse filme, que realça os jogos de sombras muito estilizadas e fotografia hiper-contrastante permeada de reflexos, tais estratégias históricas e metalinguísticas fazem uma alusão ao próprio meio cinematográfico, que manipula as aparências na construção das imagens narrativas através do movimento induzido pelas câmeras (como explicitamos na **seção (A)** do tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito**).

Nesse filme, aliás, novamente uma aparelhagem óptica intermedia a visão das coisas - no caso, da própria história do cinema.

=====

4. 9 - A narrativa confessional

A certa altura do seu ensaio, David Bordwell (p. 288) irá tratar do metadiscorso (embora ele não use este termo). O crítico alega que os eventos à frente da câmera são a nossa principal fonte de informações no filme clássico, com a própria narração fornecendo indicações para a construção da história em termos de temporalidade, espacialidade e lógica. Essas

informações são reiteradas pelo comportamento dos personagens e suas falas, que produzem e confirmam os dados fundamentais da história.

É como se não existisse a dimensão da pura linguagem cinematográfica, isto é, da escrita da câmera, da voz textual, articulada pela direção do filme e que se pronuncia pelas marcas de enunciação. Em outras palavras, reflexividade ou autoconsciência são mínimas num filme clássico.

Se, ao contrário do postulado pelo crítico para o classicismo, o cinema russo reforça a história e se enuncia por meio de comentários narrativos, e o cinema silencioso, pelos intertítulos e cartelas, no meio noir o veículo por excelência dessa ação reflexiva é a narrativa em off. Na maioria dos casos, ela pressupõe um ouvinte exterior, a quem um determinado personagem dirige a sua voz. Voz que é uma reflexão sobre os eventos da trama e que tece comentários ou juízos de valor sobre eles - dos quais, aliás, o público às vezes nem teria necessidade para compreender a história.

Ocorre que a trama nunca é só um relato neutro ou objetivamente universal. A maioria dos filmes noir impregna-se de um moralismo fatalista, transmitido, em grande parte, pela própria história ou então pelo narrador oculto, que chega a comprometer a imparcialidade da narrativa, devido a ele tentar influenciar o julgamento do espectador ou mesmo requerer a sua opinião - quem sabe, até o seu perdão ou tolerância: *A Dama de Shanghai* (“*The Lady from Shanghai*”, 1947) é um exemplo de obra que aparenta causar tais impressões, pelos juízos inseguros e autodepreciativos do seu narrador.

Que, por sinal, também levanta um outro procedimento metadiscursivo, o de antecipar genericamente que rumo a ação irá tomar. Como se antecipasse o próprio destino, o personagem prevê que sua linha de conduta lhe fará muito mal, embora as imagens não nos conduzam a tais conclusões. Quer dizer não se pode confiar nelas - a menos que discordemos da maneira como o protagonista está orientando a sua narrativa em termos de juízos que faz da situação (ou até, de como ele está conduzindo e alterando os fatos que nos apresenta). Com efeito, ao final do filme, na *Casa dos Espelhos*, imagens e narração em off não se encaixam: cada qual veicula uma coisa, produzindo uma desorientação visual, sonora e semântica no público, que tem de, ele mesmo, associar em seu cérebro as informações fragmentadas e dúplices, veiculadas vertiginosamente. Como diz Marcia Ortigosa (2010, p. 65), “dissociar as imagens da fala dos personagens é também uma técnica que leva à vertigem”.

O que nos conduz um passo além, no entendimento de que ocorre um nítido esforço para borrar as linhas de separação do que é a ação objetiva e a sua narração subjetiva, nesse filme. É como se a leitura da realidade viesse pelas lentes do personagem, com a qual se confunde.

A narrativa confessional no cinema, equivale, na **literatura noir**, à narração por um personagem, em primeira pessoa (tal como o detetive que conta a história; por exemplo: Philip Marlowe, criação de Raymond Chandler).

Mais do que qualquer coisa, a narração em off é a ilustração fílmica da tese de que um discurso sempre é feito de alguém para alguém, inserindo-se no modo genuinamente humano de ser, o qual se viabiliza na e pela linguagem, concretizando e dando sentido à nossa vivência de mundo.

A voz confessional também é útil para refletirmos em que medida as críticas de Bill Nichols à falta geral de noção, pelos documentaristas, quanto à sua situação de **produtores de significados** não podem ser aplicadas ao *dark cinema*. É que este meio costuma deixar aparente a estratégia enunciativa que desenvolverá sentidos e valores para as histórias, através da narração oculta e do uso sígnico de diversos elementos metafóricos ou estéticos, como o espelho (o que, aliás, também evidencia a consciência de uma ocorrência do círculo hermenêutico nessas produções, tal como indicado por Gadamer).

Na verdade, no filme de Welles, há mais um fator a notar, na narrativa em off: ela não é definitiva, dogmaticamente encerrada no sentido que pretende veicular. Assim, o protagonista de *A Dama de Shanghai* não inicia a sua fala com um juízo conclusivo do tipo: “eu sou um tolo”, e sim com algo como: “quando eu começo a fazer papel de bobo, ninguém me segura”. Dessa maneira, ele atenua poeticamente as suas declarações ao longo do filme, misturando-as a enquadramentos surreais, a considerações existenciais e filosóficas, a imagens sugestivas (de peixes vorazes, por exemplo) e a trilhas musicais envolventes ou repousantes. Com isso, o que deveria ser uma narração determinista equivalente à voz fora de campo (*voice over*) dos primeiros documentários - em que um sujeito que tudo sabe enuncia, como uma voz de Deus, os seus juízos sobre a realidade -, no filme em questão torna-se uma fala em aberto, com duplicidade semântica.

Já a ocorrência de metalinguagem diretamente no âmbito da **direção** do filme, à maneira de *Scarface* (em vez de sob a perspectiva de algum dos personagens), é mais rara, mas pode acontecer, como em *Expresso para Berlim* (“Berlin Express”, 1948), no qual a voz do narrador se confunde com a perspectiva política defendida pelo filme em si, o qual em turno funciona como uma parábola ilustradora dessa mesma opinião. Bem diferente de *Scarface*, em que a narração aparentemente ironiza a história dos gângsteres - e, por sinal, o destino dos criminosos também comprova essa visão negativa.

=====

4. 10 - A quebra da objetividade

Na realidade, o que se passa em *A Dama de Shanghai*, com o seu descobrimento da maquinaria do cinema e da linguagem fílmica, é a quebra das representações (ORTEGOSA, 2010, p. 61 e ss). A desmontagem das aparências, que não mais se coadunam com o discurso oferecido.

Já em *A Dama do Lago* (“Lady in the Lake”, 1947), a própria realidade é duplicada no espelho, gerando vertigem e perda de sentido do real - por vezes, quase chegamos a nos perder no jogo de espelhos, sem conseguir distinguir o narrador da narrativa ou do mundo objetivo da história, obrigando-nos a rever o filme para separar bem as instâncias real e especular – o que mostra que era essa mesma a intenção do diretor: confundir o leitor incauto, imerso na diegese.

Mesmo em produções de baixo orçamento, como *Um Rosto no Espelho* (“Fear in the Night”, 1947), a realidade é um pesadelo refletido numa sala ortogonal de espelhos que produzem imagens em cascata, revelando a vertigem insana do protagonista, num sufocante sussurro em *off*, amarrado entre a experiência cotidiana e o pesadelo noturno. É como se, através do discurso feito de si para si, o pobre homem vítima de alucinações pudesse reordenar a vida.

Nesse ponto, ele se assemelha ao protagonista da minissérie *A Identidade Bourne* (“The Bourne Identity”, 1988), em que os padrões de consciência do real também estão bastante alterados, a ponto de se confundirem a identidade e as noções circunstanciais do homem perdido.

Por sua vez, no longa nacional *A Dama do Cine Shanghai*, realmente ocorre uma fusão entre os diversos níveis de linguagem, no qual a realidade objetiva e os estados mentais do protagonista vertem-se à própria construção narrativa, em uma atitude *nonsense* que confunde os códigos linguísticos empregados e em que nada fica claro.

Outra instância de ambiguidade entre a objetividade do real e a incerteza dos devaneios acontece, desta feita, em *Blade Runner - O Caçador de Androides* (“*Blade Runner*”). Trata-se da bela aparição de um cavalo unicórnio que desliza num bosque surreal, em uma inserção não diegética, não exigida pela narração e que esta não explica nem enquadra em sua moldura objetiva, mas que confunde completamente a identidade do protagonista na fusão de sonho e materialidade.

Os casos citados talvez não bastem para convencer Bordwell. Ele poderia alegar que, nesses filmes, as cenas borradas entre subjetividade e realidade se enquadram numa moldura mais ampla de objetividade, a qual se delinea e se esclarece com precisão ao final do longa. Diferente do que se passa, por exemplo, com *O Gabinete do Dr. Caligari* (“*The Cabinet of Dr. Caligari*”, 1920), ponto de partida do expressionismo alemão, em que a trama toda está imersa numa confusão ontológica de pontos de vista (da ótica de qual personagem está sendo contada a história?), como resume Mark Cousins (2013, p. 97).

Embora isto seja verdade, convém admitir também que os casos citados antes são suficientes para mostrar que é inadequada a lógica cristalina desenvolvida pelo crítico americano para o filme clássico quanto a este quesito da objetividade realista, e que é possível encontrar inúmeras situações cujas nuances desafiam a sua organização conceitual. O que é suficiente para considerar o noir como um universo paralelo também neste âmbito.

=====

LIVRO 3 - ABORDAGENS DE COMPREENSÃO E ESTILO

5 - Segunda parte: Compreendendo a obra de arte

5.1 - Uma noção de obra

Até aqui, temos empregado livremente termos como *obra de arte*, *discurso textual* ou *fílmico*, *signo* e *significação*, sem maiores preocupações em defini-los. Mas seria oportuno aprofundar filosoficamente a sua conceituação, na tentativa de assegurar a clarificação dessas noções, já que o nosso propósito é alcançar tanto a interpretação compreensiva da linguagem da obra cinematográfica enquanto objeto de arte, quanto a fundamentação fenomenológica do nosso corpo teórico de base (ver tópico 1 – **Linguagem, o cerne do conflito**).

De início, assumiremos apenas que a arte expressa uma dimensão - ou representa uma capacidade - de nosso ser, durante a nossa passagem no mundo (uma vez que não é o objeto desta pesquisa propor alguma definição da arte ou divagar sobre a sua ontologia). Hannah Arendt, a quem muito recorreremos de agora em diante, explica que a fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar. Trata-se de capacidades do homem e não de simples atributos do animal humano:

A capacidade de pensar relaciona-se com o sentimento, transformando a sua dor muda e inarticulada, () até que todos se tornem dignos de adentrar o mundo transformados em coisas, reificados. Em cada caso, uma capacidade humana que, por sua própria natureza, é comunicativa e voltada para o mundo, transcende e transfere para o mundo algo muito intenso e veemente que estava aprisionado no ser (ARENDDT, 2007, p. 181).

Ora, o francês Paul Ricoeur é um pensador de extração fenomenológica cuja meditação sobre a possibilidade de compreensão da obra de arte literária merece ser revisitada, ao menos no que toca aos nossos fins. Tomaremos a liberdade de ampliar a sua reflexão, do âmbito mais restrito do discurso para a arte em geral. (1)

Segundo ele, o texto se apresenta como uma totalidade finita e fechada, resultado de um trabalho que organiza a linguagem, com características de limitação, estrutura e objetivação. Transpondo esta ideia, constatamos então que a obra de arte se limita e se organiza - o que implica que ela levanta um problema específico de compreensão: a obra é o objeto todo, não

uma parte dele. Não se compreende uma obra se se contempla somente uma parte sua - um pedaço de uma pintura, por exemplo.

Além de uma totalidade, a obra de arte também se apresenta como uma estrutura, e portanto não pode ser subvertida aleatoriamente: ela possui uma ordem interna, que precisa ser respeitada para que seja compreendida. Isso induz um **problema hermenêutico de interpretação** no que respeita ao seu significado e que implica em partir dos elementos componentes de sua articulação: tudo o que se vê no quadro importa - da figura à sua geometria formal.

Em resumo, a composição refere-se ao aspecto da obra de **ser um conjunto de elementos organizados numa estrutura**.

Por último, notemos que a característica de objetivação deve ser entendida no sentido de que a arte sempre se processa em algo concreto - os objetos ou obras (e mesmo os atos, como uma exibição de dança) que carregarão a sua significação. Porque, reitera Hannah Arendt (2007, p. 182), "as obras de arte são frutos do pensamento, mas nem por isso deixam de ser coisas".

(1) Além dos escritos de Paul Ricoeur, especificamente o ensaio "A Função Hermenêutica do Distanciamento", do qual nos servimos amplamente neste tópico, também recorreremos às explicações do livro do doutor Hélio Salles Gentil, *Para uma Poética da Modernidade*, 2004, p. 65, bem como às suas aulas, na USJT (em especial a de 20/03/2012) para a organização do pensamento na direção que se vê aqui.

=====

5. 2 - Significação

Em um sentido geral, pode-se considerar que a significação, como expressão, é comum a todas as obras humanas, pois todas elas expressam algo em seus resultados. Expressar é transmitir significado, indicar algum outro âmbito. Assim, um martelo "aponta" para a ação de bater coisas.

No caso da obra de arte, contudo, existe uma **intenção primordial**, que é "significar" ou "dizer algo" e que representa uma recusa ao seu eventual caráter utilitário.

Se se esvazia a utilidade de um objeto, ele passa a ser algo que "quer dizer" alguma coisa. O mictório de Duchamp, uma vez fora do banheiro, esvaziou-se de fins - mas então passou a sugerir alguma coisa, passou a significar. E o signo é o ente que carrega essa significação.

Mas, o que quer dizer "significar", nesse sentido mais direto da arte?

Segundo Gadamer, é como se a obra de arte nos fizesse uma **interpelação** - ela nos interpelasse, pessoalmente. Uma escultura sugere que nós pensemos em algo. O quê, exatamente, fica em aberto (ao contrário dos discursos filosófico e científico, com a sua busca pela objetividade e precisão) e **isso implica que a arte traz uma mensagem, uma verdade, a nos transmitir.**

Na ciência, há objetividade; ela é pública, é para todos, visando sempre obter uma universalização no seu conhecimento, ao passo que a arte é mais pessoal: ela envolve o aspecto singular do espectador, e é essa capacidade de interpelação do objeto de arte, à parte do seu utilitarismo, que aponta para a sua capacidade de "dizer algo" a outrem, situação que permite ao espectador a sua fruição. (1)

Porque, com apoio em Gadamer, aprendemos que esse encaminhar é constitutivo da arte: ela de fato se autorrepresenta, sim - mas todo representar é, virtualmente, um "representar para ..." - e assim, **o mundo fechado da obra se abre para o espectador.** (2)

Veremos mais à frente como acontece essa abertura. Por ora, lembremo-nos de que, no cinema clássico, a história se resume a um mundo fechado em si mesmo.

(1) Nota deste autor: a noção de interpelação encerra a ideia de um questionamento ou de tomar uma posição sobre algo, quando solicitado a responder. Com efeito, uma das formas como o dicionário Caldas Aulete define o verbo *interpelar* é esta: "Perguntar ou pedir explicação com veemência". Em: www.aulete.com.br/interpelar (Acesso em: 22 de jun. de 2020).

A julgar pela direção do pensamento gadameriano, entendemos que a arte nos "interpela" no sentido de ser um ente que traz em si algo mais do que um objeto utilitário traria: ela não repousa inerte, num canto qualquer, mas é como se tivesse uma espécie de "energia" que nos movesse, comprometendo-nos em reagir a ela, quando da sua presença.

Ora, tal energia, ou força, são conceitos e palavras que, longe de místicas, traduzem metaforicamente a carga de significação existencial que a obra carrega, como incorporação do trabalho criativo nela investido (e que, diga-se de passagem, demandou um gasto literal de energia por seu autor). Cf. "Como um érgon e energia, a obra tem sua existência na produção já acabada, que se manifesta como energia, provocando, exigindo reconhecimento" (LAGO, 2011, p. 6). Falaremos mais desse trabalho humano, adiante, quando refletirmos sobre o sentido da metalinguagem.

(2) Foram aproveitadas, neste tópico, as minhas anotações da aula de 03/04/2012 - uma reflexão do professor de fenomenologia e estética, Hélio Salles Gentil, no curso de filosofia da Universidade São Judas Tadeu.

=====

5.3 - A experiência estética como leitura e interpelação

Para entender bem como se dá essa articulação conceitual entre a obra de arte e sua "leitura" ou a sua significação como interpelação, vamos recorrer a um artigo da tese de doutorado do professor Clenio Lago, da PUC-RS, em que ele reflete sobre algumas afirmações pertinentes de Gadamer. (1)

De início, é "importante retomar a acepção de Gadamer acerca da obra de arte, pois ela diz algo a cada um, provocando transformação em configuração, na medida em que coloca em jogo o ser de quem participa". (LAGO, 2011, p. 2).

Focaremos, a partir de agora, o disposto no tópico 2. 1, intitulado: "A experiência estética da leitura com um exemplo de autoformação":

A experiência da leitura da obra de arte constitui um modo de ser da experiência estética. Essa experiência pode ser tomada como uma representação do encontro do homem com a obra, podendo ser um quadro, uma peça teatral, uma escultura. Mas o importante é que, **como um outro**, a obra de arte nos interpela, diz algo.

Tomando a **leitura** como exigência que se faz a qualquer contemplação, como **modo de ser da experiência estética** geral, em qualquer contemplação de obras de arte, sejam literárias ou plásticas, o ler constitui-se em um diálogo profundo que exige o reconhecimento, o encontro entre diferentes.

"Trata-se de ler, com todas as antecipações e retrocessos, com uma articulação crescente, com as sedimentações que se enriquecem mutuamente, de tal maneira que, ao final desse exercício de leitura, a conformação, mesmo com toda a sua abundância articulada, volta a se fundir na unidade completa de uma declaração" (Gadamer, 2006, p. 262).

Na leitura, estamos implicados desde o lugar em que nos encontramos como modo de ser e na medida em que a obra nos mostra algo que coloca em jogo nossas concepções prévias [...] (LAGO, 2011, pp. 4, 5. Grifos nossos).

Dessa forma, ficam relacionadas a "leitura" da obra de arte com a sua **interpelação** ao sujeito fruidor como sendo "algo que coloca em jogo nossas concepções prévias". Em que consiste essa leitura, então?

Assim, ler constitui-se em uma experiência estética genuína, porque é muito mais que um saber ler e ver triviais, exige o nosso esforço, nossa participação, sem os quais a obra '[...] não falará ou não se pronunciará o suficiente' (GADAMER, 2006, p. 259), pois tem que ser experimentada como um diálogo profundo (LAGO, 2011, p. 5).

Pois a obra de arte é, ela mesma, leitura e escrita (2):

A obra se constitui como uma escrita que necessita ser lida, como um em-si.

A experiência da leitura constitui [] uma **forma de encontro com o ser-aí**, que se faz presente, interpelando-nos. Como um érgon e energia, a obra tem sua existência na produção já acabada que se manifesta como energia, provocando, exigindo reconhecimento. Portanto, no ato de lê-la, questionamos o que aparece e, de maneira alguma, pomos algo senão que **extraímos algo que está dentro da escrita**.

A obra de arte exige um contemplar profundo, ou melhor, um diálogo profundo e demorado, de intenso intercâmbio, pois tem algo a nos dizer e esse seu dizer nos interpela" (LAGO, 2011, p. 6. Grifos nossos).

Mas, qual a relação dessa leitura interpelativa da obra com a sua compreensão?

Mas, em definitivo, ler significa saber ler, sendo apenas o primeiro passo exigido por uma obra de arte, por tratar-se da capacidade de colher o sentido da produção, à medida que entramos em jogo. **Assim, o compreender efetiva-se como “[...] um verdadeiro acontecer”** (GADAMER, 2005, p. 518), não é outra coisa que ler (LAGO, 2011, p. 6. Grifos nossos).

Em suma, essa leitura compreensiva da obra de arte está na base da articulação de sentidos da obra:

Se a obra constitui a idealidade da escrita, o ler constitui, antes de tudo, a forma de ultrapassar a exterioridade do que está aí diante de nós, o dado, **para tratar a experiência como articulação de sentido**. (...). **Ler é articulação de sentido**. Ler e interpretar são coisas muito diferentes do que reproduzir, exigem a presença positiva dos interlocutores, ou seja, que estes entrem em jogo. É um produzir que exige reconhecimento, pertença mútua e acordo (LAGO, 2011, p. 6. Grifos nossos).

Como resultado dessa interação com a obra, nós chegamos a acordos de sentidos que concretizam a nossa compreensão, como interlocutores e espectadores que fruem do diálogo com a obra - e o processo de entendimento está em curso:

“Da mesma maneira ocorre com a obra de arte, o outro constitui a presença, interpelando e sendo interpelado em “n” dimensões do modo humano de ser, de tal forma que o diálogo ganha vida própria, provocando acordos de linguagem” (LAGO, 2011, p. 7).

Aceitando a conexão com o fruidor (ou o espectador) dos conceitos de obra, leitura compreensiva e significação tal como foi delineada acima, temos a oportunidade (com Ismail Xavier) de integrar o **universo do fruidor ou do observador** no âmbito do objeto de arte: é quando o mundo fechado da obra se abre para o público.

Pois ao tratar das condições de leitura de uma imagem no cinema, Xavier (2003, parte 1, cap. 1, p. 33) ressalta a necessidade de **inserir, no jogo das significações de um discurso**, o universo do observador, bem como o tipo de pergunta que ele endereça à imagem na tela.

Isto está em conformidade tanto com a visão de Gadamer e a leitura interpelativa da obra, quanto com a de Paul Ricoeur - seja pelo seu reconhecimento do chamado *efeito perlocutório* do discurso, que abarca as repercussões no interlocutor, quanto pelo fenômeno da **recuperação semântica do texto pelo leitor**, que é o tópico que abordaremos em seguida.

(1) LAGO, Clenio. "Experiência estética como experiência formativa a partir da ontologia de Hans-Georg Gadamer". (Este artigo constitui o último capítulo da tese de doutorado em *Educação, Experiência estética e formação: articulação a partir de Hans-Georg Gadamer*). Ver as **Referências Bibliográficas**.

As citações de Gadamer são de sua obra:

Estética y hermenêutica. 3. ed., introdução de Angel Gabilondo e tradução de Antonio Gómez Ramos. Madrid – Espanha: Tecnos, 2006. (A tradução para o português é nossa).

(2) O que, incidentalmente, acarreta implicações importantes na concepção de leitura textual - e daí fílmica - feita posteriormente por Ricoeur, conforme apresentaremos adiante.

=====

5. 4 - Da arte ao seu objeto: a noção de obra

Preliminares: aspectos e critérios de textualidade

Uma vez que neste trabalho abordamos coisas concretas - os filmes -, **queremos saber de que maneira a arte**, como uma dimensão estética do espírito humano, **pode chegar a se tornar um objeto ou obra portadora de significação**, portanto carregada com os signos desta “mensagem interpelativa”. Novamente iremos recorrer a Paul Ricoeur, para a fundamentação (ele, que pensou a questão com base em um panorama discursivo previamente elaborado por Emile Benveniste). Uma vez que tenhamos esclarecido aqueles conceitos centrais que mencionamos no início do tópico **5. 1 - Uma noção de obra**, poderemos ficar tranquilos quanto à aplicação deles ao cinema noir, segundo foi feita no começo deste trabalho.

Esquematemizemos, então, o ensino de Ricoeur quanto a este particular. (1)

Já vimos, no final do tópico **5. 1 - Uma noção de obra**, como o filósofo francês mencionou a capacidade de objetivação da arte; dissemos também que, como parte dessa sua característica, a arte sempre se processa em algo concreto - os objetos e ações que carregarão a sua significação.

Partindo agora de uma exposição de Ricoeur sobre o conceito de **distanciamento** como condição de compreensão, **investiguemos fenomenologicamente essa concretização da arte em obras.**

Galgando uma problemática reveladora - o texto -, a ideia é transpor essa relação textual para as demais obras de arte. Ora, em que ele consiste?

Bem, evidentemente um texto exemplifica:

- 1) a comunicação à distância;
- 2) a mediação entre os homens;
- 3) a historicidade da experiência humana.

Assim, "o texto () revela 'um caráter fundamental da própria historicidade da experiência humana, a saber que ela é uma comunicação na e pela distância'" (GENTIL, 2004, p. 53).

Esses são, pois, os aspectos reveladores da textualidade, a qual se materializa na obra literária, como podemos notar segundo três critérios centrais. Ricoeur (1990, p. 44), na verdade, enumera cinco parâmetros, mas para os nossos efeitos nos ateremos a três, por uma questão de simplificação:

- a) A efetivação da linguagem como discurso;
- b) O discurso como obra estruturada;
- c) Da fala à escrita.

Vamos considerar, a partir de agora, esses passos um a um.

(1) Devo em parte este resumo do ensaio de Ricoeur intitulado "A Função Hermenêutica do Distanciamento" (da sua obra *Interpretação e Ideologias*) ao professor Hélio Salles Gentil, especialista nesse autor, tanto em seu livro *Para uma Poética da Modernidade* - sobretudo o tópico 3, do primeiro capítulo (p. 50 e ss.; ver especialmente a nota 99) - como em suas aulas de estética, a cujas anotações acrescentei algumas sugestões de própria lavra para ampliar o entendimento, sempre ancorado nas reflexões do filósofo francês.

Agora, nós interpretaremos esse ensaio com algumas diferenças de ênfase, porque não queremos chegar ao "mundo do texto" como Ricoeur, mas incluir o "mundo real" em nossa compreensão da obra; por isso, adiante, também abordaremos as reflexões sobre o espaço público levadas a efeito por Hannah Arendt.

A) A efetivação da linguagem como discurso

A.1) A linguagem se efetiva num discurso. E todo discurso se constitui na dialética entre evento e significação: quando alguém fala, não prestamos atenção ao ato de falar, mas ao

seu significado - é para este que as pessoas atentam quando ouvem alguém falar, e não para o evento da fala em si.

Ora, quando alguém fala, acontece algo que:

- a) é realizado no tempo presente;
- b) implica um sujeito;
- c) faz referência ao mundo;
- d) dirige-se a um ouvinte, interlocutor. (GENTIL, 2004, p. 57).

Assim sendo, pode-se ver o **significado** do ato de fala como **uma instância de conexão no tempo entre o sujeito locutor, o mundo e o ouvinte.**

Pois todo discurso é apreendido como significação. Se eu falo, logo isso passa e eu me vou - mas algo permanece no ouvinte: o significado. Significado produzido por mim e recebido pelo ouvinte, em um determinado tempo de nossa vida - o presente momento - no qual um certo mundo existe, devidamente aludido no discurso (para dar a consistência referencial propícia ao seu entendimento). As palavras, enquanto resultado de vibrações sonoras, volatizam-se como fenômenos físicos passageiros, mas o seu sentido sobrevive temporalmente.

Como explica Ricoeur, é próprio da intencionalidade da linguagem ter um significado, sempre. Porque a linguagem efetivada em um discurso possui a dupla faceta de ser um acontecimento e de ter um significado - condição essa que constitui a sua **intencionalidade**, no sentido fenomenológico de "visada" da linguagem (o que indica que ela não se esgota em si própria, mas transporta nela mesma algo mais, a sua significação).

Dessa forma, articulam-se no discurso o acontecimento do dizer e a significação do dito. Pois a linguagem não se articula em um dizer só por dizer, mas ela visa o dito. (2) (Certamente, porque não haveria linguagem se a conversa humana se resumisse a uma sequência de ruídos. Ademais, nenhum discurso feito de grunhidos ou palavras desconhecidas existe, porque não há sentido em tal ato).

Como dissemos no tópico **4. 4 - A hermenêutica de Gadamer**, "o que é dito também é sempre mais do que o seu sentido indicável e captável. () O discurso não diz apenas algo, mas alguém diz algo a alguém" (GADAMER, 2010, p. 6). Aí estão o locutor que fala, o ouvinte que escuta e o fenômeno do dizer, bem como o sentido inteligível do que está sendo dito. E você pode constatar todo esse conjunto na vida real ou nos diálogos de um filme.

(2) Até aqui, contamos novamente com anotações da aula de 07/08/2012, do doutor Hélio Salles Gentil, para organizar o pensamento nesta seção, acrescido de algumas sugestões da nossa parte, sempre ancorado no ensaio “A Função Hermenêutica do Distanciamento”, de Ricoeur, já mencionado.

A.2) Prosseguindo a nossa exposição da passagem da fala ao discurso, para além dessa tríplice condição constituinte da linguagem e que envolve um sujeito que fala, os respectivos ouvintes e o dito em si mesmo, a linguagem ainda possui uma outra faceta - a dimensão mundana, pois, como diz Ricoeur (1990, p. 46), **o evento, nesse sentido, é a vinda à linguagem de um mundo, mediante o discurso.** Nesse contexto,

A vida ativa, ou seja, a vida humana na medida em que se empenha ativamente em fazer algo, tem raízes permanentes num mundo de homens ou de coisas feitas pelos homens ().

As coisas e os homens constituem o ambiente de cada uma das atividades humanas, que não teriam sentido sem tal localização. (ARENDRT, 2007, p. 31).

No livro *A Condição Humana* (cap. II, 7: “A Esfera Pública: o Comum”), a teórica política Hannah Arendt explica que a linguagem se realiza de forma pública, em um espaço próprio para esse acontecimento. Esse lugar está no mundo, que dissemos ser a fonte de referências do discurso. (Pois não é possível nos referirmos a algo que não faça parte do real). (3)

Pois a essência da arte é o *aparecer*. Nenhum objeto estético - das artes plásticas às performances - cumpre o seu papel (nem logra se caracterizar como tal) se estiver oculto em um ambiente privado ou restrita a públicos específicos - a uma elite, por exemplo.

Assim, para aparecer, a obra de arte conta com um espaço público, que a livra da possessividade dos indivíduos.

Uma situação que Arendt salienta é a **narração de histórias**, provindas da nossa vida singular interior (“as paixões do coração, os pensamentos da mente”). A narração como um processo transformador que capacita as “forças da vida íntima” à sua aparição pública. Ora, essa narração se realiza na linguagem e inclui as obras, que evidentemente levam a marca dessa singularidade vital de seu autor (ou de seus realizadores, como acontece com os filmes).

Estendendo a reflexão de Arendt, diremos que como parte da nossa singularidade pessoal, somos capazes de fazer obras originais e criativas. E a arte é uma expressão desse caráter singular e criativo de nossa existência no mundo.

Ora, em sua totalidade, a humanidade é plural, porque a singularidade de cada um leva à pluralidade de todos. E, uma vez que nós somos seres únicos em nossa singularidade, mas plurais na totalidade, duas situações se seguem: a existência de um espaço público e a da linguagem.

Pois precisamos conversar, dialogar, dado que não temos acesso à singularidade de cada um. Ora, na linguagem, nós podemos alcançar um significado comum. (4) Pois já vimos que **o significado pode ser entendido como a instância de conexão, no tempo, entre o sujeito locutor, o mundo e o ouvinte.**

Para que haja linguagem e diálogo, porém, é preciso um lugar adequado, o espaço público, onde se pode falar. É nesse espaço que se manifesta a nossa singularidade original, por meio de expressões como a arte, que, em seu trabalho concreto do fazer, leva ao aparecimento das obras, sejam elas literárias, plásticas ou cinematográficas.

E é nesse espaço público que o mundo se torna **significativamente inteligível** para nós, em sua interação com a linguagem (nas relações discursivas que se dão entre as pessoas), manifestando-se pelas obras - como as de arte.

Conforme salienta Ricoeur (1990, p. 50),

a obra literária é o resultado de um trabalho que organiza a linguagem. Ao trabalhar o discurso, o homem opera a determinação prática de uma categoria de indivíduos: as obras de discurso. É aqui que a noção de significação recebe uma especificação nova, de ser transferida para a escala da obra individual.

Assim, com base em Paul Ricoeur e Hannah Arendt, podemos compreender a relação entre a linguagem e a arte em suas aparições originais do discurso e da obra. E a última citação traz esta relação geral ao **plano prático da realização** - a fabricação do objeto de arte, seja um poema ou um filme - e ao **âmbito individual da autoria**, do compositor da obra.

Tomar a linguagem fundamentalmente como discurso significa também tomá-la como uma realização humana essencialmente prática, inserida no mundo da ação, dotada de sentido neste mundo e parte deste mundo, sem reduzi-la no entanto a um mero instrumento pragmático, já que ela é, num certo sentido, constituidora deste mundo. (GENTIL, 2004, p. 57).

Ora, tal dimensão mundana da linguagem (e sua correlata, a linguagem artística) expõe, fenomenológica e hermenêuticamente, a sua tessitura constituinte quando do discurso (e da obra) que a veicula.

(3) Mesmo quando falamos de coisas fantasiosas ou supramundanas, as características do objeto de que estamos a falar sempre têm alguma base em nossa realidade. Não podemos falar do que nos é totalmente outro ou inteiramente alheio.

Com efeito, Descartes já indicara essa impossibilidade muito antes, nas *Meditações*. Cf. a comentadora Emanuela Scribano (p. 82): “O objeto do pensamento é o ente. Não é possível pensar o nada, e precisamente porque não pode pensar o nada, a mente, quando pensa aquilo que não existe e que não pode existir, deve pensá-lo sob a forma de um ente real, ou seja deve pensá-lo como se fosse alguma coisa”; e o próprio Descartes (*Terceira Meditação*, p. 280): “Por serem as ideias como imagens, não pode haver nenhuma que não nos pareça representar alguma coisa”.

Ver citações em:

DESCARTES. *Meditações*. Tradução: Enrico Corvisieri. In: *Os Pensadores*. SP: Nova Cultural, 2000.

SCRIBANO, Emanuela. *Guia para leitura das Meditações Metafísicas de Descartes*. Tradução: Silvana Cobucci Leite. SP: Loyola, 2007.

(4) Neste **item (A.2)**, até aqui, devo esta articulação conceitual - evidentemente apoiada no pensamento de Arendt, mas também no de Dilthey - ao já citado professor Hélio Salles Gentil, em aula do dia 16/04/2012.

A.3) Conseguimos, desta forma, delinear as dimensões que caracterizam uma linguagem - ou um discurso -, em busca do que seja a sua significação. Sem dúvida, essa caracterização não se galga em alguma cristalização definidora (não é uma definição do que seria o significado), porque, na verdade, nós procuramos compreender os conceitos no âmbito da sua concretização fenomênica, de maneira a fundar filosoficamente as bases teóricas da articulação linguística, lógica e funcional que expusemos no início deste trabalho, a qual falava em códigos, em signos e discursos, etc.

Creemos que a porção do pensamento de Gadamer, bem como as de Paul Ricoeur e Hannah Arendt que trouxemos aqui, iluminam a compreensão que nos faltava quanto ao sentido concreto desses termos, sem que seja preciso recorrer a definições, cujo caráter restrito e dependente novamente nos obrigaria a perguntar pelas bases teóricas de que partimos para estabelecer os limites dessas circunscrições. (5)

Talvez você não se satisfaça e queira saber um pouco mais das relações que se dão entre o discurso (ou a fala) e seus referentes. Este é um área distinta, suficientemente complexa para ser abordada por outra vertente filosófica que, desde Frege, se debruça sobre a problemática das conexões da linguagem com o mundo.

Contudo, a título de exemplo, vamos ver como um lógico pensa sobre esse assunto. Para Wesley Salmon (1978, p. 120),

uma palavra é uma ampla classe de coisas ou acontecimentos físicos, tais como traços de tinta, riscos de grafita ou ondas sonoras.

Uma dada palavra pode ser empregada muitas vezes: ela tem várias ocorrências. É a mesma palavra que ocorre, e cada ocorrência é uma coisa física. A palavra é a classe de todas essas ocorrências - escritas, orais - passadas, presentes e futuras.

As palavras, entretanto, não são apenas coleções de coisas ou acontecimentos físicos, pois elas têm significado. Palavras são símbolos.

Até aqui parece haver um acordo com a concepção fenomenológica que expusemos antes. (É que, nessa sua linha de raciocínio, Salmon adotará em seguida uma visão convencionalista do significado, com a qual não estamos inteiramente de acordo). No entanto, os lógicos, com a sua ânsia por precisão, dividem o significado das palavras em duas instâncias:

- 1) a **extensão** de um vocábulo consiste na classe de todos os objetos a que ele se aplica;
- 2) a **intensão**, ou **compreensão**, de um vocábulo consiste nas propriedades que um objeto precisa ter a fim de constar na extensão do vocábulo.

Assim, a **extensão** da palavra é a classe de **coisas** a que ela se aplica; já a **compreensão** é a classe das **propriedades** que determinam as coisas a que a palavra se aplica. Esses são os dois aspectos do significado de uma palavra, segundo Salmon (1978, p. 122).

Como se vê, essa explicação lógica é diferente em âmbito (embora não necessariamente adversária) da compreensão fenomenológico-existencial pela qual optamos nesta pesquisa. Sua inserção complementa a ideia de significação para o leitor mais exigente. A nossa visão, contudo, é que ela não consegue ser ampla o bastante para dar conta de um conjunto significativo complexo, tal como as cenas de um filme, que abarcam todo um repertório de aspectos humanos, visuais, sonoros, dialógicos e/ou literários.

Acima de tudo, ela não é suficiente para o crítico que busca o **lugar da obra** em meio a tantas outras já produzidas, o que implica uma compreensão profunda do sentido humano imbricado nela. Em nossa visão, somente o entendimento de todos os fatores que estamos enumerando nesta **Segunda parte: Compreendendo a obra de arte** possibilitará o alcance dessa que é, em última análise, a missão maior da crítica cinematográfica, descobrir o lugar da obra.

Retomando o tema com que finalizamos o **item (A.2)**, passaremos agora a pensar a realização da obra de arte, em seu desenvolvimento e concretização. Lembrando que o processo de feitura é um trabalho humano que, enquanto se viabiliza no momento presente, insere-se no mesmo universo circunstancial ou conjuntural em que o seu realizador se encontra, o que lhe confere um aspecto histórico.

Outrossim, como dissemos em **Preliminares: aspectos e critérios de textualidade** (ao introduzir o tópico **5. 4**), segundo Ricoeur um texto é exemplar da historicidade da experiência humana. Ora, essa historicidade será importante mais à frente, quando abordarmos filosoficamente o sentido da metalinguagem.

-----.

(5) Em seu livro *Lógica*, p. 121, 1978, Wesley Salmon explica que uma definição nunca é verdadeira ou falsa. Um dos motivos dessa suspensão do seu valor de verdade é a relação das definições com o modo variado como se especificam os significados de uma palavra, em função de sua extensão ou de sua compreensão - condição essa que leva à existência de diversos tipos de definições.

B) O discurso como obra

B.1) Ampliando um pouco mais o *zoom* na reflexão sobre a constituição de um discurso em obra, vamos nos deter por um instante na relação específica do sujeito com a significação. Partindo de um ponto de vista fenomenológico, Robert Sokolowski nos ajuda a compreender como algo pode adquirir sentido para nós, propondo uma ilustração das mais interessantes. Suponhamos que à nossa frente esteja uma folha de papel decorada com alguns arabescos. Em dado instante, um desenho começa a se formar entre as voltas da trama caligráfica e percebemos surgirem algumas marcas que logo se transformam em palavras. Prestando um pouco mais de atenção, distinguimos uma propaganda: "O Burritt Hotel tem os melhores preços".

Sokolowski explica que antes das palavras serem notadas, estávamos simplesmente a **perceber** alguma coisa diante de nós. Em fenomenologia, essa situação é conhecida como intencionalidade - uma intencionalidade de cunho perceptivo, no caso. (6)

Todavia, quando as palavras começaram a se realçar em meio ao intrincado de linhas, nós não mais intencionamos apenas o que estava à nossa frente. Um novo tipo de intenção entrou em cena, do tipo que torna essas marcas percebidas em palavras - mas, ao mesmo tempo, nos faz intencionar não apenas as marcas presentes, mas o próprio Burritt Hotel, que está ausente.

Este tipo de intencionalidade é considerada **significativa** porque dá sentido às marcas do desenho. Mas note-se que as imagens que nos vêm à mente não são o sentido das palavras. Pois a imagem que assoma à mente quando ouvimos uma palavra pode só acidentalmente estar relacionada com o vocábulo: o nome Burritt Hotel pode evocar a figura do dono, o edifício em si ou até a cidade onde ele se encontra.

Quer dizer, por meio da palavra percebida, a intenção significativa aponta direto para o Burritt Hotel real - mas não para uma imagem: o Burritt pode estar ausente, mas ainda assim estamos direcionados para ele através das palavras. Somos capazes dessas intenções "vazias", que se dirigem a algo que não está presente: **somos formados desse modo e essa habilidade para intencionar o ausente é um elemento fundamental no estabelecimento da nossa condição linguística e verbal.**

Quer dizer, a palavra intenciona algo ausente: ela não está apontando a um elemento que gostaríamos que estivesse lá para preencher o seu sentido. Enquanto quisermos encontrar presenças substitutas para as ausências - imagens, conceitos ou mesmo as palavras -, estaremos bloqueados para uma compreensão adequada do que somos e do que é a estrutura da nossa consciência. Temos de entender a intenção significativa - que se relaciona ao que está ausente - como sendo o pólo oposto da percepção.

Outrossim, a intenção significativa, verbal, é discreta: ela abarca o seu alvo de uma vez só, como um todo. Especifica o seu objeto por inteiro, mais exata e mais explicitamente do que o fazem as intenções perceptivas.

As intenções significativas não são regulares e graduais, antes fazem movimentos rápidos, mais identificáveis como um todo: em virtude da aparição das palavras "Burritt Hotel" no intrincado, nós logo identificamos o hotel por si mesmo e nada mais.

Além disso, as intenções significativas estabelecem sentidos discretos que podem ser localizados na sintaxe e tornados em afirmações. Elas são a entrada na razão (pois as intenções que percorrem a percepção permanecem no nível da sensibilidade). Uma vez que se evidencia para nós que certas coisas - como sons ou marcas - são nomes, e uma vez que constatamos que todas as coisas podem ser nomeadas, entramos em um mundo diferente do da percepção animal, chamando e sinalizando: entramos no raciocínio linguístico (SOKOLOWSKI, 2004, cap. IV, p. 88).

Como contribuição pessoal a esta exposição de Sokolowski, diríamos que essa entrada no raciocínio verbal parece ser favorecida pelo **caráter discreto e preciso das intenções significativas, que facilitam a sua codificação gramatical - e daí em obras.**

Lembrando que a intenção deste trabalho é **compreender** de maneira filosófica - isto é, existencialmente - a transição da percepção e da fala à obra de arte, e não propor alguma **explicação** psicológica, cognitiva ou neurocientífica desse passo.

(6) Intenção ou intencionar "significa a relação de consciência que nós temos com um objeto". (SOKOLOWSKI, 2004, p. 18). Aliás, esta exposição completa se encontra no capítulo VI - "Palavras, Retratos e Símbolos" - do livro *Introdução à Fenomenologia*, de Robert Sokolowski.

B.2) Vamos agora sumarizar a exposição de Sokolowski e preparar o avanço ao próximo passo, relativo à constituição da obra, desde a sua aparição inicial à nossa percepção, como no caso do Hotel Burritt. Introduzindo a coletânea de ensaios de Paul Ricoeur, Hilton Japiassu descreve o processo assim:

No plano do conhecer, a primeira característica do objeto é a de *aparecer*. O homem não cria o real. Ele o recebe como uma presença. Sua percepção se abre ao mundo. Percepção finita. Toda visão é um ponto de vista. **O mundo é o horizonte de todo objeto**, que só é percebido em parte. Há possibilidades infinitas de captá-lo. Muitos pontos de vista nos escapam.

No entanto, podemos *dizê-los*: **pela linguagem, falamos das fisionomias ocultas e não percebidas das coisas**. Falamos delas em sua ausência. Neste sentido, a palavra transcende todos os pontos de vista. A realidade não se reduz ao que pode ser visto. Identifica-se também ao que pode ser dito". (RICOEUR, 1990, p. 3. Itálicos do autor. Grifos nossos).

Note-se como, a partir da ideia posta anteriormente sobre o caráter discreto da **palavra** - que abarca o objeto todo de maneira precisa -, avançamos à sua capacidade "transcendente" de ir além do que nos é visível, rumo ao horizonte de captação de um objeto. Essa noção será importante mais à frente, quando abordarmos o conceito de "horizonte compreensivo", proposto por Gadamer.

Perceba-se também como, em seus discursos, a linguagem nos relaciona de uma maneira intencional ao objeto, à obra. O motivo dessa conexão é a nossa perene busca de sentido para as coisas:

(Ricoeur) prefere compreender a linguagem como sendo fundamentalmente "discurso". Isso significa que se trata sempre de "alguém que diz algo de alguma coisa a alguém", ou em outros termos, de uma experiência que um determinado sujeito faz do mundo e procura trazer à linguagem, dotando-a de sentido e tornando-a acessível a um outro sujeito. É porque temos experiências no mundo que falamos, procurando dotá-las de sentido, trazendo-as à linguagem". (GENTIL, 2004, p. 49).

Ora, quando o fenômeno linguístico (a fala, o discurso) se torna uma obra - seja um texto, uma história, um roteiro -, ele apresenta uma diferença na sua composição, mais longa que a frase (cf. RICOEUR, 1990, p. 49). A obra é o resultado de um **trabalho** que organiza a linguagem, o que transpõe o problema do significado para o âmbito hermenêutico: não se a compreende isoladamente, decompondo as frases em palavras, pois a obra é uma **composição** longa e estruturada, da qual emergirá o seu significado, e não um mero agregado de partes. Como vimos em **5. 1 - Uma noção de obra**, esta é uma totalidade finita e fechada, o que a faz incidir nas categorias do trabalho e da fabricação, propostas por Hannah Arendt. (7) Resulta a obra, assim, de um trabalho de codificação da linguagem rumo à sua objetivação nos elementos sintáticos e semânticos que a constituirão:

A própria palavra obra revela a natureza dessas novas categorias: são categorias da produção e do trabalho. Impor uma forma à matéria, submeter a produção a gêneros, enfim, produzir um indivíduo, eis outras tantas maneiras de considerar a linguagem como um material a ser trabalhado e a ser formado. Dessa forma, o discurso se toma o objeto de uma *práxis* e de uma *techné* (RICOEUR, 1990, p. 49).

De modo que podemos incluir a produção cinematográfica no âmbito da mais ampla reflexão arendtiana sobre os produtos do trabalho humano, pelo qual o homem cria objetos permanentes e necessários à construção de um mundo propriamente seu, em que ele - nós, na verdade - podemos habitar.

(7) Cf.:

O processo de “fazer” é inteiramente determinado pelas categorias de meios e fins. A coisa fabricada é um produto final no duplo sentido de que o processo não termina com ela (“o processo desaparece no produto”, como dizia Marx), e de que é apenas um meio de produzir esse fim. () No processo de fabricação (), o fim é indubitável: ocorre quando algo inteiramente novo, com suficiente durabilidade para permanecer no mundo como unidade independente, é acrescentado ao artifício humano. ()

A característica da fabricação é ter um começo definido e um fim definido e previsível, e esta característica é bastante para distingui-la de todas as outras atividades humanas. (ARENDT, 2016, p. 156).

C) Da fala à escrita

C.1) Uma vez realizada fenomenicamente a passagem da percepção e da linguagem natural - a fala - ao discurso escrito (cf. o **item (B.1)**) e daí a um texto com envergadura literária, há de se considerar a **fenomenologia linguística do discurso, pois é no seu aparecer textual que o reconhecemos e lemos**. Assim, necessitamos nos deter nas figuras formadoras do estilo, vendo-o como um trabalho literário. Pois é preciso interligar o uso da linguagem e as irrupções da criação estética. E esse aspecto artístico cria outros níveis de realidade, contribuindo para o nascimento de novas configurações interpretativas. (8)

Tem-se desse modo uma história - uma história vertida em formato literário, por meio de um trabalho que organiza a linguagem através dos recursos de narração; história que doravante poderá ser adaptada a outros meios - como o cinematográfico - num fluxo de interpretações. Conforme resume Ricoeur (1990, p. 49) sobre o desenvolvimento do discurso em texto e daí em obra,

uma obra é uma sequência mais longa que a frase, e que suscita um problema novo de compreensão, relativo à totalidade finita e fechada constituída pela obra enquanto tal.

Em seguida, a obra é submetida a uma forma de codificação que se aplica à própria composição e faz com que o discurso seja um relato, um poema, um ensaio, etc.

No que toca aos nossos fins imediatos, nós nos detivemos na problemática da significação e da compreensão, que disséramos ser o nosso foco, mas agora, com o entendimento de que a obra se sujeita a uma codificação, também pudemos fundar fenomenologicamente o recurso à articulação estrutural, que aborda os códigos da produção cinematográfica (com que iniciamos esta pesquisa, no tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito**).

Dito de outro modo: o apelo a tal **explicação** semiótica decorreu dessa noção da necessidade de considerar o *ser do discurso* em sua aparição original como *linguagem* - seja textual ou fílmica. Se não, considere esta declaração de Ricoeur, em linha com o nosso procedimento:

Uma nova época da hermenêutica está aberta para o sucesso da análise estrutural. **Doravante, a explicação é o caminho obrigatório da compreensão**. Isto não quer dizer — é preciso esclarecê-lo desde agora — que a explicação possa, em contrapartida, eliminar a compreensão. A objetivação do discurso, numa obra estruturada, não suprime o traço fundamental e primeiro do discurso, a saber, que é constituído por um conjunto de frases onde alguém diz algo a alguém a propósito de alguma coisa.

A hermenêutica, como vimos, permanece a arte de discernir o discurso na obra. Mas este discurso não se dá alhures: **ele se verifica nas estruturas da obra e por elas**. Consequentemente, a interpretação é a réplica desse distanciamento fundamental constituído pela objetivação do homem em suas obras de discurso, comparáveis' à sua objetivação nos produtos de seu trabalho e de sua arte. (RICOEUR, 1990, p. 52. Grifos nossos).

Este último ponto da citação leva a uma ideia adicional: toda objetivação da arte em obras concretas implica uma distância entre o projeto original, tal como suposto na mente do artista, e a sua efetivação. Daí a necessidade do processo interpretativo, inserido entre as margens dessa distância.

Essa é uma precaução que precisamos tomar ao assumir qualquer posição, seja de criadores ou de fruidores. Quer dizer, aceitar que ocorrem consequências imprevisíveis, decorrentes do fato de que as obras não são "transplantadas" de nossa mente, nem são tornadas imediatamente inteligíveis ao observador ou interlocutor, mas passam por uma mediação exegética. Afinal, como reitera Gadamer, em virtude do círculo hermenêutico, nunca chegam ao fim todas as interpretações (segundo foi frisado na **seção (F)** do tópico **4. 4 - A hermenêutica de Gadamer**).

No tópico **9 - Súmula I: O sentido histórico e humano da metalinguagem**, veremos finalmente como o caminho da explicação semiológica e estrutural pode conduzir ao nosso objetivo de uma compreensão semântica.

(8) É o que ressalta o professor Ricardo Fabbrini, apelando a alguns autores estruturalistas e/ou pós-estruturalistas (Lyotard, Barthes, Derrida, Deleuze & Guattari), no ensaio "O Ensino de Filosofia: A Leitura e o Acontecimento", 2005, p. 12, 13.

C.2) Convém lembrar, ademais, que o cinema é um meio complexo, que envolve muitos aspectos diferentes, inclusive o industrial, enquadrando-se destarte no que Hannah Arendt chama de *trabalho* e na categoria do *fazer* (que veremos adiante).

Quer dizer, a feitura de filmes abarca tanto o nível estético - a história textual (roteiro, enredo, definição de personagens, tratamento de diálogos) - quanto o científico, seja teórico ou técnico. Além da tecnologia mobilizada para a produção (câmeras, efeitos digitais, etc.), há de se considerar a exigência de elemento humano capacitado, bem como de certo conhecimento teórico: para filmar, é preciso ter algum entendimento da óptica dos raios de luz, por exemplo.

A obra que emerge desse trabalho é, portanto, um **construto** estético, técnico, humano e científico-epistemológico, levado a efeito por uma coletividade, e não por um só homem, o que imediatamente levanta questões de autoria, estilo e relações sociais envolvidas. Afinal, o engenho fílmico representa a contribuição de inúmeros profissionais de diversas áreas (e

não apenas do diretor, como quer parte da crítica moderna, talvez influenciada pela "política dos autores" da revista *Cahiers du Cinéma*). E será o seu valor humano que determinará o seu lugar histórico dentre a imensa massa de produções cinematográficas porventura existentes - missão primordial de um crítico, a nosso ver, ao buscar o sentido da obra (em vez de se limitar a descrever seus aspectos técnicos e artísticos, sem averiguar o porquê de seu emprego no filme).

Por tudo isso é que recorremos a uma tradição de pensamento tão abrangente como a fenomenologia, em suas incansáveis inquirições estética, hermenêutica e até sócio-política - pois o cinema é um **fenômeno social** desde o seu princípio -, para **compreendê-lo** de maneira mais ampla do que apenas descrevê-lo pelas perspectivas técnica, semiótica ou psicológica. Porque a obra de cinema, em analogia com um texto literário, é um discurso que transcende a sua própria feitura para alcançar a outrem. Ele não se realiza em si mesmo, mas em seu aspecto de sentido visa ao espectador, assim como o discurso ao ouvinte. Cf.:

Em Ricoeur, tal afirmativa (refere-se ao discurso como sendo um conjunto de frases em que alguém diz algo a alguém, sobre alguma coisa) indica que qualquer texto está inserido num contexto mais amplo, um contexto de vida, do qual emerge e para o qual retorna ao ser compreendido. ()

É próprio da linguagem remeter a um além de si mesma. Assim, um discurso não se compreende fechado em si mesmo, não pode ser compreendido como linguagem voltada sobre si mesma. (GENTIL, 2004, p. 55, 56).

Trata-se, portanto, de ver a obra cinematográfica, desde o seu surgimento, no âmbito da nossa vida e do nosso mundo, e assim **abarcando o sentido significativo ou interpelante de sua produção para os seres humanos**.

=====

5. 5 - Uma compreensão ampliada do sentido e da crítica

A) Para Hannah Arendt, o trabalho constitui a maneira pela qual nós logramos construir um mundo, em meio à realidade natural. (1) O trabalho torna o planeta habitável, através da **fabricação** de artefatos - ou seja, tudo aquilo que o homem desenvolve para o seu uso:

A fabricação distingue-se da ação porquanto possui um início definido e um fim previsível: ela chega a um fim com seu produto final, que não só sobrevive à atividade de fabricação, como daí em diante tem uma espécie de "vida" própria. ()

Face à futilidade e fragilidade da ação humana, o mundo erigido pela fabricação é de duradoura permanência e tremenda solidez (ARENDDT, 2016, p. 76).

Com base nessa proposta da filósofa e acrescentando algumas sugestões pessoais, podemos avançar um pouco, **para avaliar o valor e o sentido humano da arte**. Pois o mundo que construímos à nossa imagem, nós o alteramos livremente, para que possa ficar cada vez mais adaptado às nossas circunstâncias de vida.

Há, todavia, um limite para essa transformação - a nossa mortalidade: o mundo precisa sobreviver a nós, para abrigar os novos humanos que virão depois que partirmos. Arendt também esclarece a relação entre o espaço público e essa necessidade de duração das obras, em meio à nossa passagem:

Só a existência de uma esfera pública e a subsequente transformação do mundo em uma comunidade de coisas que reúne os homens e estabelece uma relação entre eles depende inteiramente da permanência.

Se o mundo deve conter um espaço público, não pode ser construído apenas para uma geração e planejado somente para os que estão vivos: deve transcender a duração da vida de homens mortais. (ARENDR, 2007, p. 64).

Ora, "o mundo comum é aquilo que adentramos ao nascer e que deixamos para trás quando morremos. Transcende a duração de nossa vida tanto no passado quanto no futuro: preexistia à nossa chegada e sobreviverá à nossa breve permanência”:

Mas esse mundo comum só pode sobreviver ao advento e à partida das gerações na medida em que tem uma presença pública. É o caráter público da esfera pública que é capaz de absorver e dar brilho através dos séculos a tudo o que os homens venham a preservar da ruína natural do tempo. (ARENDR, 2007, p. 65).

E as obras têm uma característica que responde a essa limitação de nossa vida e da ruína natural do tempo: a durabilidade - elas não são feitas para o consumo imediato, como os alimentos, mas para durar. Uma casa, uma colher e um celular são exemplos dessa categoria de artefatos, produtos do nosso trabalho sobre a Terra.

(1) Hannah Arendt meditou muito sobre essa condição da fabricação e seus aspectos característicos (como a durabilidade) no capítulo 4, “Trabalho”, de *A Condição Humana*, do qual partiremos neste tópico para constituir uma reflexão, com as nossas próprias ênfases.

B) Nessa categoria de artefatos do trabalho se incluem, ainda, os objetos de arte, porque eles também sobrevivem à passagem do tempo: a sua proposta é durar, é sobreviver à sucessão das gerações, **portadores que são de uma "mensagem" atemporal.**

Nesse sentido, eles também são construção: são construtos - e aqui nos lembramos da afirmação de Gadamer, na **seção (F)** do tópico **4.4 - A hermenêutica de Gadamer** -, fazendo parte do nosso mundo, preparado para ser habitável e **inteligível** para nós por meio da linguagem e do espaço público.

Pois, como já dissemos, os objetos de arte (como os filmes) estão situados nessa confluência entre o espaço público - onde se passa a vida em comum - e a linguagem, seja ela natural, artística, pictorial, etc.

Nessa situação, eles trazem uma mensagem incutida, que não se resume à análise estrutural de seus signos, mas que se estende **à própria realidade existencial dos seres humanos que os produziram**. O aspecto conjuntural - traduzido no modo de ser de artistas que habitaram um certo mundo, em certa época e lugar - constitui uma mensagem vivencial a ser compreendida adequadamente pelas novas gerações, porque foi esse circunstancial que primeiro originou a obra de arte agora carregada de signos e expressa na linguagem.

Somente integrando essa mensagem a nossa própria vida e modo de ser é que compreenderemos o seu sentido, isto é, o seu valor histórico e crítico - ou seja, o lugar da obra em nosso próprio mundo e em nossa história pessoal, em meio a tantas opções artísticas.

C) É verdade que, de certa forma, qualquer artefato produzido pelo trabalho humano carrega as concepções reinantes da época em que foi fabricado: as cadeiras que a Bauhaus desenvolveu **expressavam** ideais artísticos, mas até uma colher é portadora da forma de ver as coisas pela geração existente quando ela foi desenvolvida. Ou seja, mesmo sendo um produto industrial, ela embute alguma significação dentro de sua feitura, que diz algo do mundo em vigência na época. É por isso que uma ciência como a arqueologia se reveste de tanta importância na reconstituição de tempos antigos, na medida em que infere significados de objetos comuns. Ou um Dodge Dart, que provoca a nostalgia de quem viveu “os bons tempos” por causa do sentido afetivo que ele portava para essas pessoas.

No entanto, embora a obra de arte também detenha em sua feitura o trabalho humano nela investido e, mais do que qualquer outra instância, expresse a sua significação no sentido forte de "ter algo a dizer" (como vimos no tópico **5.2 - Significação**), difere dos demais artefatos de uso em um aspecto: ela é concebida com a intenção específica de durar, para que **a mensagem de que é portadora seja repassada a outras pessoas de seu tempo e mesmo a futuras gerações**. (2)

Como é evidente, essa mensagem não é, necessariamente, verbal, antes se constitui de uma parcela dos valores, crenças e visões de mundo vigentes à época de sua composição, e que indica a maneira como os contemporâneos interpretavam a própria existência. Representam o nível simbólico da vida - para os nossos propósitos, podemos simplificar assim.

Por isso podemos deduzir que a obra tem caráter linguístico e hermenêutico, porque ela visa expressar (e não apenas portar) um sentido ou mensagem instruído por essas constantes simbólicas que estruturaram a vida daquele artista em relação com a sua geração.

Nesse contexto, a mensagem é histórica, também - mais ainda, ela mesma é história, podemos dizer: ela **inclui** um certo tempo no fluxo histórico, mais do que apenas constar nele. Por isso, mesmo, ela é atemporal - e não somente um componente a mais desse processo.

Eis o paradoxo eterno da obra de arte, como algo que é histórico e simultaneamente atemporal, problema filosófico dos mais instigantes, com a sua própria moldura reflexiva, sobre a qual se debruçou Luigi Pareyson, por exemplo.

Daí a importância do historiador e do crítico apreenderem algo mais do que a casca do desenvolvimento técnico, no objeto de arte. É preciso um esforço hermenêutico para alcançar o grão do sentido essencial que ele sugere em seus signos e que indica de que maneira as condições de existência plasmaram a aparição desse objeto no mundo dos homens.

É como faz o arqueólogo ao se deparar com achados antigos e tentar entendê-los no contexto dos significados que possuíam para os antigos. (3)

E isso também vale para o cinema: em um filme como Cidadão Kane, evidentemente confluem de certa maneira todas as concepções estéticas, ideais de sentido e cosmovisões outras que se passavam na mente da equipe de produção; e isso vale mesmo para uma ficção científica, da qual geralmente se diz revelar mais de sua própria época que do futuro.

Portanto, a intenção de transmitir mensagem e sentido é a grande diferença das obras de arte em relação aos artefatos também produzidos pelo trabalho (seguindo a classificação proposta por Arendt). Os objetos de arte se diferenciam dos outros itens de uso por carregarem em si uma valoração afetiva de época, que precisa ser bem compreendida pelas pessoas contemporâneas e pelas próximas gerações, para se levar a cabo eficientemente a sua interpretação e a avaliação de seu lugar na história. Eis uma tarefa decididamente hermenêutica, que impõe sua maneira específica de lidar com o problema da compreensão, por meio de princípios e rotinas já estabelecidos por várias disciplinas e ciências - lógica, estruturalismo, linguística, semiótica - mas, sobretudo, pela ampla reflexão filosófica relativa a essas mesmas disciplinas e suas propostas (tal como fez Paul Ricoeur, ao dialogar com as mais diversas áreas teóricas).

É o que tentamos construir aqui desde o início, com a proposta de uma articulação lógica do cinema que não é somente técnica, mas também exegética, partindo de conceitos criados pela fenomenologia para lidar com a possibilidade do conhecimento humano - base das preocupações teóricas de Edmund Husserl, seu fundador.

(2) Note que não estamos considerando aqui as artes de performance ou as ações temporárias (como a apresentação de uma orquestra), pois essas instâncias, devido à característica de se resumirem ao momento em que se realizam, devem ser incluídas na ação humana, e não no trabalho.

(3) Wilhelm Dilthey se debruçou sobre o problema da compreensão de épocas passadas, tendo instalado nos meios filosóficos uma grande discussão sobre a viabilidade do acesso à vivência original de um autor antigo, e mesmo à sua intenção, quando da proposição de uma obra.

Nós não estamos indo tão longe, mas somente postulando a necessidade de ver os objetos de arte no contexto da realidade humana e da experiência de vida que os modularam, incluindo aos seus aspectos técnicos e linguísticos.

D) Como é evidente, não há uma fórmula ou receita para obter essa visão compreensiva de um filme ou de qualquer outro trabalho de arte, porquanto ela exige - e legítima - a participação ativa do sujeito pessoal, com todas as suas dimensões espirituais; a sua própria vivência em relação ao mundo, aos eventos e às coisas lhe serve de guia para enriquecer a interpretação da obra.

Contudo, para que a nossa reflexão não fique vaga, poderíamos sugerir, como um exemplo precário, a análise do filme *Os Assassinos*, mais adiante, especialmente no que toca à técnica de montagem em flashbacks, a qual remete à rotina cotidiana do personagem policial.

Isso é assim porque, como ressaltou Sartre (4), com a sua visão fenomenológica Husserl nos restituiu o mundo dos artistas e dos profetas, o mundo das crianças e é claro, da nossa própria experiência de vida, num escopo ampliado do conhecimento que abraça as impressões pessoais, as emoções, as sensações e tudo o mais que compõe a nossa relação espiritual com as coisas - e não só um saber técnico de precisão, restrito a um viés cartesiano de certeza com os seus dois pólos de validade, o certo e o errado (ou o verdadeiro e o falso). Porque a fenomenologia de Husserl "reinstalou o horror e o encanto nas coisas"; "ele limpou o terreno para um novo tratado das paixões", pois não é mais a nossa intimidade de sujeitos cartesianamente distantes dos objetos que rege a produção de conhecimento, antes queremos incluir nessa relação o mundo que está lá fora: na cidade, no meio da multidão, entre as coisas e os homens - no final das contas, até nós mesmos, (5) como diz Sartre.

Porque é em nossa conjuntura e circunstancialidade que encontraremos o sentido de nossas obras e ações, numa amplitude de vistas que, em última análise, justifica a feitura das criações de arte, bem como fundamenta todo o seu entendimento pelo exegeta de qualquer disciplina. A propósito, só para mencionar um exemplo proveniente do próprio mundo das artes, veja-se esta citação do *Manifesto Neoconcreto*, redigido por Ferreira Gullar no fim dos anos 1950 que segue na trilha de tudo o que já dissemos aqui:

O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim, os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - **que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva** - são confundidos com a aplicação técnica que deles faz a ciência. (...)

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; **um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica**. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e **por criar para si uma significação tácita** (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. (Grifos Nossos) (6)

(4) SARTRE, Jean-Paul. "Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade". In: *Situações I*. SP: Cosac-Naif, 2005.

(5) Cf.: "A fenomenologia mostra que a mente é uma coisa pública, que age e manifesta a si mesma publicamente, não apenas dentro de seus próprios limites. Tudo é externo". (SOKOLOWSKI, 2004, p. 21).

(6) Em: GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. SP: Cosac Naify, 2007.

E) Considerando o que foi estudado até aqui, cremos ter alcançado o ponto para pensar como toda essa reflexão sobre o sentido da obra de arte pode ser aplicada ao filme noir.

De início, reparemos que, da mesma forma que o discurso, a elaboração de uma obra de arte se dá no espaço público e no momento presente, segundo vimos das indicações de Arendt e Ricoeur - mas devemos considerar, ainda, **que essa elaboração vem inserida no devir temporal**. E o mesmo se passa com o seu entendimento, como frisou Bultmann, de quem falaremos na próxima seção.

Pois o momento presente não é um referencial privilegiado, que esteja isolado dos eventos passados: ele é ocasionado pelo fluxo da história e dos desenvolvimentos que nela se passam. Quem prestou atenção a este assunto foi Gadamer e a ele recorreremos mais uma vez (conforme a leitura feita por Ricoeur).

Para o hermeneuta alemão, nós nos achamos imersos no fluxo determinante da história, sem poder se afastar dele e observar objetivamente o passado, à distância. Não temos essa visada global - ao contrário do que fazia supor a técnica da "voz de Deus", a *voice over*, dos primeiros documentários (e dos filmes noir ao estilo documental que foram feitos no Pós-Guerra, como Cidade Nua ("The Naked City", 1948).

Na verdade, já mencionamos anteriormente o **horizonte de captação** dos sentidos, formado pelas inúmeras perspectivas das quais podemos perceber um objeto, sempre dentro de um tempo e da conjuntura à qual pertencemos. (7)

Por outro lado, esse mesmo entendimento de nossa condição de pertença fornece conceitos importantes para a compreensão da história, tal como o da "fusão de horizontes", o qual sugere que não estamos restritos a conhecer apenas a própria situação, mas também alcançar a de outrem:

Inseridos numa situação específica, dotando de significação o mundo ao nosso redor, compreendendo-o e a nós mesmos de uma certa maneira, com um certo horizonte de sentido, **ao entrarmos em contato com expressões significativas de outra situação, de outro mundo**, o que acontece não é conhecimento objetivo do outro em si mesmo, mas um encontro de horizontes, uma "fusão de horizontes", um "recobrimento de suas visadas sobre o distante e o aberto". Duas perspectivas, dois olhares, dois modos de compreender - situar-se - no mundo encontram-se ao modo de uma fusão. O horizonte da situação de quem compreende é **alargado pela abertura trazida por um outro horizonte**, passando-se a ver o mundo de modo diferente. O horizonte do outro é introduzido em nosso horizonte, apreendido aí, apreendido dentro dos limites de nosso horizonte, que é, no entanto, alargado por essa presença até então alheia, estranha, diferente. (GENTIL, 2004, p. 44. Grifos nossos).

Indo um pouco além dos domínios de Gadamer - afinal, ele realmente atribuiu ao seu pensamento uma validade universal, segundo dissemos na **seção (A)** do tópico **4. 4 - A hermenêutica de Gadamer** -, podemos crer que entre essas "expressões significativas de outra situação, de outro mundo" estão as obras cinematográficas. Elas manifestam, cada qual, uma cosmovisão - mas uma visão coletiva que integra as ideias, pensamentos, conceitos e sentimentos dos **integrantes da produção**, compondo uma compreensão que bem pode ser chamada de *horizonte*, por causa da sua amplitude. Uma compreensão do mundo que existia, na altura em que a obra veio à luz.

Tentando uma (arriscada) analogia com a física para o raciocínio avançar, diríamos que essa compreensão se parece com um campo de energia, em que é possível determinar a direção ou a intensidade da distribuição de forças em um dado momento, por meio do cálculo vetorial. (Experimente o velho truque de espalhar limalha de ferro, de uma "palhinha", ao redor de um ímã!).

A distribuição dos níveis de linguagem no filme noir pode muito bem ser o equivalente da noção de vetores na física, na medida em que indicam a direção que devem seguir as nossas análises, em busca de sentido para a obra desde o início.

Seja, por exemplo, a narração em off, geralmente ditada pelo protagonista: ela representa um "estrato íntimo", uma primeira camada exegética da obra, que vai se somar à da narrativa principal. E daí, a escavação hermenêutica se aprofundará em direção à "voz do texto" e à visada editorial do filme, que já vimos com Bill Nichols.

Essa compreensão, por sua vez, não cai do céu, mas necessariamente se constitui por meio do nosso cabedal de conhecimentos e valores, bem como da nossa visão de mundo, no tempo em que vivemos, para se fundir num horizonte de entendimento da obra de arte - o horizonte de cada um de nós, seus intérpretes.

Estas sugestões serão complementadas à frente, no tópico **9 - Súmula I: O sentido histórico e humano da metalinguagem.**

Em um outro ângulo, seria interessante recordar agora aquela classificação de níveis proposta por Nichols, no final do tópico **4. 2 - Preliminares: desarranjos metalinguísticos**, ao concluirmos a noção de metalinguagem.

(7) No **item (B.2)** da **seção (B) O discurso como obra**, no tópico **5. 4 - Da arte ao seu objeto: a noção de obra.**

F) Ora, não apenas a elaboração, mas o **próprio processo de exegese da obra está inserido na história**, sendo por ela comprometido - e é por isso que dissemos que a compreensão fatalmente incluirá a nossa visão de mundo, no tempo em que nos coube viver, não fora dele. Quem militou precocemente nessa seara foi Rudolf Bultmann, o qual, por assim dizer, levantou as questões que direcionaram o entendimento geral, depois levado adiante por Gadamer. Nós não aprofundaremos particularmente esta relação entre compreensão e história - na qual, aliás, também se verifica o círculo hermenêutico -, mas você pode ler mais no

ensaio "O Problema da Hermenêutica", de Bultmann, do qual reproduzimos esta elucidativa citação:

Para a interpretação de textos literários desenvolveram-se, a partir de Aristóteles, regras hermenêuticas, as quais se tornaram tradicionais e de fora a fora são obedecidas com naturalidade. Como já vira Aristóteles, a primeira exigência é a análise formal da estrutura e do estilo de uma obra literária. A interpretação deve analisar a composição da obra, deve entender o detalhe a partir do todo, o todo a partir do detalhe. Está dada, assim, a noção de que toda a interpretação se desenvolve num 'círculo hermenêutico' (BULTMANN, 2001, p. 287).

Nesta admirável declaração, explicita-se a necessidade de uma explicação lógica que dê conta da "estrutura e do estilo de uma obra literária" - o que, no sentido inverso, **justifica a nossa articulação linguístico-semiótica inicial**. Então vem o processo interpretativo, que leva em conta a composição da obra, o seu todo literário, como vimos anteriormente em Paul Ricoeur.

G) Em se tratando de uma construção coletiva (conforme vimos no **item (C.2)** da **seção (C)** do tópico **5. 4 - Da arte ao seu objeto: a noção de obra**), no processo de compreensão da obra cinematográfica, mais do que nunca as opiniões pessoais de seus empreendedores ganha importância apenas relativa, porque - contra Dilthey - não dá para saber o que realmente se passou na cabeça de dezenas de pessoas envolvidas no processo de produção. Desse modo, **há de se avaliar a obra mesma, imersa em seu tempo e lugar, como o ente com uma verdade a dizer** [com Gadamer aqui (8)], pesando menos a biografia individual deste ou daquele integrante.

Se não, considere o que se passa com o noir *A Morte num Beijo* ("Kiss me Deadly", 1955). É muito evidente que o filme tematiza o mistério da bomba atômica que imperava em meados do século passado, quando ainda não havia muita informação pública disponível e que tomava ares de um perigo fantástico.

As atitudes dos personagens ao final - o próprio absurdo de imaginar que uma bomba nuclear coubesse numa maleta, com uma explosão atômica que incendeia uma casa mas não mata os personagens que estão logo ali mesmo, na praia, tudo isso aponta para o desconhecido, para o sentimento de horror e o clima de pesadelo ante um possível cataclisma nuclear no Pós-Guerra.

Antes de mais nada, aqui estão nuas as reações humanas, que um exegeta fenomenológico precisa considerar. E, no entanto, tudo isto cairia por terra, se fosse apenas para levar em conta a opinião do roteirista A. I. Bezzerides algum tempo depois, quando negou que estivesse com esse contexto bélico em mente ao estruturar a narrativa. Acontece que a obra em si mesma expõe isto nos seus elementos e é ela que importa. (9)

Outro exemplo é *Blade Runner*, o Caçador de Androides ("*Blade Runner*", 1982). A ambiguidade dos sentimentos do policial - que o faz hesitar entre a sua presumida humanidade e a possibilidade de ser, ele mesmo, um androide - é um dos pontos mais sublimes e instigantes do filme, porque fala da fragmentação do ser. Situação que, no entanto, fica perdida se se assumir a opinião do diretor Ridley Scott que, décadas depois, confessou que o personagem é de fato um replicante androide. (10)

O aspecto fenomenológico importante é o que considera os sentimentos, as emoções, o contexto afetivo ... enfim, a dúvida interior do policial Deckard - e que, de fato, espelha toda uma realidade social dos anos 1980, com a sua cena *cyberpunk* e New Wave, quando os jovens procuravam novas dimensões do real em meio à popularização da tecnologia, que parecia arremessá-los para um espaço virtual.

Ora, o pesquisador Herlander Elias empreende uma apreciação compreensiva do fenômeno *cyberpunk* e do clima daquela década. Nessa visão panorâmica, *Blade Runner* se revela um horizonte profundamente humano, quando abordado nessa compreensão ampliada, e não somente em uma descrição histórico-estrutural de costumes e curiosidades. **Pois é o homem em busca de um sentido** que está em foco no filme, como de resto em toda aquela conjuntura urgente. O crítico que perde essa premissa fenomenológica passou do ponto de início.

(8) Cf. a sua ideia de interpelação, no tópico **5. 2 - Significação**.

(9) Disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20071001060100/http://news.independent.co.uk/people/obituaries/article2169227.ece>>. Acesso em: 29 de ago. de 2020.

(10) Disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20180205073914/https://www.nytimes.com/2007/09/30/movies/30kapl.html>>. Acesso em: 29 de ago. de 2020.

H) E já que anteriormente falamos em Pareyson, vejamos como o grande filósofo italiano em certo momento converge nesta nossa visão, por meio de um resumo de seu pensamento elaborado pela professora Maria Helena Nery Garcez, da FFLCH da USP:

Apesar de a obra de arte ser, como enfatiza o pensador, uma obra que aceita valer só como forma - e é essa a sua especificidade -, no entanto ele faz notar que ela não se reduz a ser apenas forma, **mas é, ao mesmo tempo, uma forma e um mundo.** Ao fazer arte, explica ele, o artista não abdica de sua *weltanschauung*, mas, implícita ou explicitamente, a introduz na própria obra. (11)

Se esta é bem sucedida, a **presença dos valores daquela visão de mundo** se converte numa contribuição ativa e intencional para o seu valor artístico, sendo preciso tê-los em conta ao proceder à sua avaliação estética. A arte não consegue ser tal sem que nela confluam outros valores, pois lembra Pareyson retomando Dewey, a arte é sempre mais que arte; **dela emana uma pluralidade de significados espirituais e nela se anuncia uma variedade de funções humanas.** Os diversos valores contribuem para a realização do valor artístico, mas não se anulam nele; pelo contrário, alimentam-no e enriquecem-no [(12) Grifos nossos].

Essa rica condição existencial da obra de arte condiciona a sua compreensão pelo crítico:

A interpretação, formula o filósofo, é o encontro de uma pessoa com uma forma. Esta apresenta uma infinidade de aspectos, cada um dos quais a contém por inteiro, embora nunca se possa exaurir a sua infinidade.

A pessoa, por sua vez, pode adotar infinitos pontos de vista, isto é, infinitos modos de ver a obra, **cada um dos quais contém toda sua espiritualidade**, embora também não exaure todas as suas possibilidades.

De modo que Pareyson também não nos dá uma algoritmo para essa imensa tarefa de compreensão da arte, mas esclarece o momento em que ela começa a acontecer:

Ensina Pareyson que a interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa.

Interpretar consiste, portanto, em sintonizar um ponto de vista pessoal com um aspecto da obra. ()

A interpretação, enquanto revelação da obra é objetiva, mas enquanto expressão do intérprete é, ao mesmo tempo, pessoal (12).

Você pode aprofundar o conhecimento dessas ponderações lendo a própria obra de Pareyson, *Os problemas da estética*, citada nas **Referências Bibliográficas**, mas vale a pena citar mais um parágrafo de Garcez:

Uma determinada interpretação, que parte de um ponto de vista, colhe um aspecto da obra (que apresenta infinitos aspectos) e, se cada um deles contém a obra toda, estando, por isso, em condições de revelá-la por inteiro, todavia, nenhum deles pode pretender monopolizá-la. Dessa forma, quando interpretamos uma obra literária apresentamos nosso encontro com aquela forma, olhada sob um de seus infinitos aspectos. Se esse aspecto foi capaz de revelá-la por inteiro, sabemos também que ele não a esgota, que não é um ponto de vista necessário nem exclusivo. A obra de arte é inexaurível e é por isso que o processo interpretativo é infinito. (12)

Certamente que trazer um autor de outra área como Pareyson se encaixa na ampliação de vistas implicada no título deste tópico.

(11) *Weltanschauung*: visão de mundo.

(12) GARCEZ, Maria Helena Nery. In: "A estética de Luigi Pareyson: alguns princípios fundamentais e alguma aplicação da articulista". Em: <http://dlcv.fflch.usp.br/estetica-de-luigi-pareyson-alguns-principios-fundamentais-e-alguma-aplicacao-da-articulista> (Acesso em: 29 de jun. de 2020).

=====

5. 6 - Justificando a ênfase na significação

A esta altura, talvez o leitor esteja curioso sobre a possível justificativa que daríamos para enfatizar de tal modo a ideia de significação como fizemos, visto que, em geral, as audiências entendem os filmes tranquilamente, sem precisar de tanto apoio teórico. É a Sartre que iremos recorrer, no contexto do exame que ele fez das emoções. Frisando que a psicologia de sua época (meados do século XX) desconsiderava qualquer aspecto significativo das emoções, preferindo vê-las em sua apresentação fatural, como um estado psíquico e daí "acidental" - mais ou menos como um físico responderia se fosse indagado sobre o motivo de os corpos caírem segundo a Lei de Newton. Quer dizer, ele se furtaria a dar qualquer significado ao evento: os corpos caem simplesmente porque é assim.

Mas, pondera Sartre (2012, p. 33), a emoção, enquanto fato da consciência, **tem um sentido, significa alguma coisa**. É este ponto que, pedindo autorização ao grande pensador, nós aplicaremos à tarefa de compreensão da obra de arte.

Assim como a emoção, a arte é um fato humano. Pertence a nós - seja ao criador ou ao autor da obra, seja a quem a frui e que vai ao museu ou ao cinema com uma atitude bem diferente da de quem vai a um mostruário de peças automotivas.

E a obra é um construto humano. Nessa condição, ela é mais do que um fato corriqueiro, porque, como assevera Sartre, (2012, p. 33), todos os fatos humanos são significativos, isto é, estão em certa relação com o nosso ser total - mais ainda, apresentam-se como uma relação de nosso ser com o mundo; "e essa relação - ou melhor, a consciência que temos dela - não é uma ligação caótica entre o eu e o universo; pelo contrário, é uma estrutura organizada e descritível".

Quer dizer, a arte, em suas obras e ações, também é, antes de mais nada, uma reação do homem ao mundo. Assim, ela pressupõe essas duas instâncias, o homem e o mundo e só adquire um significado nessa relação. "Significar é indicar outra coisa; e indicá-la de tal modo que, ao desenvolver a significação, se encontrará precisamente o significado" (SARTRE, 2012, p. 25). Se todo fato humano é significativo, então a arte será assim também; do contrário, ela não passaria de uma coisa morta, inumana.

Com efeito, os objetos de arte são, em si mesmos, coisas - um quadro, uma escultura, os fotogramas ou os digitais de um filme. Mas tal afirmação, assim cruamente feita, soaria brutal, quase aberrante: não admitimos facilmente esse aspecto reificante das obras de arte, como se estivessem no mesmo nível de uma chave de fenda ou de uma geladeira - justamente porque significam: elas sugerem algo mais, para nós. Elas representam um legado humano e esse seu **representar** já é, em si, o sentido porque vamos vê-las.

A nossa realidade no mundo não é uma mera soma de fatos, diz Sartre (2012, p. 26), e por isso os produtos da realidade de nosso ser não são acidentais, mas **compõem um sentido**. Sentido esse essencial o suficiente para que o busquemos em certas composições e obras, justamente carregadas com ele. Porque **alguém** as fez, elas dizem algo, elas nos dizem que há um legado humano passível de ser descrito - e ainda mais, descrito não da maneira que um mecânico enumera o seu jogo de ferramentas ou um cientista explica a infecção de um vírus, mas descrito de maneira ampla, compreensiva, de modo que o elemento humano ou a nossa condição existencial se realça nelas, nessas obras de arte. É aí que estaremos desenvolvendo a sua significação.

A arte não resulta, portanto, de certa situação acidental de um sujeito, imerso em um mundo inalterado, nem representa alguma modificação eventual nele, como o representariam uma colher ou um celular (e note que nós nem estamos considerando aqui a situação conjuntural que levou à fabricação desses objetos e que também está relacionada, mesmo que mais remotamente, ao modo de vida dos seres humanos). Antes, a arte fala da nossa condição de ser-no-mundo, e nesse sentido nos **interpela**, constituindo, mesmo, um modo de nós existirmos. Não é um acidente da consciência, mas uma das maneiras pelas quais essa consciência entende a sua ligação com a realidade: e nesse **entendimento** se concentra o seu sentido (Cf. SARTRE, 2012, p. 88). Um sentido que sendo assim intelectual e inteligível, é interpretativo e, portanto, hermenêutico.

O que justifica, cremos, o espaço concedido neste projeto ao problema da significação da obra de arte.

=====

5. 7 - Em linha com outras visões

Uma das vantagens da concepção filosófica que trouxemos aqui é a sua congruência com outras visões teóricas, ao menos no que tange a essa conexão entre significação e vida, como o grande fator da linguagem.

Citaremos agora dois pensadores em linha com a visão que expusemos. O primeiro é Bertrand Russell, um dos maiores representantes do logicismo inglês que, por ocasião de uma polêmica com outras correntes de filosofia neopositivista, assim se expressou (1):

Quando eu digo 'o sol está brilhando', não quero dizer que esta é uma de muitas sentenças entre as quais não existe contradição; quero dizer algo que não é verbal e para o quê as palavras 'sol' e 'brilhando' foram inventadas. A finalidade das palavras, embora os filósofos pareçam se esquecer deste fato simples, é tratar de outras questões que não palavras. Se me dirigir a um restaurante e encomendo o meu jantar, não quero que as minhas palavras se enquadrem, num sistema, com outras palavras, mas que elas provoquem a presença da comida. Eu poderia me arranjar sem palavras, pegando aquilo que eu quisesse, mas esta solução seria menos conveniente. As teorias verbalistas de alguns filósofos modernos esquecem-se das finalidades práticas, domésticas das palavras do dia-a-dia e se perdem num misticismo neo-neoplatônico. Parece-me ouvi-los a dizer: 'No princípio era o Verbo' e não 'No princípio era o que o Verbo significa' (citado em SCHAFF, 1968, p. 79).

Walter Benjamin é outro autor que invocamos, desta feita no contexto de suas meditações sobre a tarefa de um tradutor. Pois é no trabalho do tradutor que encontramos o vínculo entre a compreensão e a linguagem, na medida em que o tradutor - o bom tradutor - busca, antes de tudo, apresentar o **estranhamento** que existe entre as línguas, e não apenas torná-las acessíveis a um leitor que não conhece o idioma original. Essa "esforço hermenêutico" entre culturas estranhas, mantendo as diferenças das línguas, "estabelece entre elas conexões múltiplas, alargando os limites do dizer e do significar". Estende-se a significação, assim, para a instância viva e prática das culturas.

A conexão entre a linguagem e a arte é feita por Benjamin no contexto literário, pelo qual podemos perceber a proximidade existencial entre os dois âmbitos. Assim como no trabalho do tradutor verifica-se uma **distância** entre o texto de partida e sua tradução no texto de chegada - isto é, entre o dito e o que se quer dizer (significar) -, também no trabalho do artista vê-se um estranhamento, oriundo da constatação da distância entre o feito e o que se pretendia fazer.

E é nessa experiência limítrofe da distância entre o dito ou o realizado e a respectiva intenção do que se pretendia dizer ou realizar, que se situa um esforço hermenêutico para compreender o significado, seja no âmbito da arte, seja no das diversas línguas.

O artista, como o tradutor, compartilha desse estranhamento, bem como desse esforço hermenêutico de compreensão, por meio de uma leitura reiterada da realidade, em uma expansão constante dos limites da linguagem.

Esse estranhamento e esse distanciamento não são apenas conceituais ou epistemológicos - eles se verificam em nosso cotidiano. Como diz Walter Benjamin, o homem no mundo contemporâneo vive uma verdadeira esquizofrenia entre o discurso proferido e a realidade vivida. A linguagem está a cargo apenas das necessidades diárias e técnicas, sem manifestar a sua essência humana e espiritual, a sua riqueza. (2)

Com essas palavras, fechamos este tópico, em que tentamos fundamentar filosoficamente os conceitos da linguagem empregados nesta pesquisa.

(1) A citação em Schaff vem da obra de Bertrand Russell, *An Inquiry into Meaning and Truth*, p. 148. Londres: George Allen & Unwin, 1951.

(2) Extraído de um ensaio de MURICY, Kátia, 2008, inclusive as citações.

=====

6 - Terceira parte: Questões de gênero e estilo

Preliminares

Até este momento, nós temos adotado a perspectiva do cinema como uma linguagem (em analogia ao próprio modo linguístico em que vivemos, bem lembrado por Sokolowski), como uma via para descrever o processo fílmico, a fim de obter uma base teórica que sirva de suporte inicial para a interpretação individual posterior (de cada filme).

Também recorreremos à filosofia de Gadamer para **compreender** esse processo, bem como para elucidar de que maneira interagem o sujeito espectador e a obra cinematográfica.

Tal abordagem, porém, acaba tendo as suas limitações, na medida em que o foco na linguagem prioriza os aspectos textuais, como os diálogos, o desenvolvimento dos personagens, o enredo e a narrativa.

Mas o cinema também possui outras dimensões - sonoras, visuais e o próprio movimento - que são trazidas pelas direções de arte e de iluminação, em suas preocupações com figurino, maquiagem, cenários e locações: a *mise-en-scène*, por exemplo.

Todos esses aspectos compõem o que vamos chamar de a *forma* do filme e, como tal, carecem de uma reflexão própria que nos ajude a entender o seu papel de significantes, isto é, portadores de significado. De que maneira podemos esclarecê-los e interpretá-los?

Devemos, para tanto, buscar auxílio no pensamento de um autor que se debruçou sobre a questão da forma e do estilo da obra de arte, para elucidar aspectos que não aquele da compreensão cognitiva do sujeito - para o qual já tivemos Gadamer -, **mas da própria obra** tal como ela se nos apresenta em sua forma acabada. Esse autor é o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, que apurou o problema da complexidade da significação nas obras modernas.

Vale a pena lembrar que a doutora Marcia Ortegosa, dentre as nossas fundações teóricas, já trazia, tanto quanto possível, uma **descrição interpretativa** do estilo dos filmes noir, fato que certamente nos ajudou a avançar no entendimento de seu acabamento formal.

Já Ismail Xavier, ao elaborar um resumo de sua formação acadêmica sob o professor Antonio Candido, menciona a concepção do cinema como um meio de comunicação textual. Essa visão há de ser ampliada, porque a estilística, a *mise-en-scène* e a imagética constituem aspectos figurativos não redutíveis à palavra: afinal, ver um filme é diferente de apenas ouvi-lo. Diz Xavier:

Pois bem, os dois cursos que fiz com ele (Antonio Candido) foram de Teoria Literária no sentido mais pleno da palavra. Um sobre a categoria do ponto de vista ou do foco narrativo, que é fundamental em todo o meu trabalho e marcou profundamente a minha formação, tanto é que está lá no *Sertão Mar*, está lá no *Alegorias* e está nas minhas análises de filmes em muitos artigos. O foco narrativo é uma categoria central na construção da forma cinematográfica ou literária, em se tratando de narrativa. (KORNIS & MORETTIN, 2013 + Entrevista com Ismail Xavier).

Agora, é a vez da reflexão fenomenológica, partindo dos sinais estilísticos (e metalinguísticos) da própria obra, nos ensinar de que maneira devemos **compreender** as tão evidentes questões de forma e estilo em filmes noir.

=====

6. 1 - Estilo, forma e o pensamento de Merleau-Ponty

O que aprendemos ao considerar o mundo da percepção? - pergunta-nos Merleau-Ponty nos capítulos finais da sua obra *Conversas* (2004), na qual se encontram as citações subsequentes. E ele mesmo responde: "Aprendemos que, nesse mundo, é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer".

Quer dizer, **a significação de uma coisa se origina de todos os detalhes que constituem o seu modo de ser.** Quando percebemos uma mesa, por exemplo, não nos desinteressamos da maneira como ela cumpre a sua função de mesa, e o que interessa é a maneira, a cada vez singular, com que ela sustenta o seu tampo; é o movimento único, desde os pés até o tampo, que ela opõe ao peso e que torna cada mesa distinta de todas as outras. Aqui não há detalhe que seja insignificante, frisa o filósofo francês.

Tal comparação é apropriada para considerarmos a obra de arte, porque essa também é uma totalidade tangível, na qual a significação não é livre, por assim dizer, mas ligada, escrava de todos os signos que a manifestam para nós, de maneira que tal como a coisa percebida, a obra de arte é vista ou ouvida em sua completude, no todo de si mesma.

O corolário disto é que o objeto de arte - seja uma pintura, seja um filme - nunca é mera imitação do mundo, mas um mundo em si próprio. Isso quer dizer que na sua experiência estética, o que interessa ao artista - seja ao pintor ou ao diretor - é fabricar sobre a tela um espetáculo que basta a si mesmo.

Parte disto é a conclusão de que a forma e o conteúdo - isto é, o que se diz e a maneira pela qual se diz - não poderiam existir separadamente. E isso exige um trabalho apurado de percepção da obra, segundo as indicações de todas as partes que nos são fornecidas pelos traços de tinta ou da *mise-en-scène* expostos na tela, até que todas, sem explicações e sem raciocínio, componham-se numa organização rigorosa em que se sente de fato que nada é arbitrário, mesmo se não tivermos condições de explicitar a razão disso.

Certamente que o estilo geral do filme noir se enquadra nessas condições propostas por Merleau-Ponty para a relação entre o conteúdo e a forma da obra de arte e é por essa ótica que devemos compreender as características peculiares do universo noir: estilo e forma não se separam da história - da trama e da sua narrativa. Pois é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer, como já vimos. E é da totalidade vista na tela - estilo, forma e

narrativa, ou seja, todos os códigos cinematográficos envolvidos na produção - que surge a significação plena da obra de arte noir.

Em outra direção, certamente poderíamos conceber a distinção bordwelliana entre o longa-metragem clássico e o filme de arte - ou, em nossos termos, entre a produção hollywoodiana típica e o filme noir - nos termos em que Merleau-Ponty supõe a arte moderna em contraste com a mentalidade clássica.

Por um lado, diz ele do classicismo, "temos a segurança de um pensamento que não duvida de estar destinado ao conhecimento integral da natureza, nem de eliminar todo mistério do conhecimento do homem".

Por outro lado,

entre os modernos, no lugar desse universo racional, aberto por princípio aos empreendimentos do conhecimento e da ação, temos um saber e uma arte difíceis, cheios de reservas e de restrições, uma representação do mundo que não exclui nem fissuras nem lacunas, uma ação que duvida de si mesma e, em todo caso, não se vangloria de obter o assentimento de todos os homens ... (MERLEAU-PONTY, 2004)

Certamente podemos enquadrar nos termos do classicismo descrito antes o típico filme hollywoodiano, com sua narrativa linear, causal, sua edição transparente e seu ilusionismo tridimensional bem definido.

Ademais, como salienta Cousins (2013, p. 67), constituindo-se a sua história um mundo em si mesmo, como se ocorresse numa realidade paralela à nossa, espectadores, o filme clássico parece sucumbir ao domínio de um narrador externo a tudo, cuja história conta como se fosse pelo olhar de Deus - tão a-histórico, não condicionado e onisciente é esse narrador, que pode se arrogar como um verdadeiro avaliador do real e de suas circunstâncias: ele é que determina o que deve ser contado ao espectador. E ele geralmente nem se identifica: a narrativa simplesmente vai se desenrolando.

Em contraste, no filme noir, a tridimensionalidade por vezes parece diluída em sombras; a figura nem sempre se destaca do fundo e não raro usam-se sombras duras, bem como chapadas cenografias de luz, que velam os personagens no escuro e no mistério.

Por seu turno, muitas vezes a narrativa vem sob um só ponto de vista, repleto de parcialidade, que nos fornece um conhecimento insatisfatório da situação. "Parece que o artista de hoje multiplica ao seu redor enigmas e fulgurações", cisma Merleau-Ponty, bem a calhar com o que verificamos no meio noir.

Sem dúvida, há semelhanças - sobretudo quanto à relação de causalidade narrativa - entre o filme hollywoodiano e o noir, mas ainda assim a história e o mundo que este último mostra tendem a ser diferentes e peculiares. Para citar, muito a propósito, o filósofo francês: "mesmo quando, como Proust, o artista é, sob muitos aspectos, tão claro quanto os clássicos, o mundo que ele nos descreve não é, em todo caso, nem acabado nem unívoco".

Como Merleau-Ponty resume no tocante à arte moderna, o seu sentido não é unívoco - tese que nós transpomos integralmente ao universo noir.

"O coração dos modernos é, portanto, um coração intermitente e que nem mesmo consegue se conhecer". O que, por sinal, nos recorda os personagens enigmáticos e ambíguos do mundo noir, que nos levam à perplexidade e à falta de conclusão a respeito. Compare-se isto com a palavra do autor de *A Fenomenologia da Percepção*: "Entre os modernos, não são apenas as obras que permanecem inacabadas, mas o mundo mesmo, tal como elas o exprimem, é como se fosse uma obra sem conclusão, da qual não sabemos se jamais comportará uma".

A formulação final de Merleau-Ponty é esclarecedora:

"A partir do momento em que não se trata mais apenas da natureza, mas do homem, a incompletude do conhecimento, que se deve à complexidade das coisas, reitera-se com uma incompletude de princípio".

Quer dizer, estamos em uma situação em que as palavras querem dizer duas coisas (pelo menos), e em que as coisas não se deixam denominar por uma única palavra, finaliza o intelectual sobre o nosso tempo - o mesmo do filme noir.

Chama a atenção essa "incompletude de princípio" que se estabelece devido à *complexidade das coisas* e que, segundo o filósofo, resulta em uma deficiência geral do conhecer: isso condiz bem com a realidade noir, cujo suporte de vida é o ambiente urbano - um meio de notória complexidade, muito diferente do mundo medieval ou do faroeste, por exemplo. E é nele que se desenvolve esse tipo de personagem fragmentado, quase impossível de decifrar: o homem do noir, em todas as suas sombras e desvios (por sinal, muito bem expressos nos ângulos distorcidos da fotografia desse cinema).

Com esta concepção que vincula forma, estilo e narração num só construto de natureza artístico-estética, vamos penetrar na sofisticada estilística do filme noir.

=====

6. 2 - A falácia da “motivação de gênero”

A maior dificuldade com o ensaio de Bordwell que tomamos desde o início como alvo de análise é que todas as possíveis exceções ou ocorrências particulares que questionam a clara descrição do cinema clássico articulada por ele são incluídas nesse mesmo cinema, sob a justificativa de que ocorrem por “motivação genérica”. Uma vez que, no seu texto, Bordwell parece partir da ideia de que a produção clássica é movida por motivações de várias ordens, sendo uma das mais fortes a de gênero, então tudo acaba caindo na mesma caixa de definições mesmo que diferenças razoavelmente grandes existam entre os vários tipos de filmes hollywoodianos - do faroeste à comédia. (Cf. p. 286: em Cidadão Kane “os traços centrais do personagem de Kane permanecem parcialmente indeterminados, sem que nenhuma motivação genérica o justifique”).

Bordwell chega ao ponto de invocar os gêneros Musical e "romance exótico" (2005, p. 291) só para justificar incluir em seu molde "os excessos" de alguns diretores, como Busby Berkeley e Joseph Steinberg, aos quais rotula de "excêntricos". Contudo, na literatura sobre cinema, o "romance exótico" nem chega a configurar um gênero: no máximo, ele seria um motivo ou abordagem, ou então um assunto ou tema a ser tratado. Invocar a motivação genérica nessas circunstâncias ambíguas, alegando que certas características diferenciadoras devem sua presença no filme a alguma exigência do gênero - sem sequer definir o que o constitui - torna tudo muito vago: o suficiente, porém, para proceder dessa forma imprudentemente abrangente.

Ou seja, o gênero estaria lá, idealmente definido, e por isso faz determinadas exigências que alteram a forma de um filme em estilo e narração (profundamente, diga-se de passagem) - e ainda assim fica tudo igual em termos de tipos de filme!

É como se um gênero pudesse existir sem suas características, como um conceito ideal abstrato, anterior às produções. Mas quem assiste cinema e se dedica a pensar sobre a questão, sabe o quão dura é a tarefa de delimitar os gêneros. Edward Buscombe, por exemplo,

parte de uma abordagem fenomenológica, apurando as características do filme que ele vê na tela para daí estipular o gênero. (1)

Isto é, o gênero não pode existir sem suas características, de modo a exigí-las do filme, pois isto supõe uma contradição em termos: o que ainda não existe não pode exigir a si mesmo!

Considere o que Bordwell (2005, p. 286) alega de Cidadão Kane (“Citizen Kane”): que a película deixa em aberto o mistério do protagonista, sem que isso se deva a alguma motivação de gênero. E no entanto, nós diríamos, pode-se tentar ver a obra máxima de Orson Welles no âmbito do filme noir, devido às suas características expressionistas (e a alguns outros fatores mais). E, nesse caso, o fato de o mistério do personagem central não ter sido esclarecido adequa-se perfeitamente a esse gênero - se é que o noir é um - configurando-se uma motivação: teríamos um personagem ambíguo típico, como aqueles que geralmente aparecem nas realizações noir!

Gêneros são convenções, cujas linhas gerais serão descritas por serem vistas nos filmes - não o contrário.

(1) BUSCOMBE, Edward. "A ideia de gênero no cinema americano". In: *Teoria Contemporânea do Cinema - Documentário e Narratividade Ficcional*, volume 2, pp. 303-18. Ramos, Fernão Pessoa (org.). SP: Ed. SENAC-SP, 2005. Tradução de Tomás Rosa Bueno.

[Título original: "The idea of genre in the American Cinema", *Screen*, 11 (2), março-abril de 1970, pp. 11-25].

Admitindo, porém, que o **conjunto de características** preexistia aos filmes (o que, todavia, é insuficiente para definir um gênero, desde que há muita polêmica sobre se o noir não constituiria um ciclo, em vez de um gênero, mesmo com características de tema e linguagem cinematográfica bem definidas (2)), vamos considerar a análise do estilo em Bordwell (p. 291). Em nossa visão, ele é sucinto demais, tomando certas liberdades que não se justificam por um mero apelo a convenções genéricas.

A princípio, o crítico entende como *estilo* a técnica de filmar - a maneira como serão dispostas as cenas, de modo a atender às exigências da trama, sempre regidas pelo princípio da

causalidade que normalmente norteia a produção clássica. No entanto, podemos entender estilo de outra forma, como **estilização**.

Bordwell argumenta que, assim como acontece com a narração (e por causa dela), o estilo clássico é praticamente invisível, pois suas costuras jamais são deixadas à mostra, exceto em casos motivados por convenções genéricas.

No entanto, contrapomos que há situações em que o longa-metragem hollywoodiano é reconhecido exatamente por seu estilo vibrante e notório. O filme noir, por exemplo, mostra uma estilização artificial, em padrões de sombreado e grades de claro-escuro, que muitas vezes não é justificada pela mera interação entre os atores ou mesmo pela narração, como quer o escritor do ensaio, mas está ali unicamente porque há um estilo de produção fílmica que o exige. Tanto assim que aparecem sombras de personagens nas paredes em circunstâncias que nem sempre a narração pediu, ou que nem sempre assumem a mesma significação semiótica (de duplicidade, por exemplo).

Na verdade, o emprego das características desse estilo já é, por si só, um nível próprio de narração, à parte da história - mas unida a ela na produção de significado. E só uma análise que considerasse estas particularidades estilísticas como gozando de um estatuto de legitimidade pleno (e não como detalhes quase invisíveis), far-lhes-ia justiça.

(2) A dissertação de Bruno Fontes, relacionada nas **Referências Bibliográficas** e intitulada "Num Mundo Sempre Noir", traz uma discussão aprofundada da problemática do filme noir como gênero, ciclo, tradição, tendência estilística, etc. Sublinha-se, entre outras coisas, o fato de que o seu reconhecimento foi feito de maneira retrospectiva, isto é, bem depois de o período de sua realização clássica ter se encerrado, ainda nos anos 1950. Nesse caso, o que se tem é uma construção teórica dos críticos, especialmente os da década de 70, o que fortalece o questionamento sobre a pertinência dessa atribuição de gênero.

=====

6. 3 - Enquadramento e angulação

Na seção "O Estilo Clássico", David Bordwell tece algumas considerações que merecem ser repensadas no que tange ao filme noir.

Com efeito, há ocasiões nessas obras em que quase se pode dizer que o **estilo** conta a história - ou mesmo, que determina modificações no sentido da trama. Câmeras *dutch*, no chamado ângulo holandês, e angulações em "olho de pássaro" ocorrem em algumas produções noir sem qualquer outra motivação que não a da própria narrativa (já que nem mesmo a norma estética do noir exigiria tais angulações radicais). É o que se pode constatar em certos momentos de Baixeza ("Criss Cross", 1949), Ratos Humanos ("Tight Spot", 1955) ou Anjo do Mal ("Pickup on South Street", 1953). Neles, as câmeras são praticamente postas no chão ou em "ângulos de pássaro", verticalizando a tomada, sem que haja a necessidade composicional que se vê nos musicais de Busby Berkeley, por exemplo, e sem que seja possível recorrer à justificativa de que esses enquadramentos fazem a trama avançar (que é como Bordwell define a motivação composicional, no glossário da p. 278). Ora, como já dissemos, a pouca naturalidade dessas angulações, com a conseqüente estranheza que suscitam no espectador, também contribui metalinguisticamente para denunciar a artificialidade da construção discursiva.

Mesmo no caso da tomada em olho de pássaro de Baixeza, para a qual até poderíamos apontar a necessidade óptica (serve para dar ao espectador uma ideia da localização geral da cena, a exemplo do plano-sequência inicial de A Marca da Maldade, que tem a mesma função), a espetacularidade desses enquadramentos furta-nos por um momento da fruição diegética em que estávamos imersos, para nos deliciarmos com a beleza da escrita fílmica em si - e este é precisamente o papel da metalinguagem!

Assim como Baixeza, Anjo do Mal traz closes com frequência - enquadramentos em primeiríssimo plano, que Bordwell alega serem raros na produção clássica. E, em À Meia Luz ("Gaslight", 1940), além de ocorrerem alguns closes notáveis, o uso simbólico de cortinas não só remete à origem teatral do filme (é uma adaptação da peça de Patrick Hamilton, *Gas Light*, de 1938), como serve para demarcar momentos narrativos da trama, já que no momento em que a protagonista Bella Mallen está num táxi a caminho de casa após ter assistido a uma apresentação lírica, percebe ter gradativamente se isolado da vida social devido às ciladas de um marido mal intencionado: nesse instante, a cortina traseira da carruagem se fecha! De maneira inversa, quando a moça consegue se libertar ao final, ela vai ao terraço e abre as cortinas, como se saudasse a volta à sociedade.

Veem-se, portanto, operações de metalinguagem e estilística altamente relevantes aqui, realçadas por outro aspecto. Em dado momento, o marido malvado, Paul Mallen, olha para a tela de forma muito significativa, num claro processo metadiscursivo (já que, ao longo do

filme, ocorreram outras espiadelas para a câmera por parte dos personagens, que todavia podem ser atribuídas a motivações composicionais ou de perspectiva (trechos ópticos), sem maiores consequências linguísticas).

Resumindo o que se falou até aqui, na verdade o que se tem é uma interferência semântica do **estilo** no mundo da história, (1) afetando a maneira como ela vem contada – efeito saliente em O Terceiro Homem ("The Third Man", 1949), por exemplo, que, com suas angulações inclinadas, adquire uma profundidade incalculável. Configura-se assim uma idiossincrasia das obras, transcendendo a forma externa cristalizada da normativa clássica.

Por sinal, o estilo noir, se não chega a romper a estética clássica, dota-se de características que o situam à parte dela. Ele é simplesmente notável: não prima pela discrição, pela invisibilidade, ao contrário do que postula Bordwell para o estilo clássico.

A iluminação, por exemplo, não pode ser caracterizada como tendo a função simplesmente de destacar a figura do fundo, nem a cor a função de definir planos espaciais. Ambas têm ativa função semântica, ampliando o sentido da narrativa ou mesmo alterando-o. Em Um Corpo que Cai ("Vertigo", 1958), o diretor de fotografia inunda certos ambientes com uma cor vermelha que provoca incômodo. Em outra cena, a protagonista está sentada sob um luminoso em neon, que mergulha o seu rosto numa luz verde, em um resultado final escabroso para um filme clássico. Claramente a intenção da obra é nos deslocar, chamando a nossa atenção para o código de luz empregado.

Nem é essa desarmonia de cores justificável no arco narrativo: não haveria uma necessidade diegética desse artifício. Ainda assim,

“Hitchcock fez seu filme em cores pastel. Até a maquiagem e os olhos azuis de James Stewart são superenfaturados, de uma maneira artificial típica dos anos 1950. Uma sequência onírica leva tão longe quanto possível essa conexão entre cor e desejo”, explica Cousins (2013, p. 261).

Não se trata, portanto, apenas de se servir da melhor alternativa técnica, seja em cores ou p/b; a iluminação com suas sombras, áreas banhadas em luz ou em penumbra e a técnica do *chiaroscuro*, típicas da "coreografia de luz" do noir clássico, não apenas compõem o cenário visando torná-lo cada vez mais relevante e objetivo: luz e cor o constituem estruturalmente,

visando criar uma situação de subjetividade e de ambiguidade. Esses níveis codificados típicos do cinema (que vieram da pintura) não podem ser separados da trama, assim como um soneto não pode ser desarticulado em forma e conteúdo.

Nelson Brissac Peixoto, por exemplo, no livro *Cenários em Ruínas*, escreveu uma longa prosa poética para penetrar no "espírito noir" com base justamente na interação desses códigos. Mais do que em qualquer outro lugar, tal confluência de formas ilustra a ponderação de Merleau-Ponty com que introduzimos esta seção, e que resumimos na conclusão de que a forma e o conteúdo - isto é, o que se diz e a maneira pela qual se diz - não poderiam existir separadamente.

Ora, essa articulação complexa dos códigos cinematográficos se não basta para romper com o estilo clássico, certamente inflama-o o suficiente para esses filmes não poderem ser descritos com precisão da maneira sumária de Bordwell. Por exemplo, ao contrário do que ele alega, muitas vezes a finalidade da iluminação noir é justamente confundir a figura com o fundo, apenas delineando parcialmente a sua silhueta, de modo a sugerir (e não mostrar, como o enquadramento clássico) que há alguma presença à espreita entre as sombras. Cf como os recursos de estilo tanto esclarecem quanto acobertam o sentido:

Outro dos traços essenciais do film noir, como refere Cardoso (op. cit.) é a aplicação de complexos procedimentos narrativos, tais como a utilização recorrente de cenas de flashback e a utilização da voz sobreposta, ou voice-over, que tanto pode ser um elemento perturbador na diegese como a única orientação num vórtice narrativo, e que tanto pode sugerir a ilusão como conferir ao enredo o componente real que lhe parece faltar. Basta verificar as formas como é utilizada, respectivamente, em *Fear in the Night*, de Maxwell Shane (1947), ou em *Out of the Past*, de Jacques Tourner, produzido no mesmo ano. (FONTES, 2011, p. 8).

Não só isso: o emprego de uma iluminação tão sofisticada faz com que todo o quadro na tela adquira importância na narrativa, e não apenas o que se passa em seu centro, porque se assemelha a uma pintura de Caravaggio, na qual as zonas escuras têm a mesma importância que as áreas sob a luz. Não se podem "clarear" as porções escuras de um Rembrandt ou de um Da Vinci sem alterar o seu sentido, porque não se trata apenas de uma escolha entre "possibilidades normativas de composição" que esses pintores seguiram. Certamente o mesmo pode ser dito dos filmes expressionistas e policiais.

Vejamos em detalhe uma sequência do filme *O Estranho Amor de Martha Ivers* (“*The Strange Love of Martha Ivers*”, 1946). A certa altura, um casal discute em frente a um abajur. Este objeto é diegético, ou seja, faz parte do cenário decorativo. Na cena seguinte, porém, um outro abajur aparece parcialmente em primeiríssimo plano, à frente da câmera e da porta de um hotel. Este objeto, então, funciona como se “observasse” a cena e nisso contrasta com a luminária anterior por expor ostensivamente a iluminação que está sendo empregada.

Para que não haja dúvidas desta leitura, mais adiante repete-se a cena, com o dito abajur em idêntica posição e no mesmo enquadramento parcial da vez anterior, diante da mesma porta; seu propósito observacional é realçado pela atitude de uma personagem chamada Toni Marachek, que fica a observar a interação amorosa de um casal, em cena muito relevante.

O abajur, além de aludir ao próprio código de iluminação, desempenha o papel de um *voyeur*, pois ele é que ilumina a cena, “dedurando” o comportamento infiel do protagonista Sam Masterson à personagem de Lizabeth Scott que o espia do alto. No fundo, ele trai a nossa subjetividade de espectadores, que assistimos a tudo.

Retornando a *Fuga do Passado* (“*Out of Past*”, 1947), notamos que em sua parte inicial a metalinguagem é usada como verdadeira marcação de ritmo. De tempos em tempos, dentro da rica configuração em flashbacks, aparecem sinais que sugerem a forma do filme, mas um deles é notável pelo realce que dá à interação entre os códigos de produção. Quando o casal de protagonistas entra numa casa, embaixo de chuva, o personagem de Robert Mitchum diz que uma lâmpada está queimada e se dispõe a acender o abajur. A típica cenografia de sombras do cenário se destaca, enquanto sua namorada (Jane Greer) liga o toca-discos com a trilha musical adaptada à sequência de imagens. Iluminação e som se destacam nessa cena.

Notamos, assim, que o cenário noir, com suas sombras, angulosidades, espelhos, luzes e outros artifícios linguísticos, pede ao espectador sua **atividade interpretativa**, e não apenas uma visualização oblíqua, de “canto de olho” para os lados da tela.

(1) Convém frisar que estamos usando a expressão “mundo da história” de forma análoga ao conceito de *mundo do texto*, de Paul Ricoeur, aproximadamente no mesmo sentido:

De fato, o que deve ser interpretado, num texto, é uma *proposição de mundo*, de um mundo tal como posso habilitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios. É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a *este* texto único. (RICOEUR, 1990, p. 56).

Ademais, quase todo mundo que assiste a um filme noir sem ter pesquisado minimamente o seu modo de ser, a certa altura se indaga o porquê das sombras e de toda aquela *mise-en-scène* estilística. Em outras palavras, a atenção do público não se concentra apenas na história, mas também no **modo de contá-la**, o que nos traz Merleau-Ponty à mente. A cinematografia noir, com o seu preciosismo teatral e sua carga metafórica implícita, além da pouca naturalidade da visão em preto e branco, por si só já é um elemento metalinguístico, na medida em que suscita a curiosidade popular sobre a escrita fílmica: enquadramentos e angulações arrojados, a cenografia de luz, a constância de significantes peculiares, tais como espelhos, figurinos carregados (sobretudos, chapéus), portas que de tempos em tempos marcam o ritmo da trama, etc.

O filme noir, pode-se dizer, tensiona os limites do mundo clássico até o momento que não será mais possível se encaixar nele: o próximo passo será o rompimento (que virá com outras escolas, como o neorealismo).

Destarte, o estilo noir não passa despercebido, porque a sua criação não envolve somente a “combinação de normas familiares em padrões previsíveis” (para falar como Bordwell). As principais inovações do *dark cinema* não ocorrem apenas no âmbito da fábula, como se só envolvessem criar novas histórias, mas exigem todo um delicado processo de compreensão prévia em relação à forma de contar essas histórias. A narração tem um peso próprio na composição dessa obra.

Pode-se afirmar, em relação a tudo isso, que se deve falar menos em uma fórmula reproduzida industrialmente nos diversos filmes, e mais em um *modo de fazer* - uma problemática cujas implicações nas obras de arte já foram intensamente discutidas por filósofos esteticistas (como R. G. Collingwood) (2) ou a Bauhaus inteira.

Tome-se como ilustração uma produção injustamente subestimada de Alfred Hitchcock, *Correspondente Estrangeiro* ("Foreign Correspondent", 1940), toda ela imersa num caligarismo expressionista de trevas e angulações, repleta de sinais sígnicos e metadiscursivos. Com efeito, na cena de tortura de um velhinho, temos ocasião de observar diversos códigos do cinema expostos, além de um discurso político-poético feito diretamente para a câmera, isto é, para nós. A escuridão parece não deixar dúvidas quanto à atmosfera

conspiratória e de mistério: paradoxalmente, o filme quer esconder, em vez de mostrar. O que é deveras coerente, pois trata-se de um peça de espionagem e de guerra.

Por fim, o significado de toda essa penumbra é-nos entregue pelo espião em dificuldades: ele confessa que lutar nas sombras é muito difícil, tal como ir ao campo de batalha.

Vemos aqui, mais um vez, como a cinematografia velada do noir se integra estruturalmente ao **sentido** do filme - e não apenas lateralmente, como ornamentação -, do mesmo modo como as trevas se imbricam nos quadros de um Rembrandt ou de um Caravaggio, inseparáveis deles como o dia da noite.

De todo modo, não é mais sustentável a afirmação basilar de Bordwell (reproduzida no início deste artigo) de que o estilo clássico é *praticamente invisível*, pois o estilo no universo noir é o mais notório possível, com grande importância semântica, abarcando os mais diversos códigos (cenário, iluminação, cor ou então a fotografia p/b, figurino, etc.). De fato, o estilo é a própria característica definidora do noir, o charme que ainda atrai muitas pessoas para esse tipo de produção cinematográfica.

(2) Para uma apresentação sumária do pensamento de R. G. Collingwood, uma sugestão é o livreto *A Estética de R. G. Collingwood*, de Aaron Ridley. Na concepção de Robin George Collingwood, conta-se muito a valorização do fazer artístico.

=====

6. 4 - Outros aspectos não clássicos

Já vimos, nas **Preliminares**, como Merleau-Ponty reavalía a falta de clareza das obras de arte atuais. Considere agora o que Bordwell (2005, p. 286) alega de Cidadão Kane (“Citizen Kane”, 1941): que o filme deixa em aberto o mistério do protagonista, sem que isso se deva a alguma motivação de gênero.

Figuras misteriosas, cujo caráter ou motivações ou a personalidade não são desvendados abundam no *dark cinema* - tal como o Cidadão Kane (que Bordwell reconhece como não sendo clássico). Para destacar algumas delas, chamemos o impressionante personagem

encarnado pelo ator Richard Basehart em O Demônio da Noite ("He Walked by Night", 1948), um ex-combatente cujos motivos pessoais da ação criminosa não são decifrados; bem como o infeliz policial Hank Quinlan, um dos vilões mais complexos já construídos, não à toa vivido por Orson Welles em A Marca da Maldade ("Touch of Evil", 1958).

Citemos ainda a personagem de Barbara Stanwyck em Pacto de Sangue ("Double Indemnity", 1944), ou a de Lauren Bacall em À Beira do Abismo ("The Big Sleep", 1946), ou a de Ann Savage em Curva do Destino ("Detour", 1945), todas *femmes-fatale* complicadas e imprevisíveis, bem como a de Helen Walker em O Beco das Almas Perdidas ("Nightmare Alley", 1947), aliás muito sintomaticamente denominada *Lilith*... E, sobretudo, a sutil protagonista de Alma em Pânico ("Angel Face", 1953) interpretada pela atriz Jean Simmons.

Afirmar, como talvez o faria Bordwell, que isso se deve a motivações de gênero (e por isso devem ser consideradas figuras clássicas) é recair numa petição de princípio, já que tais personagens **constituem** o filme noir, sendo esta tradição justamente o resultado cinematográfico da concentração desproporcional de tipos humanos ambíguos como esses. Quer dizer, são os personagens que dão motivo à delimitação desse "gênero".

Aliás, a singular figura da *femme-fatale* é sempre bastante enigmática, levando os homens à loucura e à autodestruição, como explica Cousins (2013, p. 198).

Não só os personagens podem ser abertos, mas o filme todo. Considere o que diz Waldemar Dalenogare (2014), um crítico e historiador, sobre o final pouco tradicional de Curva do Destino ("Detour", 1945), desde que a sua vagueza suscita mais perguntas do que respostas:

"As perguntas deixadas no ar foi a forma encontrada para sair do tradicional 'esquema de Hollywood', que dizia que um filme teria que ter um começo e um final claros para compreensão das audiências. Na verdade, você pode questionar tudo".

Por outro lado, quando Bordwell diz que a estrutura do filme clássico é organizada de molde a fazer dos eventos "à frente da câmera" a nossa principal fonte de informações, convém parar para refletir. Evidentemente que o espectador só pode ter como informação o que passa na tela, do contrário a proposição seria *nonsense*. O que o crítico então está querendo dizer, provavelmente, é que ao assistir a um filme, o público se concentra primordialmente no que vê na tela, sem se preocupar muito com o que não lhe aparece.

Mas não é assim a situação no mundo noir. Em diversos filmes, a informação veiculada ao espectador é tão parcial, que este fica com a desagradável impressão de que toda uma série de eventos transcorre em paralelo sem que ele saiba, enquanto testemunha apenas o que o ângulo limitado de algum personagem (ou então, da narração mesma) lhe conta.

Talvez, depois disso, até venha a acontecer que ao final da trama um detetive reúna pistas e preencha as lacunas informacionais, conforme Bordwell intercala mais à frente no ensaio. Nem sempre, porém, isso é possível, como exemplificamos no **item (10)** do tópico **2. 2 - Diferenças do noir em relação à narrativa clássica**.

Lembremos também que a ação dos personagens, incluindo o detetive, sempre é causalmente dirigida, independente de ocorrerem essas lacunas causais na trama em virtude dos fatos serem encobertos. De todo modo, essas são características que singularizam o noir em relação ao padrão hollywoodiano - características que recordam precisamente a visão de Merleau-Ponty introduzida anteriormente.

=====

6. 5 - Análise exemplar: Os Assassinos

A esta altura, depois de termos relacionado, neste trabalho, tanto a forma quanto o discurso da obra de arte - o estilo e a narrativa, como aspectos importantes na compreensão do *dark cinema* -, já podemos avançar um passo na **integração e compreensão** de todos os seus elementos constituintes. Tomando o longa-metragem de Robert Siodmak, Os Assassinos ("The Killers", 1946), como exemplar de diversas peculiaridades do filme noir em relação ao filme clássico (e sempre em contraponto com as proposições de Bordwell), notemos como os diversos recursos metalinguísticos se entrelaçam nos níveis de sentido da obra:

- 1) Desde os créditos iniciais já se denuncia o gênero (ou o ciclo) a que o filme se filia, com a ambiência, linguajar, personagens, estilística e outros significantes típicos, em sinal de metalinguagem ou autoconsciência;
- 2) Abundam primeiríssimos planos ou closes - enquadramentos mais raros no meio clássico;

3) As diversas instâncias de flashbacks estruturam o filme - não são circunstanciais. Eles evidenciam a **montagem** do longa, por causa da repetição contínua desse procedimento narrativo e da dificuldade de compreensão que acarreta, levando o espectador a indagar o motivo da escolha dessa forma de contar;

4) Ao contrário do usual em filmes clássicos, o conteúdo dos flashbacks não ultrapassa o conhecimento do personagem que o ocasiona. Sua amplitude é a mesma do conhecimento do sujeito que recorda. Mas há um ponto interessante. Em certo momento, um dos personagens, um velho criminoso, volta ao passado e nós **vemos**, por meio de sua lembrança, a presença da *femme-fatale* em uma reunião de bandidos. Quando a cena volta para o detetive que escutara o relato de memória do criminoso, ele se dá conta de que não sabe se a personagem de Ava Gardner - Kitty Collins - participava da reunião, pois, ao contrário de nós, ele não pôde "assistir" ao flashback.

Uma “trapalhada” como essa seria facilmente resolvida bastando o velho criminoso contar que Kitty Collins esteve lá efetivamente; no entanto, isso não é feito e assim o espectador percebe o descompasso metalinguístico entre imagem e narrativa;

5) A reconstituição do passado, feita a partir da leitura de um jornal, apresenta a interferência de um locutor externo (suponhamos que seja o diretor essa instância de narração) - situação que recorda certas considerações metalinguísticas de Bill Nichols já reproduzidas neste trabalho;

6) Essa reconstituição do passado em tom de reportagem e com o emprego de termos que realçam incerteza reforçam a referência às considerações de Nichols. Também são percebidas certas oscilações de intensidade sonora e de timbre de voz, conforme os níveis narrativos recuam do presente para o passado e vice-versa. A estruturação narrativa fica à mostra;

7) Com efeito, ocorrem pelo menos dois níveis de narração na obra. O flashback da *femme-fatale* Kitty Collins é demonstrativo da cautela que o espectador tem de adotar em relação às recordações testemunhais dos personagens: ela mente - com efeito, sua história é desmascarada, o que nos leva a concluir que a memória dos personagens não fornece, por si só, um relato de valor documental histórico (ainda que os fatos tenham sido testemunhados *in loco*), mas exerce uma função esclarecedora apenas parcial;

8) Ao contrário do que postula Bordwell para o filme clássico, em *Os Assassinos* não se trata de recorrer ao flashback somente como pretexto para construir a trama fora de cronologia; antes, a sua utilização é apropriada para demonstrar a maneira real de trabalho de qualquer investigador, que acontece no tempo, nos mais diversos locais, estando sujeito às variações da memória, à amplitude do conhecimento da testemunha, bem como às suas intenções morais;

9) A trama de *Os Assassinos* mal obedece à forma clássica de contar uma história. É difícil encaixá-la no padrão canônico de “um estágio inicial de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eventual eliminação do elemento perturbador”, desde que o filme já começa com o elemento perturbador sendo assassinado, para voltar à cena pouco depois. Por sua vez, o desfecho fatalista complica a ideia de que se eliminou o elemento perturbador, posto haver mais de um personagem nesta condição (e o filme não mostra o estágio final de equilíbrio, antes termina abruptamente).

Certamente poderíamos descobrir outras formas pelas quais *Os Assassinos* difere de suas contrapartes clássicas, mas cremos que estas são suficientes.

Em um esforço de compreensão, diríamos que a grande obra de Siodmak ilustra a verdade sobre as escolhas que um homem faz na vida e como estas podem conduzir a um erro estratégico - aquela falha de longo alcance que ultrapassa as possibilidades de conserto e até de perdão.

Os Assassinos apresenta a história de um boxeador ambicioso que poderia se conformar a uma vida digna - mas anônima - de policial, e que está seduzido pela fama que o mundo capitalista lhe oferece: mas apenas enquanto ele puder estar em ação. Quando se machuca no ringue, as coisas mudam.

Em sua derrota final, ele vê o futuro ir por água abaixo, enquanto os empresários discutem como contratar outro campeão para o seu lugar, que lhes proporcione a recuperação econômica dos prejuízos que tiveram com o lutador fracassado.

Escolhas erradas, seguidamente erradas, que, se não tivéssemos alertados por Sartre quanto à nossa responsabilidade por elas, poderíamos atribuir o descaminho do boxeador à paixão irresistível por uma mulher belíssima, mas fatal - como o filme faz crer à primeira vista.

Na verdade, o longa mostra dois amigos de infância, criados juntos no mesmo ambiente, por pais que trabalhavam no mesmo emprego, e que trilham caminhos opostos na vida - um na polícia e outro, no crime -, por suas próprias escolhas.

Fatalismo? Genética? Ou mero erro de julgamento moral? É possível transgredir além dos limites do perdão?

Uma incrível coincidência, ocasionada por uma herança que o lutador errático deixou a uma mulher desconhecida, num hotel qualquer, mostra o erro de confiar uma trajetória de vida à marginalidade do sistema onde se vive. Pois o capitalismo nunca se dispõe a perdoar quem comete erros de longo curso.

E note-se que são dois criminosos: o fugitivo e o chefe do bando - este sim, como cabeça do esquema, não como um capanga contratado, consegue se dar bem, ficar "limpo" na sociedade, mostrando que a inteligência para o mal pode legitimar uma aparência que esteja em acordo com os critérios de felicidade financeira deste mesmo sistema.

Ou de qualquer outro, em qualquer época e lugar. Como dizia o erudito Derek Kidner sobre as escolhas do Ló bíblico, em qualquer tempo, as convenções humanas são um guia por demais falível. (1) E assim, o jovem esportista que ambicionava uma carreira de estrela, passa a contar estrelas - desta feita, as verdadeiras - da grade da prisão, orientado "cientificamente" por um velho criminoso, em um dos pontos mais poéticos do filme. Pois, como diz o velho, não há lugar melhor para observar estrelas do que a prisão!

Certamente poderíamos nos estender nessa tentativa de extrair um **sentido** profundo de Os Assassinos, mas estas indicações são suficientes para mostrar como uma obra de arte está inserida no curso maior da nossa existência, exigindo de seus críticos e intérpretes uma compreensão da verdade que ela contém. Uma verdade sempre em construção.

(1) Derek Kidner foi um erudito bíblico alemão do século passado. A citação está em Kidner, Derek. *Gênesis: Introdução e Comentário*. p. 125, com. 19: 6-8. Em: Col. Cultura Bíblica. SP: Vida Nova / Mundo Cristão, 1979.

Uma palavra mais. Bill Nichols (2005, p. 49) comenta que a voz do diretor de um documentário indica a sua consciência de estar a fazer uma representação e que a obra não é uma janela aberta para a realidade.

No caso do filme noir, a narrativa confessional poderia indicar essa mesma consciência de representação, posto que em muitos casos poderíamos acompanhar perfeitamente o desenrolar da história (ou ela poderia ter sido construída de outra forma), sem que se precisasse de uma voz em off a explicá-la; contudo, a voz está lá, atribuindo outros significados às imagens a que estamos assistindo.

Trata-se, portanto, de um procedimento reflexivo, pois, como explica Nichols, o autor da voz é um fabricante de significados, um produtor do discurso cinematográfico, por meio do qual ele afirma, alega, omite, limita, distorce, julga ou vela - assim como representa. Considere as análises que fizemos de *Os Assassinos* ou de *Scarface*, para ilustrar bem este ponto. E, nos “filmes espelhados”, como *A Dama de Shanghai* (“*The Lady from Shanghai*”, 1947) ou *A Dama do Lago* (“*Lady in the Lake*”, 1947), em que o espelho é intensamente empregado como significante, nós até podemos perceber imprecisões da parte do narrador em off!

Os filmes, assim como os documentários, são formados por códigos e é de seu conjunto que surge o que Nichols chama de “a voz do filme”. Os códigos, portanto - e isto inclui os significados semióticos apontados por Marcia Ortegosa em sua reflexão sobre o espelho e a fotografia -, constituem parte integral dessa “voz”. Aliás, seria oportuno lembrar que existem produções noir muito próximas do modelo documentário, como o comprovam *Cidade Nua* (“*The Naked City*”, 1948) e *O Demônio da Noite* (“*He Walked by Night*”, 1948), com uma *voice over* no melhor esquema “voz de Deus” - um bom lugar, aliás, para testarmos a tese da “voz do filme” nicholsiana no próprio ambiente cinematográfico! ...

As formulações acima trazem à mente o final de *A Identidade Bourne* (“*The Bourne Identity*”, 1988), quando o protagonista - um espião - presencia o enterro de seu antigo líder militar e então se põe a refletir sobre as homenagens recebidas durante o funeral. Suas meditações em off reconsideram as homenagens sob nova luz, o que leva o telespectador a também se indagar qual seria o ângulo correto de ver as coisas. O processo de divisão de vozes textuais claramente induz à postura crítica, e isso em uma obra de ficção.

Em todo o caso, como pondera Nichols para o caso dos documentários (2005, p. 67), a aparição dessas várias estratégias reflexivas no conjunto dos filmes noir tenta contornar as deficiências das práticas de uma antropologia escrita (como neutralidade, descritividade, objetividade, restrição aos fatos...), as quais se revelam inadequadas para o meio visual (como vem sendo evidenciado desde o início deste trabalho).

A narrativa de *Laura* (1944) apresenta evidência eloquente desse descompasso. O personagem Waldo inicia a sua versão dos fatos tachando Laura, a moça morta, como sendo uma dama da noite - uma moça de comportamento duvidoso, pelos padrões da época. E ele se orgulha de conhecer Laura melhor do que ela mesma - mas os eventos subsequentes desmentem a sua versão, que para nós aparecia como verdadeira, objetiva e "oficial", já que é a primeira camada de narração do filme. Assim, a empregada da jovem declara que Laura, na verdade, é uma dama muito respeitada, não uma "boneca". E o decorrer da história prova que Waldo sabia muito pouco da personalidade e dos propósitos de Laura. A trama se constitui de tal modo, que nós ficamos sem chão a certa altura, porque fomos todos iludidos pelas camadas narrativas em choque. A superfície dos eventos revelou-se enganosa e a diegese acaba por colapsar em um desenvolvimento surpreendente, em que nada é o que parece.

Por essa razão, é preciso voltar a ressaltar a importância da metalinguagem e de suas rotinas de desnudamento das marcas de enunciação, que singularizam o universo noir em relação à “normalidade” do cinema clássico.

=====

6. 6 - A lógica do espectador clássico

Para entender o papel do espectador do filme noir, é preciso compreender a fundo a estrutura desse tipo de produção. Nem sempre ela segue a norma de que, para compreender a obra, o público deve perceber bem as suas premissas e fundamentos - que é o que Bordwell prescreve para o universo clássico (2005, p. 296). Conte para Howard Hawks, o diretor de *À Beira do Abismo* ("The Big Sleep", 1946), o ensinamento da roteirista Frances Marion, citado por Bordwell, sobre a necessidade do emprego de repetições e provoque risos: "apresente todo e

qualquer fato relevante três vezes, porque o filme não será compreendido se o público não perceber as premissas em que ele se baseia"!

Com efeito, o entendimento desses filmes noir, embora requerido segundo as normas da lógica clássica (eles solicitam uma interpretação racional), é extremamente trabalhoso, exigindo uma atividade investigativa por parte do espectador. Suas tramas labirínticas, além de levar o público a indagar por que tantos volteios e detalhismos, também sugerem um estado de falência moral típica do noir. (1)

Tampouco é seguida com rigor a regra de localizar no início a ação pretérita da história. A obra-prima do cineasta Robert Siodmak, *Os Assassinos* ("The Killers", 1946), organiza a trama inteira em função da ação pretérita, que é exposta por meio de flashbacks constantes, nos quais ocorrem variações importantes em relação ao nível de conhecimento do detetive que investiga o passado de um criminoso.

Por sinal, o esclarecimento do enredo muitas vezes se fundamenta em hipóteses voltadas para o passado - daí os flashbacks e reconstituições - ou na curiosidade retroativa que a trama desperta no espectador, obrigado a voltar ao início do filme para rever algum detalhe que perdeu ou que interpretou mal. Nada disso coincide com a visão do longa-metragem hollywoodiano como se orientando primordialmente para o futuro e para o avanço da trama (que é como Bordwell o entende, à p. 297).

Ora, o próprio Bordwell excetua o filme de suspense de sua regra clássica segundo a qual a exposição da ação não faz alarmes, nem trabalha para nos induzir em erro. E é dessa maneira viciada que o ensaio segue, sempre considerando as exceções como se fossem um caso lateral das normas do sistema tradicional hollywoodiano.

Somente um tratamento amplo e em profundidade mostraria o erro de imaginar que o noir é construído de forma que o espectador estabeleça conexões plausíveis para o senso comum (do tipo: "um homem como esse iria naturalmente ... "). Pois, nele, é justamente o homem o enigma - não se sabe o que esperar desse personagem moralmente carcomido, muitas vezes em contradição com os seus próprios valores e crenças: não sabemos o que virá do detetive de *O Falcão Maltês* ("The Maltese Falcon", 1941) com a sua pluralidade de relacionamentos amorosos e avidez financeira. (Os seus adversários, mesmo, dizem que ele é um homem imprevisível!). Vê-lo ser ameaçado de prisão pela polícia provoca espanto e até desorientação no público acostumado ao detetive dotado de altos padrões morais, de Agatha Christie.

Porque não vale a regra clássica de que o objetivo da repetição e da previsão é evitar surpresas.

Certamente não é válido recorrer às explicações psicológicas de recentidade e de primazia para - outra vez! - encaixar produções diferentes num único esquema global, como já argumentamos. Explicações baseadas em efeito de retardo ou recentidade confirmam as diferenças, mas não as reduzem a um só grupo de filmes. E mesmo que elas ocorram nos filmes clássicos, seriam precisas outras bases argumentativas para justificar o igualamento de suas finalidades nos dois tipos de produção que estamos comparando aqui.

Novamente, é a concepção interna do *dark cinema* que chama atenção para a diferença de fins nas produções clássicas e noir, quando em situação idêntica: ambas não dão muito tempo para o público pensar. No entanto, os enredos complexos do segundo grupo induzem à investigação posterior, a ponto de exigir que o espectador reveja o filme com atenção.

Isto é, a produção noir solicita fortemente a sua atividade interpretativa, com histórias aparentemente confusas e contraditórias, que desafiam o entendimento. O intuito é provocar um descontrole do nível de compreensão, levando à perplexidade devido às inúmeras soluções hipotéticas possíveis. O que nos leva, de novo, à explicitação de Merleau-Ponty sobre a multivocidade da arte atual, que trouxemos no tópico **6. 1) Estilo, forma e o pensamento de Merleau-Ponty.**

(1) Expressão utilizada pelo crítico Sérgio Alpendre, em uma aula aberta sobre os assim denominados *road-movies*, ministrada no SESC Belenzinho, em fevereiro de 2019).

Outrossim, praticamente atores com todos os tipos de perfil e "persona" já fizeram filmes noir - de glamorosas comediantes como Lucille Ball, e mesmo Marilyn Monroe, a *gentlemen* como Cary Grant e Paul Heinreid. Alguns deles, inclusive, trabalharam a contragosto nesses longas-metragens, por medo de que a vileza dos personagens ameaçasse a sua boa imagem popular. (Em geral, no cinema tradicional de Hollywood, a reputação dos atores e atrizes deveria ser compatível com o filme, e por isso alguns deles são mais associados a um tipo de produção que outro).

Diante de tantos problemas, certamente o mais sensato seria reconhecer que, em Hollywood, podem coexistir formas diferentes de cinema e de narração que não apenas uma única - aquela denominada de "clássica".

LIVRO 4 - CONCLUSÕES DE SENTIDO

7 - Quarta parte: O emaranhado semântico-metalinguístico da obra

Já sabemos que no cinema de Hollywood, o estilo busca tornar-se transparente, "captando as pessoas em ação e deixando que o espectador tire conclusões sobre elas sem a ajuda de nenhum comentário, implícito ou explícito" (NICHOLS, 2005, p. 48).

Isso significa, também, que a estrutura da trama do filme se apoia principalmente nos procedimentos da narrativa clássica, com a cronologia seguindo o parâmetro da causalidade aparente, enquanto os planos são organizados em cenas dramaticamente reveladoras. O resultado é a representação clássica de uma história, qualquer que seja.

Pensando como Bill Nichols, admite-se em geral que os cineastas não acreditam que o cinema crie uma representação objetiva da realidade, preferindo antes reconhecer que todo filme é uma forma de discurso que fabrica os seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista.

Um dos fascínios do cinema noir é a facilidade com que funde **argumento** e evidência (sons e imagens). O resultado traz em si uma tensão que nasce das **asserções genéricas** que o filme faz sobre a vida dos personagens (principalmente pelo recurso da narrativa em off, mas não só), enquanto usa sons e imagens marcadas por sua singularidade. Essas imagens e sons acabam funcionando como **signos**: carregam significados - embora de fato esses significados não sejam inerentes a eles, mas lhes tenham sido conferidos por sua função dentro do discurso fílmico como um todo (que é o que postula Nichols para os documentários).

Em vista disso e de fatores ligados à temática urbana e de crimes, facilmente poderíamos supor que o cinema noir seria um gênero realista, que nos permitiria **tirar conclusões** da evidência histórica direta, por parecer que a narração - ou a própria realidade - fala-nos através do filme.

Na verdade, tudo o que ouvimos é a *voz do texto* - aquele padrão intangível formado pela interação de todos os códigos de um filme (tal como foi proposto por Nichols para documentários).

Mesmo as marcas mais óbvias da textualidade noir (como o estilo marcadamente fotográfico e objetivo) - que parecem indicar a textura histórico-conceitual da narrativa (1), como se sentíssemos que podemos extrair conclusões da própria evidência documental, ou direto da realidade mesma -, essas marcas textuais carregam um sentido precisamente porque **os filmes produzem a estrutura na qual os fatos adquirem sentido**.

Eis o ponto central, porque, embora tomemos essas características estilísticas e temáticas como testemunho de determinações histórico-contextuais que exercem efeitos plasmadores sobre a vida (isto é, como características conjunturais de certa época - digamos, os anos 1940), tais supostas determinações só se tornaram disponíveis para nós graças a estratégias artístico-textuais (como frisa Nichols para os documentários).

(1) Até o ponto em que é possível se referir a obras de ficção com esses termos.

Na verdade, tem-se no filme uma produção de arte e conhecimento que não se apoia em nenhum alicerce mais firme do que o próprio ato de produção. Tornam-se então vitais as pressuposições, os valores e objetivos que motivam essa produção, alicerces que algumas estratégias de análise (como as metalinguísticas e intertextuais, vistas aqui) tentam deixar mais claros.

Faz-se igualmente necessária, depois de Bultmann, reconhecer que essa concepção de significado é histórica; a consciência de que a história não é um monolito, cujas formas já

estão pré-determinadas. Ao contrário, o filme constrói compreensão histórica e perspectiva contextual bem diante dos nossos olhos, como frisa Nichols (2005, p. 60).

Assim, ao assistirmos aos melhores filmes noir, há de ficar evidente que diversos significados podem estar contidos na mensagem do filme, e que é o próprio material fílmico, em sua forma e conteúdo, que engendra esses significados - eles não são recolhidos "direto da realidade", como popularmente se imagina; antes é o contexto fílmico como um todo que atribui sentido às imagens que vemos.

Como o indica Nichols (em quem baseamos esta seção inteira) para o caso dos documentários, aqui também há uma construção histórica de significados que é textual e cinematográfica, procedendo "do interior" da obra. E certamente este é um primeiro passo de um contexto evolutivo ainda mais amplo, de natureza temporal. Isso é claro na explicitação de Bultmann, ao fazer um sumário da evolução da exegese literária a partir de suas fontes documentais e linguísticas, que também se desenvolvem à sombra do devir histórico:

Entretanto, o reconhecimento da evolução do idioma na história é acompanhado pelo reconhecimento da evolução histórica em si, ou seja, a intuição do condicionamento histórico de todos os documentos literários pelas circunstâncias locais e temporais, e cujo conhecimento doravante passa a vigorar como premissa de toda interpretação adequada a seu objeto. (BULTMANN, 2001, p. 289).

Com efeito, os sons e imagens a que assistimos em um filme noir não são significativos em si mesmos - conforme mostrou Sol Worth, "um filme não tem sentido em si". (2)

Afirmamos, além disso, que um filme não tem um sentido único, por mais que pareça evidente: mesmo obras altamente discursivas como as de Eisenstein estão sujeitas a uma pluralidade de interpretações, como peças de arte que são (e não meramente informacionais, como seria o caso de uma reportagem de jornal sobre o mesmo assunto).

Ademais, todas as **inferências** (evitamos, propositalmente, a palavra *conclusão* - definitiva demais para o âmbito do sentido e da arte) que logramos extrair desse processo construtivo semântico (no caso do filme de ficção) con-formam a sua voz ou mensagem textual, a qual é, ela mesma, parte de um processo histórico que lhe confere significados. É um desafio permanente descobrir essa conjuntura histórica, em suas relações com a **produção** da obra - mas também nas consequências práticas e nas inferências semânticas advindas da **interpretação atual** da mensagem fílmica.

Porque, de maneira exatamente inversa, toda essa criação semântica que veio das interpretações da obra é, por sua vez, incorporada à **história dessas interpretações**, servindo como base de referências futuras para o espectador que novamente assiste ao filme.

Tem-se portanto uma dupla camada histórica de significados atribuídos, a última delas fundada em si mesma (isto é, nas significações construídas anteriormente e incorporadas à "tradição" semântica da obra).

É nossa convicção que no conjunto denominado coletivamente de filme noir, existe uma grande consciência desse complexo emaranhado semântico produzido pelas - e sobre as - obras cinematográficas, cujos sintomas mais reveladores são as suas manifestações metadiscursivas.

Examinando os fragmentados personagens das histórias noir e percebendo como frequentemente somos surpreendidos no decorrer da trama, concluímos que "não é a todo mundo que se pode dar crédito. E nem tudo é verdade. Os personagens não emergem como construtores autônomos de seu destino pessoal" (cf. NICHOLS, 2005, p. 61). Em Pacto de Sangue ("Double Indemnity", 1944), por exemplo, temos uma multivocidade de perspectivas que se revela pela ampla gama de posições sociais, interesses, crenças, valores e determinações históricas dos personagens – o corretor, o investigador de fraudes, a *femme-fatale*, a filha machucada de um pai morto – bem como do filme em si, que nunca deixa o culpado impune.

O resultado é um mundo de densa complexidade, cuja amplitude de sentido reside no escopo cultural das análises críticas - sempre sujeitas, elas mesmas, ao fluxo histórico.

Um exemplo dessa variação crítica é a relevância circunstancial atribuída às obras. Assim é que o noir Um Corpo que Cai ("Vertigo", 1958) vem adquirindo ultimamente uma notabilidade cada vez maior, enquanto que O Encouraçado Potemkin ("Bronenosets Potemkin", 1925) parece oscilar à medida em que o fator conjuntural que lhe serviu de leito histórico se extinguiu. Variações semelhantes aconteceram com Cidadão Kane e Blade Runner, que assumiram grande importância crítica nos últimos tempos. Com efeito, a inteira tradição do filme noir obteve um reconhecimento tardio, que perdura ante o panorama de perplexidades do mundo contemporâneo. (3)

Toda essa instabilidade na relevância das obras testemunha o fato de que, em se tratando de peças de arte, e particularmente do filme noir, "o processo de construção de significados se sobrepõe aos significados construídos" (NICHOLS, 2005, p. 64).

Quer dizer, fica claro que em vez de a mensagem brotar de uma consciência exegética onisciente, que supostamente teria acesso a um sentido intrínseco ao filme, a "voz do filme" é **fabricada** por meio de uma **intervenção historicamente situada** que, atuando de maneira criativa, crítica e metadiscursiva, decifra e compreende a mensagem da obra, incorporando as inferências assim obtidas aos seus anais de significação.

(2) Sol Worth, então na Universidade da Pennsylvania, escreveu um artigo de rara felicidade sobre o desenvolvimento de uma semiótica (uma "ciência de signos da linguagem") para filmes, nos anos 1960. Ver sua disponibilidade nas **Referências Bibliográficas**.

(3) Um histórico dessa trajetória de reconhecimento na dissertação de Bruno Fontes "Num mundo sempre noir".

=====

8 - Quinta parte: Justificando a leitura textual dos filmes

Como veio a ideia de considerar os filmes como discursos textuais, tendo em consequência disso a possibilidade de serem "lidos" ou criticados segundo critérios literários?

Conforme David Bordwell, essa perspectiva surgiu a partir de meados dos anos 1970, quando apareceram novas maneiras teóricas de investigar as funções sociais e psicológicas da Sétima Arte. Para tanto, os estudiosos desenvolveram certas concepções do cinema alicerçadas em alguns pressupostos sobre a organização social e a atividade psíquica. Tais pressupostos, por sua vez, apoiavam-se em concepções do sujeito e de sua "construção" pela linguagem e a sociabilidade. Entre as principais fontes dessa visão citavam-se a psicanálise de Freud e, principalmente, a de Lacan, além do marxismo de Althusser.

Com base nesse conjunto de pressupostos, construíram-se as novas proposições sobre cinema nos anos 1970/80: "O cinema era considerado um sistema semiótico, representando o mundo através de textos segundo códigos convencionados. E, sendo um sistema semiótico, engajaria o espectador como um sujeito dividido, deflagrando um processo onde interagem o consciente e o inconsciente" (BORDWELL, 1996, p. 31).

Assim, um filme oferece um texto, um discurso. E “discurso” viria a ser um termo pelo qual todo trabalho sobre cinema (ou qualquer outro meio) poderia ser compreendido. Nessa toada, a analogia com a linguagem fica atraente porque permite aos críticos a aplicação de protocolos de interpretação literária. (BORDWELL, 1996, p. 49).

Narrar as minúcias históricas dessa concepção, bem como os desenvolvimentos posteriores fugiria ao escopo deste trabalho, mas é suficiente constatar que, passado meio século de pesquisas, **a tese de que o cinema pode ser visto como um sistema textual ainda não está fundamentada.** Com efeito, Bordwell (1996, p. 50) enfatiza que “apesar das três décadas de trabalho na semiótica do cinema, os postulantes do cinema como um conjunto de 'códigos' ou 'discursos' ainda não conseguiram apresentar uma defesa razoável de por que se deveria considerar o meio cinema [] um análogo plausível da linguagem”.

Questionamento que se justifica quando nos damos conta de que a nossa linguagem verbal se serve de signos, enquanto o cinema vai adiante, fornecendo composições de imagens, cores, sons e movimento, além da possibilidade de inserção de textos. (Basta lembrar das cartelas do cinema silencioso, ou dos "discursos" escritos na tela, por Eisenstein; ou ainda, do neo noir Alphaville, no qual Godard “cola” caracteres gráficos na tela). Em uma palavra: o cinema oferece composições.

O cinema figura suas histórias, ao passo que a linguagem humana apenas as verbaliza. Se reduzíssemos o cinema a ela, arriscaríamos a limitar drasticamente o seu alcance, com repercussões na sua própria ontologia (ou seja, no que ele consistiria). Como se vê, não é tarefa das mais simples modelar como um "discurso fílmico" o que acontece na tela.

Importante mencionar que, no plano teórico, também existe essa discussão da possibilidade ou não de redução das diversas linguagens à humana. As grandes teorias semióticas se sucedem conforme vão acontecendo as transformações no uso dos signos pela produção artística. Pois, “apesar de vivermos em um mundo povoado de signos dos mais diferentes formatos, o pensamento ocidental se firmou como logocêntrico, acreditando que toda forma de linguagem era passível de análise apenas por meio da linguagem verbal” (JUNQUEIRA, 2009, p. 1):

Uma das tentativas de estudar os signos, a Semiologia concordava com a concepção de que só a linguagem verbal era válida como verdade científica. Na busca pelo estudo e compreensão destes conceitos, Roland Barthes, seguidor das ideias de Ferdinand de Saussure, estendeu a pesquisa linguística a um contexto cultural mais amplo. A teoria semiológica pretendia, desta maneira, estabelecer uma ponte entre toda e qualquer forma de linguagem com a verbal. (...)

Em paralelo a este contexto, outros pesquisadores, também interessados em compreender os signos, começaram a questionar o logocentrismo, admitindo qualquer forma de linguagem como válida e as tratando de maneira igualitária. Influenciada pelas ideias de Kant e pelo pensamento filosófico moderno (...), a Semiótica afirma que (...) não há possibilidade de redução das outras formas de linguagem à linguagem verbal. Charles Sanders Peirce é um nome importante na defesa deste preceito. (JUNQUEIRA, 2009, p. 1, 2).

Portanto, eis aí duas concepções muito diferentes no tocante a quais relações devem existir entre a linguagem verbal e as demais, o que justifica a preocupação de Bordwell, no tocante à escrita do cinema.

No que se segue, nós tentaremos esboçar uma justificativa para o entendimento dos filmes, ao menos em parte, como um discurso textual a ser "lido" - evidentemente, num sentido figurado. Escorados na descrição fenomenológica de Robert Sokolowski vista anteriormente, gostaríamos de chamar a atenção do leitor para um fato que via de regra parece esquecido nas introduções linguísticas: o amplo uso da imaginação para construir os cenários, quando escutamos uma história. Ou, em termos mais textuais, a nossa acentuada capacidade figurativa, quando ouvimos a leitura de uma obra.

Ao topar, por exemplo, com o signo linguístico "gato", **uma imagem vem à nossa mente**, aquela do animalzinho da família dos felídeos. Contudo, considere a seguinte frase: "o gato subiu na mesa". Como é natural, aquilo que vem à nossa mente e que é reconhecido pelos sistemas linguísticos e lógicos é simplesmente a situação de haver um felino em cima de uma mesa. (1)

O ponto que desejamos ressaltar é que nós não imaginamos essa mesa e esse gato no vácuo: eles não estão isolados no nada. No fundo da nossa imagem, sempre há algum tipo de ambiente - o chão, por exemplo, ou uma parede. Esse processo de "imaginação ampliada" - isto é, uma imaginação mais rica do que apenas os referentes indicados pelos signos - é fruto da nossa capacidade de figurar imagens a partir da leitura de sinais gráficos, como expôs Sokolowski.

Portanto, quando ouvimos algo ou lemos uma frase e, ainda mais, quando mergulhamos em uma história - seja um romance, uma reportagem de jornal -, nosso processo de intencionar não se limita àqueles referentes sugeridos pelos signos: de fato, podemos dizer que geramos um "filme" em nossa cabeça com base naquilo que estamos lendo. Não concebemos uma sequência pura de letras e palavras ou de conceitos gerais.

Isso é facilmente demonstrável para fãs de ficção científica: quem lê histórias de viagens espaciais facilmente se sente dentro de uma nave, quem sabe na cabine de comando, repleta de equipamentos e controles - muito embora eles nem estejam descritos em cada parágrafo. "Contemplamos" a Via Láctea que ficou lá atrás; vemos até mesmo o lado de fora da nave, em sua viagem tresloucada a Andrômeda, que aparece no vazio como um borrão leitoso. É um verdadeiro "longa-metragem" que se projeta em nossa mente e que nós vivemos e **intencionamos** (para usar o termo técnico da fenomenologia). (2)

Quer dizer, signos induzem a consciência dos respectivos referentes em nós, ouvintes ou leitores. Mas esse intencionalismo - esse delineamento mental de situações e circunstâncias - é muito mais poderoso do que os termos da **frase** o exigiriam, seja ela escrita ou parte de uma conversação.

Isto é, signos linguísticos geram eventos, imagens vivas e em movimento, que acontecem dentro de fundos e cenários. (Talvez seja essa uma das razões porque às vezes nos decepcionamos quando assistimos a um filme adaptado, enquanto outras pessoas parecem gostar bastante - justamente porque cada um que leu a história original imaginou as situações descritas de forma diferente).

Sem dúvida, o mais impressionante é essa nossa capacidade de figurar cenários e ambientes - capacidade que é aumentada se o autor da obra caprichar nas descrições de aspectos visuais, lugares e eventos. Isso equivaleria à direção de arte de um filme, por exemplo, ou ao figurino, que seja (os departamentos que se ocupam da ambientação cinematográfica de uma história). E não é só: até mesmo certos barulhos ou efeitos sonoros conseguimos "ouvir" - sejam colisões, músicas, sussurros ... enfim, o que o autor sugerir. Trata-se apenas de identificar as diversas modalidades de consciência que assumimos, o que Sokolowski fez com precisão. (É bem verdade que, ao contrário do cinema, dificilmente uma trilha musical correria mentalmente durante as nossas leituras!).

(1) Somente em uma linguagem artificial, a frase sobre o gato na mesa **quando traduzida na sintaxe lógica** que faz uso de letras e variáveis (x, y) não nos induz nenhuma imagem, o que basta para convencer de que a linguagem comum, natural, nos faz projetar situações imagéticas na mente.

(2) Este escritor gastou vários anos-luz de sua vida em viagens espaciais, induzidas pela série Perry Rhodan!

Portanto, se os **efeitos** intencionais dos signos linguísticos, na conversa ou na leitura, são semelhantes em conteúdo aos efeitos de um filme, então é justificável em princípio ver o cinema como um discurso textual - no mínimo, em um aspecto: aquele dos diálogos, da narração em off, da consistência dos personagens, da estruturação do roteiro e da trama, etc. É como no teatro: se você lê o *Otelo*, de Shakespeare, você “vê” os episódios ali contados mesmo sem ter assistido à sua reprodução dramática. E se puder assisti-la, terá condições de, em certos momentos, comparar a encenação com a sua própria ideia particular, que fazia antes de assisti-la.

É verdade que isso não esgota todas as outras significações presentes nos aspectos visuais e sonoros do filme, que exigem uma concentração de sentidos mais apropriada, bem como outras intencionalidades que também considerem o estilo da obra, conforme falamos na Terceira Parte. Pois cada meio tem uma **codificação** linguística, uma linguagem, com um certo alcance próprio, adequada à nossa cognição. Assim, se o livro nos convida a imaginar, o cinema quer que **vejamos**, antes de tudo. Nesse ponto é similar à pintura, que precisa ser vista. Como já comentamos, porém, nossa imaginação também tem capacidade de gerar um efeito similar a esta amplitude sensorial do cinema, obviamente numa "escala" menor e menos controlada.

Em assegurar essa proximidade funcional entre a linguagem humana e outras formas de linguagem, nós não estamos sozinhos. Um grande nome da filosofia analítica e da semântica como Adam Schaff defende a tese de que a linguagem fônica verbal é a mais importante das formas de linguagem, da qual todas as outras se derivam ou pelo menos a ela se referem. Com efeito, ele oferece farta argumentação nesse sentido.

Quanto à codificação, esse termo somente quer indicar o fato de que somos capazes de reconhecer pontos de semelhança entre uma imagem na tela - composta de sombras, luzes, cores e constituída por um algoritmo digital - e a sua referência real (um gato, por exemplo). Ou de uma imagem mental e a sua contraparte objetiva.

Pois a adequação entre o dado imagético e o ente da realidade nada mais é do que uma conformação de dois meios diferentes - o cinemático e o real - ao nosso sistema cognitivo e daí resulta o desenvolvimento de uma estruturação codificada, com fins de comunicação.

Sobre como ocorre esse reconhecimento de uma imagem na tela em função do seu correspondente objetivo, certamente a psicologia cognitiva ou a neurociência têm algo a dizer com propriedade.

=====

9 - Súmula I: O sentido histórico e humano da metalinguagem

A) Há um episódio na *Odisseia* em que Ulisses ouve parte da trajetória da sua vida sendo cantada por outra pessoa - um menestrel de nome Demódocos - quando de sua estadia na corte do rei dos feácios. E o navegante se emociona até às lágrimas ao ouvi-la.

O episódio ilustra a historicidade da **experiência de narração**, uma vez que a narrativa foi separada do sujeito que a protagonizou: pela primeira vez, alguém ouviu o curso de sua vida contado remotamente - o que, de certa forma, configura uma ocorrência metalinguística real, dada a separação entre os níveis da vivência e o da linguagem. Para usar a expressão de Paul Ricoeur, constatamos um distanciamento entre o sujeito e o discurso. Ou, nas palavras de Hannah Arendt:

A História como uma categoria de existência humana é, obviamente, mais antiga que a palavra escrita, mais antiga que Heródoto, mais antiga mesmo que Homero. Não historicamente falando, mas poeticamente, seu início encontra-se, antes, no momento em que Ulisses, na corte do rei dos Feácios, escutou a estória de seus próprios feitos e sofrimentos, a estória de sua vida, agora algo fora dele próprio, um “objeto” para todos verem e ouvirem. O que fora pura ocorrência tornou-se agora “História”. (ARENDDT, 2016, p. 62).

O mais interessante é que esse evento duplo, de experiência vivida e sua narração, também está sendo contada para nós, leitores, por Homero, evidenciando a aquisição de mais um nível de linguagem. A narrativa da narração.

Considerando, assim, as tremendas distâncias envolvidas na história acima - de tempo e espaço, de níveis linguísticos, de separação entre narrador e ouvinte, de evolução do âmbito oral para o escrito - podemos, com Ricoeur, generalizar sobre um discurso escrito, afirmando que "o texto () revela 'um caráter fundamental da própria historicidade da experiência humana, a saber que ela é uma comunicação na e pela distância'" (GENTIL, 2004, p. 53).

B) De maneira interessante, há filmes noir que veiculam esse mesmo tipo de distanciamento linguístico, mas em uma forma mais "tecnológica". Uma das melhores amostras é a ação no final de *Laura* (1944), na qual um homem ouve a sua própria voz em um rádio, a partir de um programa veiculado em outro lugar, longe de onde ele está. No dia-a-dia, ele é locutor; seu programa tematiza a brevidade da vida e a ação toda ganha uma emblematicidade impressionante nesse contexto multinível.

Em *A Morte Ronda o Cais* ("99 River Street", 1953), um ex-boxeador doente assiste aos seus antigos momentos de glória num aparelho de TV, que está voltado para a tela e para o espectador; em seguida, ele mesmo escuta diversos comentários sobre essa luta, feitos por sua esposa, em casa.

Este tipo de metalinguagem nos faz pensar na **hibridização vivencial de experiências**, posto que ao assistir a um filme, observamos a experiência que alguém viveu (mesmo que fictícia). O cinema "ajunta" a vivência alheia à nossa, desencadeando um processo de compreensão, como frisamos de outra forma na **seção (E)** do tópico **5.5 - Uma compreensão ampliada**. A propósito deste assunto, podemos traçar um paralelo com um filme de outro gênero - o *sci-fi* *Estranhos Prazeres* ("Strange Days", 1995), em que tal circunstância é tratada. O professor Herlander Elias (1999, p. 146) comenta que:

Strange Days é um filme que tenta explicar o lado viciante da Realidade Virtual, expondo os seus «prós e contras», tentando pesar o perigo e a sedução de se registrar uma experiência vivida e de se re-vivê-la, como se o campo da experiência e da **percepção** pudesse ser um mecanismo fácil de recorrer, ainda que complexo.

O filme aborda a experiência como registo, e como os seus dispositivos, os playbacks, podem ser alvo de registo não somente do maravilhoso, como do horror. O horror aqui é exemplificado no registo de experiências de sexo destrutivo, tortura e perseguição.

Tecendo um paralelo com uma sintomática música da banda Depeche Mode, Elias (1999, p. 148) acrescenta que

Strange Days é um relato do perigo de se trocarmos experiências limítrofes e respectivas cosmovisões; formas de ver e sentir o mundo. É a ideia dos Depeche Mode relativamente ao «mostrar o mundo como eu o vejo»; «através dos meus olhos». Esta é que é a questão principal de Strange Days, que nos acusa de querermos ver as coisas pelos olhos das outras pessoas, de viver experiências limite, em zonas limítrofes (...)

Transpondo para o filme noir, temos que já no período clássico tentou-se o emprego de estratégias textuais que sugerem uma proto-hibridização, se podemos chamar assim, tais como os densos flashbacks de *Fuga do Passado* ou de *Laura*, em que um filme é inserido dentro de outro e a experiência anterior do protagonista é reconstituída no presente para alguém que a ouve - ou para o telespectador, que a vê.

O uso de aparelhos de intermediação (que já assinalamos ao término do tópico **4.8 - Reflexão especular e descompasso discursivo**) atende a um fim de hibridização semelhante em *Pacto de Sangue*, pois a história do crime que um homem praticou pouco antes é compartilhada por meio de recordações gravadas num ditafone.

Todos esses casos configuram um nível superior de linguagem, além daquele principal. (Na verdade, isto vale para Fuga do Passado, pois, em Pacto de Sangue, o próprio nível principal de narração já é hibridizado, contado a nós, espectadores, por meio de um aparato técnico). Já em o Crepúsculo dos Deuses, como no citado A Morte Ronda o Cais, são mostradas telas de cinema que mesclam tempos vividos diferentes, ressaltando esta capacidade do cinema de “permeabilizar” conjunturas diversas.

Certamente isso ainda está longe da transmissão direta de vivências pela tecnologia de manipulação da mente ora em desenvolvimento, mas já se nota uma possibilidade que não estava ao alcance da humanidade em épocas anteriores - salvo em um âmbito imaginário, pela virtualidade da escrita, como o evidencia o episódio do Ulisses. De certa forma - e arriscando bastante - podemos dizer que, nesses casos, a dimensão metalinguística ultrapassou o nível lógico, tornando-se ontológica, isto é, concreta!

C) De um ponto de vista filosófico, a análise metalinguística pode ser comparada ao ato de virar um vestido pelo avesso. Quando isso acontece, nós deixamos de ver apenas o lado cheio de cores, para conhecer:

- a) a estruturação do corte: podemos ver como a roupa foi tecida, acompanhar o desenvolvimento do seu costurado;
- b) os pontos fortes: se foi usado um tecido de boa qualidade em toda a peça, se o ponto ficou bem alinhado, etc.;
- c) eventuais pontos falhos da malha: se há remendos, se a costura foi feita de maneira desmazelada, qual o estado de conservação do tecido ...

De maneira similar, aos separarmos os diversos níveis de linguagem que constituem um discurso - seja um escrito literário, uma peça teatral ou uma produção cinematográfica -, nós começamos a ver como ele foi construído, perceber os seus fundamentos epistemológicos, conhecer as suas direções ideológicas.

E podemos notar, igualmente, os compromissos históricos - a maneira como ela foi constituída ao longo do tempo em que estava sendo gestada - pois o seu autor se importou de deixar as costuras enunciativas à mostra, como pistas para que pudéssemos escapar à

absorção alienada no mundo episódico da obra (ou seja, no que ela conta), para nos aprofundarmos na sua estruturação causal e no seu desenvolvimento temporal.

Com base em Paul Ricoeur, que mostrou como a obra de arte se conecta com o mundo histórico dos homens e como a significação está intencionalmente ligada à linguagem (pois quem fala **sempre fala alguma coisa a alguém**), concluímos que o discurso insere-se no fluxo histórico da vida humana, embora isto nem sempre seja evidente.

Então, se essa linguagem do objeto de arte vem metatextualmente escalonada em vários níveis (como vimos ao tratar da contribuição lógica de Bertrand Russell e Alfred Tarski), isto cooperará para a compreensão global deste discurso - mais do que a análise gradual de suas partes poderia proporcionar, por detalhista que fosse - na medida em que essa multiplicidade de níveis considera, e mesmo abre, as dimensões históricas da vida que se entremeiam no “discurso” da obra de arte.

Pode-se pensar que, enquanto o conteúdo propriamente dito da obra de arte tem relação com o mundo interior a ela - isto é, o mundo da história (a diegese fílmica) -, as camadas metalinguísticas abrem a obra ao exterior: elas permitem a conexão dessa obra com o espectador, que é quem se põs a compreender os seus sinais interpretativos. Do contrário, o fruidor ficaria limitado a ler, ou a assistir, situando-se exteriormente a ela, apenas especulando sobre o seu sentido de uma distância insuperável.

Ao contrário, a indagação metalinguística, somada à pesquisa histórica e à filiação genética, proporcionará o exame dos pressupostos do texto, para verificar os fatores internos e externos - psicológicos, conjunturais, o circunstancial particular, epistemológicos (resultantes de comprometimentos doutrinários), casuísticos (de interesses subjacentes), etc. - que levaram esse texto a ser constituído da forma como aparece (e não apenas constatar esta ou aquela mensagem restrita, oriunda de uma exegese estrutural interna a ele, descolada do seu mundo). Acrescente-se que essa é uma tarefa para sempre inacabada porque, como advertiu Gadamer, jamais chegam ao fim todas as interpretações. Poderemos até, quem sabe, construir um razoável esboço do seu desenvolvimento temporal, construindo uma legítima interpretação do texto (entendendo aqui a significação no sentido lógico como o processo humano de atribuição de significados). (1)

Então, à maneira de Ulisses, nós nos situaremos à distância, "fora" da história que está sendo contada, seja pelo cinema, pelo teatro ou por um texto, para melhor ouvi-la em sua amplitude histórica e semântica.

Este é o papel de toda análise e crítica que se pretendem independentes do texto, mas que, na realidade - longe de se assumirem oniscientes, à maneira de uma angulação olho de pássaro ou de uma voz de Deus que tudo sabe - partem das próprias malhas estruturais da obra.

(1) Cf. MORTARI, 2001, p. 121: isso (refere-se à avaliação do valor de verdade de uma fórmula ou expressão linguística) só será possível se **interpretarmos** uma fórmula dada, isto é, se dermos a ela algum tipo de significado.

9. 1 - Uma passagem de nível

D) As camadas metalinguísticas também constituem pontos de transição em que um determinado pensamento efetua uma passagem para outro lugar, a um *topos* diferente, alcançando sentidos doutro modo ocultos. Essa ressignificação interpretativa se torna possível pelo processo de passagem de nível linguística, que aqui se tornou uma verdadeira ponte entre circunstâncias e tempos que atravessaram transversalmente a obra ao longo de sua criação (ou das várias etapas de composição, de manufatura e desenvolvimento, de produção). Pois, lembrando a conclusão de Nichols, já citada mais de uma vez, vemos na tela a "evidência de um ato historicamente enraizado de construir coisas significativas, comparáveis aos nossos próprios atos de compreensão historicamente situados".

Assim, um quadro como *As Meninas* abre-nos a dimensão de seu autor - sua vida, seus objetivos e interesses ... enfim, a história do homem Velásquez. Ora, isso implica vincular na interpretação a pesquisa histórica e técnica de especialistas em diversos outros campos. (Bultmann, aliás, viu essa necessidade, como se depreende do seu texto já mencionado antes). Nada disso aparece diretamente na pintura - mas, de alguma maneira, o autor acreditou que sua existência de pintor era sumamente importante para constar nela, conduzindo assim o trabalho e o tempo humanos para dentro da obra. (2)

A metalinguagem traz o esforço humano como quesito para a compreensão da obra, seja em um quadro de Alfredo Volpi, em que restos das pinturas antigas permanecem visíveis na tela, seja em um longa-metragem que presta homenagem aos filmes anteriores (e ao próprio cinema, como matriz de trabalho que o tornou possível). Nós começamos a ver isso na **seção (A)** do tópico **4. 7 - A importância da metalinguagem.**

Acima de tudo - e lembrando de Merleau-Ponty -, esses restos, esse circunstancial humano sob a obra, essa permanente passagem de nível dão testemunho de uma verdade em construção, de uma verdade em transição da potência para o ato, jamais acabada em sua tarefa de compreensão da obra de arte, uma verdade que é uma permanente aproximação ao seu horizonte de sentido.

Desse modo, a análise metalinguística lança um ponte no abismo da distância entre o **autor** e sua **obra**, já tantas vezes tematizado. (2) E o faz por incluir a **nós** - leitores, espectadores - na tarefa de compreendê-la, exigindo o nosso engajamento e pesquisa. Como no Ulisses, abrem-se aqui três camadas de entes linguísticos envolvidos no processo de entendimento - seja porque os seres humanos envolvidos na criação e fruição vivem desde sempre em um modo verbal, seja porque a própria obra é linguagem.

(2) O que traz à mente os tremendos esforços de Dilthey para incluir a vida individual, singular, na viabilidade da tarefa de compreensão - tese que talvez não devesse ter sido abandonada tão definitivamente depois de Gadamer e Ricoeur questionarem esse "romantismo hermenêutico" do acesso à vivência original de um autor. (Ver a terceira nota do **item (C)**, no tópico **5. 5 - Uma compreensão ampliada do sentido e da crítica**). De outro modo, essa distância foi tematizada ao tratarmos da filosofia de Benjamin, no tópico **5. 7 - Em linha com outras visões**.

(3) Por Pareyson, por exemplo.

E) Vê-se portanto, de um ponto de vista fenomenológico, que a compreensão é entendida como um processo vital, histórico e relacional, em que a linguagem é o elemento central em todos os seus níveis. Pois os seres humanos existem continuamente em um modo verbal - e isso, mesmo mentalmente: toda a nossa consciência se estrutura em palavras e signos:

De fato, como seres humanos, vivemos sempre de uma maneira verbal; as palavras não são apenas eventos esporádicos ou ocasionais. Estamos desde sempre já em um modo linguístico. Estamos sempre reconhecendo palavras em nossa volta, no tagarelar e nos discursar de outros, em sinais ('Saída', 'Não entre') e em nossa vida imaginária interna (SOKOLOWSKI, 2004, p. 91).

Ao nosso redor, estende-se um mundo cuja estrutura nos envolve e na qual interagimos o tempo todo mediante diversos tipos de linguagem, que incluem a oral, a gestual, a escrita, a binária (de computadores), a de símbolos ou de sinais, e até a gráfica, dos mercados financeiros e da previsão do tempo!

Mas o nosso contato com a realidade vai além destas modalidades, e mesmo crianças recém-nascidas conseguem se comunicar. O uso de códigos variados permite-nos fazer contato até com outras espécies animais. Assim, podemos dizer que nós nos formamos como pessoas através da interação com o mundo, seja por meio dos sentidos e as sensações, seja pela linguagem. E é nesse mundo, nesse lugar público que nós começamos a construir horizontes de sentido para a nossa existência, nos quais a arte ocupa um dos focos privilegiados. Não é só a fenomenologia que ensina assim. A ciência linguística também confirma esta visão histórico-existencial:

A teoria linguística, cujo objeto é a linguagem - que não deve ser entendida como simples sistema de sinalização, mas como matriz do comportamento e pensamento humanos - tem por objetivo a formulação de um modelo de descrição desse instrumento através do qual o homem enforma seus atos, vontades, sentimentos, emoções e projetos (COELHO NETTO, 2010, p. 15).

Condição que realça a necessidade de uma renovada inquirição metadiscursiva - que, no fundo, não passa da tentativa sempre reiterada de adentrar nesse nosso mundo linguístico-existencial, de uma vez incorporado na obra de arte. E deste raciocínio, estamos prontos para mergulhar nas águas bem mais profundas da filosofia da linguagem de Walter Benjamin, que no entanto escapa ao alcance deste trabalho.

=====

10 - Súmula II: Explicar e compreender

A) A esta altura, seria interessante precisar o que estamos querendo dizer quando, por um lado, falamos em *explicação estrutural* do **texto** ou da **obra de arte** (que, para os nossos propósitos, vem a dar no mesmo, tendo em vista que filmes possuem aspectos discursivos destacados), e por outro lado, em *interpretação* e *exegese* - ou ainda mais amplamente, em *compreensão*. Contaremos, uma vez mais, com a elucidação proporcionada pelo professor Hélio Salles Gentil, devido ao seu conhecimento da hermenêutica de Ricoeur.

Retomando a ideia de *explicação*, quando de sua operação o texto permanece em sua própria esfera, tratado como sem mundo e sem autor, delineado apenas por suas relações internas e em função de sua composição estrutural (que vimos no tópico **5.1 - Uma noção de obra**). É o que chamamos de análise sintática.

Uma atitude diversa consiste em interromper essa "suspensão" do texto, restituindo a sua comunicação viva, com isso interpretando-o como um discurso humano, feito de alguém para alguém, em determinado contexto sócio-cultural.

Ressaltemos que, para Paul Ricoeur, as atitudes de **explicar** a obra e a de **interpretá-la** não são excludentes, antes devem ser vistas como complementares do processo maior de compreensão, exatamente porque "a leitura é a dialética dessas duas atitudes":

Ricoeur vê como próprio dessa análise estrutural ser um momento intermediário nesse processo, momento que coloca entre parênteses o mundo e os sujeitos e se detém no texto, fazendo surgir, para além de sua semântica da superfície, uma semântica profunda. Assim, ela nos mostra "aquilo que quer o texto, aquilo que ele quer dizer, para quem obedece à sua injunção", que é não a presumida *intenção do autor* mas a **intenção do texto, e "essa intenção é a direção que ela abre ao pensamento" através de sua estrutura.** (GENTIL, 2004, p. 63. Grifos nossos).

Portanto, os termos *explicar* e *interpretar* ganham sentido complementar, diferenciando-se e conciliando-se na leitura:

'Explicar é destacar a estrutura, as relações internas que constituem o estático do texto; **interpretar é tomar o caminho do pensamento aberto pelo texto, pôr-se em marcha para o oriente do texto**'.

A análise estrutural desvenda os mecanismos profundos de articulação dos elementos do texto, **mas como este 'faz' sentido depende** de sua inserção numa tradição, () ou seja, **(de) uma atenção a outra dimensão do texto, propriamente semântica** e não semiológica". (GENTIL, 2004, p. 63, nota 117. Grifos nossos).

B) Até aqui, vai o sumário teórico com sustentação em Ricoeur, para o âmbito textual. Transpondo para o universo do cinema noir, nós pensamos que a explanação acima se aplica a esse meio, já que, sob certa perspectiva, o filme assume o papel de um texto em seus aspectos literários (roteiro, narrativa, personagens, diálogos), a que se somarão as suas codificações sonoras e visuais, de cuja composição, montagem e movimento resultará a narração de uma história. E, afinal, nós expusemos tal *explicação estrutural* ou *semiológica* na parte inicial deste projeto, esforçando-nos no decorrer dele para montar um programa exegético que nos fizesse situar os filmes no mundo e na conjuntura humana neles incorporada, que lhes enforma a visada existencial.

Nesse contexto, também, a ação de estabelecer a **função referencial** da linguagem adquire amplitude bem mais rica do que apenas apontar os referentes do discurso fílmico (a que, volta e meia, a crítica de cinema se reduz); ela se reportará à sua situação mundana - histórica, sociológica, existencial - e à "tradição" em que se insere.

Porque analisar a coerência conceitual interna e a coesão dos elementos gramaticais de um discurso não é revelar-lhe o sentido, porquanto a consistência lógica apenas reflete a sua rede de argumentação, sem fornecer uma orientação de pensamento ao exegeta, porque a obra não está sendo encarada como o produto de uma relação viva - produzida por um cineasta para os seus espectadores, por exemplo -, mas como um maquinário autônomo, desvinculado de circunstâncias pessoais, sem historicidade.

C) A bem da verdade, reconhecemos que a análise do espectro reflexivo do noir, feita pela professora Marcia Ortegosa, não se limita à pura semiótica dos significantes (espelhos, sombras, etc.), nem à sua articulação semiológica (a verificação da lógica dos discursos ou de seu amarradio sintático). Ela foi além, na trilha de pensamento que estes filmes abriram, colocando-nos em um caminho possível de compreensão do universo noir.

Nós, por outro lado, quisemos estender essa caminhada na direção do sentido da **reflexividade**, sob a convicção de que nela reside a chave para, uma vez compreendida em seu todo, multiplicarmos a potência semântica desses filmes.

Se alcançamos este ponto, podemos recorrer a uma analogia da física e dizer que nós passamos da fase do *espectro explicativo* - com suas *linhas* de pesquisa estrutural correspondendo à articulação lógica do conteúdo textual - para a fase do *potencial semântico*, em que a significação surge não da correspondência cartesiana dos termos e conceitos em sua planificação racional, mas da **região de pensamento** apontada pela obra, que resplandece num caleidoscópio de sentidos.

Por essa ótica, filmes poderosos como A Caixa de Pandora, M - O Vampiro de Dusseldorf, Casablanca, Janela Indiscreta, Uma Rua Chamada Pecado ou A Marca da Maldade acumulam uma sedimentação semântica, composta de camadas e camadas de estratificação histórica, ética, sociológica e cultural, como **expressões de mundo** - do mundo humano em sua riqueza e ambiguidade, cada vez mais apto à escavação exegetica. (Ver o **Apêndice** para um exemplo).

D) E daqui podemos retomar uma ideia presente tanto em Gadamer e Ricoeur como em Fabbrini, relativa à tradição exegetica. Porque a **fabricação** do objeto de arte não se passa num vácuo, como se fosse absoluto, antes de alguma forma ele se insere numa linha de textos e obras que, conjuntamente, compõem uma *tradição*. É precisamente aqui que se instaura o processo de codificação de que tratamos no **item (C.1)** da **seção (C) Da fala à escrita**, no

tópico **5. 4 - Da arte ao seu objeto: a noção de obra.** Para Ricoeur esse processo está atrelado ao conceito de *gênero*:

É enquanto combinação de palavras organizadas de uma certa maneira e com uma certa intenção que um texto/obra pertence a um determinado *gênero*, uma certa codificação destas combinações que já estão estabelecidas por tradição, e que fazem com que um texto seja reconhecido como um ensaio filosófico, uma obra literária, um poema, etc. ()

Com isso Ricoeur entende que todo texto pertence a uma tradição, insere-se numa história na qual ganha sentido, mesmo quando pretende romper com ela, ser algo inovador, revolucionário: só há revolução em relação a uma tradição, diante da qual ele se mostra inovador. Sem essa referência, não há parâmetro para compreendê-lo como inovador, ou mesmo nem sequer como texto. (GENTIL, 2004, p. 68)

Ou nem como obra, nós diríamos!

Ora, essa ideia de *tradição* vem de Gadamer, e denota não somente a transmissão de conteúdos fixos do passado, mas um processo dinâmico de sedimentação e inovação constantes ao longo do tempo.

E) Seria oportuno recuperar, agora, um artigo de Ricardo Fabbrini (2005, p. 11), em que ele reflete sobre aulas de filosofia. Declarando a sua convicção de que o ambiente escolar pode fornecer a ocasião certa para a "escuta" de um texto, ele acrescenta que, nesse aspecto, a leitura filosófica - entendida como **a arte de compreensão de uma obra - se assemelha a "um recuo às interpretações passadas, mas ainda passíveis de elaboração"**. (Grifos nossos).

E mais: se a filosofia, ainda que relutantemente, for considerada um saber no mesmo patamar das outras disciplinas, então ela deve ser entendida não como uma metodologia, e sim como um *saber operacional*, isto é, **um saber que "permite a reconstrução genealógica dos estratos semânticos atribuídos a um texto, ao longo do tempo"**. (Grifos nossos).

Tais asserções de Fabbrini - encontradas num artigo que se apoia em autores de linha estrutural e/ou pós-moderna (1) - revestem-se de extraordinária importância, ao apontar para um fator externo à obra como decisivo para a sua compreensão, que é a tradição interpretativa.

Afinal, compreende-se melhor Aristóteles se antes se leu Platão!

Ora, o filme noir poderia ser analisado dentro da linhagem das novelas policiais, normatizando-se pelos parâmetros que esse tipo de produção consolidou desde a sua aparição com Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle, para não citar Agatha Christie.

Preferimos nos orientar, porém, no âmbito da tradição hollywoodiana e do filme clássico, com a qual dialogamos em contraponto, o que evidentemente pavimentou uma trilha de investigação e de conclusões diferente da via que seguiríamos se nossa pesquisa fosse levada a efeito no seio de outra tradição, como a da literatura *pulp / hardboiled*.

A compreensão é, portanto, orientada pela filiação que se lhe foi proposta no início. Todavia, não nos alongaremos neste assunto, já que, afora o propósito geral de **apontar** a ligação de uma obra de arte com o passado (o que atrela uma dimensão histórica a seu entendimento), nós desejávamos, também, dar ao leitor uma noção da quantidade de fatores implicados no processo de compreensão.

Dentro de nossa proposta, o filme noir se apresenta então como uma forma de arte que interpela o nosso modo de vida contemporâneo - científico, industrial, urbano e capitalista. Ele pergunta pela identidade do homem atual nessa realidade.

(1) Ver a nota 8, no **item (C.1)** do tópico **5. 4 - Da arte ao seu objeto: a noção de obra**.

=====

11 - Considerações finais

A) Retrospectiva

Nós começamos esta pesquisa com o objetivo de investigar uma questão específica, qual seja, a ocorrência metalinguística em filmes noir. Essa questão foi proposta quando da leitura de um artigo de David Bordwell que enumerava as características narrativas do cinema clássico e finalizava com uma tese que, quando confrontada com a nossa visão pessoal, parecia sugerir quase não haver distinção entre esse cinema e o noir.

Tal constatação causou perplexidade, visto que consideramos o universo noir como uma produção metadiscursiva cujo estilo ou forma não é invisível (bem ao contrário do que o crítico postula para o cinema hollywoodiano, portanto). Tivemos, assim, que abrir uma investigação, tanto para examinar essa problemática da metalinguagem, quanto para compreender o seu significado - o que ela representava.

Ao longo dos trabalhos, contudo, percebemos que a questão era mais complexa, envolvendo negociações além das áreas linguística e semiológica, bem como dos critérios literários com os quais a linguagem é costumeiramente trabalhada. Precisávamos de uma fundamentação filosófica abrangente que ajudasse a iluminar de maneira necessária - e não casual ou contingente - a articulação lógica proveniente da linguística e da semiótica com a qual inicialmente entendíamos o *dark cinema*.

Nesse ponto, a reflexão fenomenológica surgiu como uma base de reflexão adequada, porque a sua **fundação** no seio da existência humana pareceu uma sustentação sólida para compreender, em função de nosso próprio modo de ser, a teoria sintático-estrutural reproduzida no início desta pesquisa e que devemos a Ismael Xavier, André Bazin ou Marcia Ortegosa, bem como a Bill Nichols e ao próprio David Bordwell, em contraponto.

Para citar um exemplo, essa fundação fenomenológica é reforçada no reconhecimento do caráter ontológico da experiência estética, por Gadamer (conforme vimos no tópico **5. 3) A obra de arte como leitura e interpelação**). O fato nos dá tranquilidade para clarificar termos como *significação*, *obra* e *discurso*, além de indicar o papel central da inquirição metalinguística na compreensão do noir.

Não nos apoiamos, portanto, em alguma ideia da linguagem como arbitrariedade e convenção, nem em teorias escolhidas de maneira fragmentada ou aleatória, mas nas concepções hermenêutico-fenomenológicas, consistentes com o seu caráter vivencial, as quais, mediante uma seleção adequada de autores e textos, conduziram-nos a algumas conclusões esclarecedoras.

Quanto ao procedimento propriamente dito de pesquisa, seu método apoiou-se em duas guias: por um lado, os problemas que se deviam tratar, nós os investigamos em uma grande quantidade de filmes noir, meticulosamente assistidos, que foram as nossas fontes primárias.

Por outro lado, selecionamos duas linhas de autores - a semiológica e a fenomenológica - que, segundo pensávamos, seriam úteis na explanação teórica dessas questões sintático-estilísticas descobertas nos filmes. E então localizamos em seus escritos algumas noções de semiótica e hermenêutica que provaram ser válidas em nosso projeto de elucidação.

B) A articulação de ideias

Refletindo um pouco sobre o que fizemos, desde um ângulo epistemológico (e não apenas histórico-cronológico), neste projeto nós recorremos a um instrumental teórico que teve origem não em pesquisas de cinema, e sim de lógica - a célebre teoria da metalinguagem, com a sua proposta de *níveis linguísticos*.

Mas, para aplicá-la ao cinema e assim resolver questões de difícil entendimento, precisamos considerá-lo uma linguagem - ou, se se preferir, uma escrita: a escrita cinematográfica. Considere uma cena filmada pelo processo técnico de reflexão especular, em Baixeza (“Criss Cross”, 1949), na qual um espelho é usado diegeticamente como prolongamento da câmera que grava (de modo a exibir o extracampo) - uma situação na qual o próprio processo de filmagem é inferido. Nessa situação, um homem internado num leito de hospital percebe a presença de outro sujeito do lado de fora de seu quarto. Ora, salta ao olhos que esse não é um expediente rotineiro, antes se quer realçar o código da fotografia, dentro da **narração** da história.

Por isso, neste trabalho procuramos entender o filme como um análogo da linguagem humana, em que a fenomenologia forneceu a base de conceitos para isso, e a semiótica, o seu arcabouço sistemático. (Por sinal, até nos dispusemos a oferecer uma justificativa filosófica, de iniciativa própria, para essa aproximação linguística do meio cinema, em **8 - Quinta parte: Justificando a leitura textual dos filmes**). Afinal, contar histórias é uma capacidade tanto do homem quanto do cinema!

Desse modo, foi preciso recorrer a uma noção de outra área de estudos, a lógica, para que se pudessem descobrir novas instâncias similares que evidenciassem uma escalada de linguagens - foco da nossa pesquisa. Porque foi a descoberta dessa hierarquização que nos abriu os olhos para localizar metaocorrências em filmes noir, mas a sua compreensão só se fez possível pela perspectiva fenomenológica, a partir de uma concatenação sintático-estrutural de sua lógica operacional.

Ora, nós recorremos a essa concatenação explicativa por causa da especificidade do meio cinema, que abarca não somente aspectos visuais e sonoros (analogamente ao sistema perceptivo humano, o que por si só já justificaria a abordagem fenomenológica) (1): há de se considerar, também, a complexidade do aparato técnico e dos processos construtivos de um filme, os quais envolvem uma câmera de cinematografia - que, por si só, já funciona bem diferente da percepção humana e da consciência que acompanha esta percepção.

Tal condição torna a experiência de assistir a um filme muito diversa da de testemunhar uma peça no teatro, por exemplo, pois o espetáculo teatral é contemplado diretamente pelo espectador, sem a intervenção digital de uma câmera.

Outrossim, durante o processo criativo, um cineasta destina a sua filmagem não ao olhar do observador (ao contrário do que faz o diretor teatral), mas à projeção em uma tela bidimensional (de cinema, TV, celular). Essa necessidade de projeção introduz outra etapa técnica no **processo cognitivo** do espectador de um longa-metragem, deveras diverso da nossa percepção direta da realidade.

Some-se a isso a logística de produção, bem como o elemento humano por trás da obra - diretor, roteirista, técnicos, produtor, cinematógrafo, atores, figurinistas, cenotécnicos, etc. - e você terá uma conjuntura extremamente alheia às condições em que se dá a cognição natural ou a atividade criativa individual dos seres humanos.

Eis a razão porque tivemos de **interpretar** globalmente esse conjunto fílmico em termos de uma heurística explicativa, de cunho linguístico-semiológico, que permitisse dar conta racionalmente do seu conteúdo, forma, feitura e circunstancialidade: isto é, da história, trama, diálogos, estilo, fases de produção, elemento humano, situação social, etc. O interessante é que essa estruturação teórica já incorporava a noção de metalinguagem (que se originou na lógica) e assim o nosso trabalho de compreensão foi facilitado.

(1) de um Merleau-Ponty, por exemplo.

C) Uma teoria defasada?

Uma palavra mais. A estruturação teórica em que baseamos a nossa pesquisa (no tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito**) já tem um percurso de mais de cinquenta anos, porque foi nas décadas de 60 e 70 do século passado que as correntes linguísticas e de semiologia estruturalista penetraram os estudos de cinema, após a vigência da *política dos autores* desenvolvida pelos críticos da *Cahiers du Cinéma* desde os anos 1950. Mas,

a emergência, no final do século XX, de uma reflexão sobre cinema que trouxe para o palco a presença inédita de questões metodológicas de caráter lógico-analítico (e que teve, como parceiro próximo, os parâmetros conceituais da psicologia cognitivista, e não da psicanálise) rompe um certo consenso nas bases epistemológicas, a partir das quais a teoria do cinema vinha se articulando (RAMOS, 2005, p. 13).

Ismail Xavier é um exemplo concreto dessa evolução das teorias de cinema, como o mostra um resumo de sua formação acadêmica sob o professor Antonio Candido, feito por ele mesmo:

Como professor iniciante, entre 1971 e 1975, eu tinha vivido aquele momento de apogeu do estruturalismo, na Teoria do Cinema (com a semiologia francesa, Christian Metz), na Teoria Literária de inspiração linguística (lembramos Ferdinand de Saussure), e na Antropologia (com Claude Lévi-Strauss). Eram focos de irradiação de um pensamento sobre as ciências humanas que marcou a ECA, mas que foi examinado de um ponto de vista crítico nos cursos de Antonio Candido e outros professores de Teoria Literária da USP, no momento em que eu fiz o mestrado.

Em Nova York, tive contato com outro terreno de reflexão sobre cinema, que era totalmente diferente do contexto francês. Tudo isso gerou uma acumulação de dados e de ideias que estão presentes nos meus dois primeiros livros. (KORNIS; MORETTIN, 2013, Entrevista com Ismail Xavier).

Note-se a referência a outro “terreno de reflexão”, quando de sua passagem por Nova York, a qual alude à tradição analítica anglo-saxã, que conduziu uma crítica importante às “filosofias continentais” (como os ingleses denominam as diversas tendências intelectuais que mencionamos anteriormente, entre as quais se inclui a teoria que nos serviu de base). (2)

Ora, o recorte expositivo processado sobre essa doutrina "já datada" e delineado no princípio deste projeto - que, em última instância, tem a ver com as grandes correntes de pensamento de 30 a 50 anos atrás - reflete a necessidade que tínhamos de realizar uma certa configuração lógica, destinada a apreender o funcionamento da maquinaria cinematográfica quando empregada na produção de narrativas de ficção - em uma palavra, de filmes.

Pois não é um processo simples a transição - para a dimensão estético-literária - de um procedimento fabril como o cinema que repousa sobre *know-how* científico, escala industrial de produção, ferramental tecnológico e pessoal técnico gabaritado, além da submissão a normativas de comercialização em massa.

O motivo do nosso apelo a tal corpo de doutrina já antigo, então, é que, na opinião deste escritor, além de fornecer um panorama geral de maneira mais eficiente do que as teorias analítico-cognitivas de hoje (as quais, talvez, nem objetivem essa visão abrangente, dado que preferem se concentrar em aspectos isolados da Sétima Arte), **esse panorama ainda pode ser válido se for submetido a certa contextualização.**

Pois é o critério para realizar tal contextualização que introduz, em nossa opinião, o diferencial desta pesquisa, já que nós entendemos que deveríamos fenomenologicamente começar não do corpo teórico original que sustenta esse quadro de articulação, proveniente dos anos 1970, **mas da própria base empírica que ocasiona a reflexão, isto é, o meio cinema em sua operacionalidade técnica.** Daí a necessidade de um recorte conceitual nessas teorias de base, que sintetize adequadamente os processos industriais dos quais partimos.

Porque a narrativa de cinema é diferente da leitura de uma história impressa em livro. Ela sofre um **processo de fabricação**, que não pode ser esquecido se se deseja compreender essa narrativa (que é o que nos propusemos), porquanto o instrumental tecnológico e a equipe humana condicionam a produção da narrativa, estando, ademais, incorporados nela.

Já a compreensão da história impressa em livro (ou digitalizada, em PDF) não sofre influência do tipo de impressão gráfica ou da qualidade do papel, por exemplo. (Ademais, não há a fase da projeção posterior em tela). Tal constatação reforça a necessidade de partirmos dessa faceta tecnológica e de seu artefato final - o filme -, o que inclui o coletivo humano nela implicada, se se quer apreendê-la em seus aspectos fabris, sociais, históricos, políticos, culturais, etc.

Evidentemente que as investigações parciais da pesquisa científica nas diferentes áreas do cinema geram resultados relevantes - mas é justamente a sua amplitude e diversificação, somando-se aos diversos níveis linguístico-narrativos (estilo, codificação) em que se concretiza uma produção cinematográfica, que faz exigir alguma maneira de unificar teoricamente esse imenso complexo de dados. E, em que pese a sua heterogeneidade, se se deseja entendê-los globalmente, há de se propôr uma abrangente visão de conjunto. Mas, fazer isso baseado em quê?

Nesse momento, é que nós optamos pelo critério de recorrer a noções das teorias linguístico-semiológicas que estejam o mais próximo possível da fundação técnica dos filmes, dessa forma contextualizando as teorias ao ancorá-las no empírico. Conseguimos, então,

estabelecer uma leitura própria dos dados, de modo a entendê-los panoramicamente e mesmo comparar essa leitura com outras que porventura existam.

O que nos leva a pensar que talvez essa ancoragem de teorias gerais possa ser feita com base noutros critérios ou, mesmo, projetar uma leitura diferente da que trouxemos no início deste trabalho - mas isso não é importante, porque não estamos reivindicando exclusividade para a nossa exegese.

Ora, em filosofia da ciência, aprendemos que há níveis de distanciamento entre um fenômeno da realidade e os termos teóricos que se propõem a explicá-lo. E se nós nos detivemos nos degraus inferiores, isto é, naqueles mais próximos da ocorrência fenomênica, e não nos do topo onde se situam as grandes explicações de mundo - como o marxismo de Althusser, com a sua ideia da predominância ideológica, a *Teoria Crítica*, com a tese da dominação cultural, as várias teorias de formação do sujeito ou então as que concernem ao papel social da linguagem -, isso se deve ao desejo de evitar ambiguidades de longo curso em nossa proposta de entendimento do fenômeno fílmico.

E certamente que a fenomenologia foi de grande ajuda nessa empreitada, com as suas propostas metodológico-organizacionais (como o ensino de que a realidade nos aparece por perfis ou a descrição detalhada de *todos e partes*, sistematizadas por Sokolowski), além de várias outras noções que nos ajudaram a selecionar, dentre a massa de informações disponíveis, as que melhor **descrevem** a Sétima Arte - ou seja, os aspectos relevantes para o nosso propósito de compreender o que as pessoas estavam humanamente fazendo ao realizarem o cinema noir.

Com as suas noções de *epoché*, essência e intencionalidade, a fenomenologia também se prestou como guia para circunscrever o campo de estudos em que nos moveríamos, haja vista que ela já nos serve de antemão tanto os conceitos iniciais (como o de *significação, discurso, linguagem*) quanto o seu sentido existencial, que é o que nos interessa no que respeita ao noir.

Porque, embora a sistemática semiológica, em grande parte, já estivesse pronta pelos trabalhos de autores como Xavier ou Ortegoza, que nos serviram de apoio no começo (para não citar Bill Nichols e Bazin), era evidente que careceríamos selecionar ideias e aspectos deles que melhor aderissem às nossas preocupações específicas e à nossa decisão

metodológica de escorar nos dados empíricos. Essa seleção só seria possível - mostra-o a fenomenologia - se já tivéssemos alguns sinais do que buscávamos, tal como o entendimento existencial das camadas metalinguísticas. (Sem dúvida, o círculo hermenêutico se manifesta aqui). Pois como delimitar, dentre uma imensa coleção de informações, o que é importante em nosso campo de indagações, se nenhum esboço prévio dos contornos nós possuíamos?

O leitor poderá apontar se, em assim procedendo, nós também não estaríamos apelando a teorias mais antigas e amplas como a da metalinguagem e a fenomenologia, cujas primeiras noções remontam ao século XIX.

Podemos assegurar não ser este o caso, porque o enfoque que demos às noções de metalinguística é prioritariamente filosófico. Devemos lembrar que, embora seja uma ciência, a lógica também pertence ao campo da filosofia, assim como acontece com a própria fenomenologia.

Ademais, em filosofia, o fator tempo não é decisivo, razão porque até hoje se leem Heráclito ou Parmênides com o mesmo entusiasmo quanto se estudam as tendências mais contemporâneas. Noticie-se que a filosofia não trabalha com teorias científicas - caso em que poderia, de fato, ficar obsoleta - e sim, com conceitos, os quais gozam de uma dinâmica diferente em relação à passagem do tempo. Eles não se desgastam, antes sempre podem ser retomados e reinterpretados. De maneira que se o problema fosse só o tempo, para iluminar a nossa trilha inicial poderíamos ter recorrido a muitos outros caminhos de pensamento que lidam com conceitos - do idealismo platônico ao método cartesiano ou à crítica kantiana (em suas vertentes mais epistemológicas).

Por trabalhar com conceitos - e não com pesquisa de campo, clínica ou experimentação empírica -, movendo-se na "região do espírito" [como declarou Hannah Arendt das parábolas de Kafka (3)], é que as noções da fenomenologia não podem ser consideradas científicas, nem parte de teorias amplas, com propostas sobre o todo da raça humana - embora também possam servir a isso. Nosso emprego dela, todavia, foi bem mais modesto, no intuito de abrir uma clareira na floresta de informações e fatos que tínhamos à frente.

Pois justamente uma das queixas dos filósofos analíticos contemporâneos é em relação às teorias "universais" e o apelo integral, incondicional a sua autoridade.

Allen & Smith (2005, p. 83), por exemplo, afirmam claramente que as inspirações filosóficas de origem continental subjacentes à teoria do cinema predominante nas décadas de 1970 / 80 - como a *semiótica psicanalítica*, boa parte da qual foi aproveitada aqui e que se propunha a "desconstruir" um sujeito dócil, "construído" pelas formas dominantes de representação (como o cinema clássico) - perderam o prestígio para os "estudos de cultura", que também cederam a vez posteriormente a outro tipo de investigação, a da pesquisa científica especializada em aspectos particulares do meio cinema.

No entanto, frise-se que, no âmbito filosófico em que nos movemos, a recuperação de antigas concepções não é excepcional. Pois, se até no domínio das ciências naturais vez por outra há recorrência a conceitos antigos ou abandonados, (4) então é lícito ao filósofo avaliar criticamente ideias ainda passíveis de renovação e retomá-las se elas logram oferecer suporte à clarificação de um problema.

Outrossim, a própria tradição analítica que faz sérias reservas às grandes teorias de inspiração continental admite que podemos recorrer legitimamente a porções dessas teorias sem que nos comprometamos com o seu arcabouço completo de pensamento. Comentando sobre o uso equivocado da argumentação de autoridade, Allen & Smith (2005, p. 78) concedem que

"não há tradição de pensamento, nem argumento específico algum, proposto no interior de uma tradição, que se encontre completamente livre da dependência de uma autoridade. A razão é muito simples: nenhum argumento seria capaz de questionar e explorar todo o conjunto de pressupostos nele implicados, e por isso muitos desses pressupostos recorrem à autoridade da tradição (sua aceitação longa e generalizada) ou a uma figura de autoridade em particular".

Agora, é preciso estabelecer um procedimento para essa urgência à tradição:

“É preciso que algumas assunções sejam feitas para que outras possam ser criticamente examinadas; e fazer assunções por via de regra demanda um apelo à autoridade”. (Allen & Smith, 2005, p. 78).

E aí vem o ponto que nos importa especificamente, já que não começamos do zero neste trabalho, mas também recorreremos a uma tradição de pensamento anterior - ou pelo menos, a porções dela:

Todavia há uma diferença importante entre o isolamento consciente de certas assunções - **como as que serão previamente aceitas em um contexto determinado com o intuito de examinar outros conceitos** - e a aceitação integral de uma doutrina específica, a cuja a verdade se pode aludir ao bel-prazer. (ALLEN & SMITH, 2005, p. 78. Grifos nossos).

Dessa forma, é válido o procedimento de recorte conceitual que fizemos para preparar a análise temática que nos serviu de base de trabalho, no tópico **1 – Linguagem, o cerne do conflito**, bem como a restrição de seu escopo ao cinema produzido em certa época e lugar: o noir clássico americano, dos anos 1940 / 50.

(2) Se o leitor desejar uma visão geral da transição, na América, da predominância das “teorias continentais” para a dos novos estudos de cunho lógico-analítico na pesquisa contemporânea de cinema (como os americanos a denominam), ver os ensaios “Estudos de Cinema Hoje e as Vicissitudes da Grande Teoria”, de David Bordwell e “Teoria de Cinema e Filosofia”, de Richard Allen e Murray Smith, citados nas **Referências Bibliográficas**.

(3) ARENDT, 2016, p. 34.

(4) recorrência da qual é exemplo a *constante cosmológica*, um termo matemático proposto por Einstein e posteriormente abandonado por ele, mas empregado atualmente para explicar a expansão do Cosmos.

D) Cinemas em paralelo

Ao final deste trabalho, quando podemos efetuar uma leitura mais descompromissada do ensaio de Bordwell - “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos” -, ficamos com a sensação de que o abismo conceitual não é tão grande assim em relação à pesquisa de Marcia Ortegosa, e que a diferença se deve principalmente aos distintos pontos de vista adotados.

Contudo, permanece a conclusão de que o universo noir não pode ser encaixado sem maiores cuidados no sistema clássico, nem se reduz a ele. Com efeito, Bordwell teria de desenvolver consideravelmente o seu esquema de classificação, para fazer justiça às particularidades do *dark cinema*. Pois, da forma como está, o ensaio é de pouca valia para entender essa modalidade de produção cinematográfica.

Conclui-se que não se trata tanto de classificar uma e outra produção, mas de compreender o ciclo noir nos seus próprios termos, considerando-se os seus objetivos, escopo e estruturação. Não se trata tanto de contrapor uma e outra, e sim de compreender que mesmo nos pontos em que há semelhanças entre as duas modalidades, essas **semelhanças** não devem esconder as maneiras diferenciadas ou próprias em que elas mesmas se dão.

(Curiosamente, é como se Bordwell sentisse que o principal foco de problemas para a sua proposta de classificação seria causado pela inclusão dos filmes noir, uma vez que ele cita proporcionalmente mais exemplos dessa categoria de filmes que de qualquer outro gênero).

Mesmo que muitas das características e idiosincrasias do *dark cinema* tenham sido admitidas pelo crítico (e mesmo que entendamos o caráter sumário do texto), com as suas assertivas permanecendo válidas para a maior parte da produção hollywoodiana, se todavia elas forem aplicadas ao noir resultarão em imprecisões e até em erros conceituais. Pois não se trata de particularidades secundárias para o entendimento, mas dos próprios fatores que identificam uma obra como noir.

Bordwell poderia alegar que os aspectos não clássicos que nós apontamos, embora reais, acham-se espalhados de maneira aleatória pelos diversos filmes, o que tende a diluir o seu caráter não-clássico, aproximando-o do “cinema normal”. A isto, contrapomos que o contexto sócio-político em que o noir se insere e as questões culturais que ele trata diferem amplamente das preocupações do longa-metragem hollywoodiano tradicional: ele nunca se “normaliza” à regra clássica de uma vez, mas permanece como um modelo paralelo de cinema.

Prova-o a generalidade do **estilo**, com suas sombras, reflexos especulares, o onipresente *chiaroscuro*, o figurino pesado dos personagens - tudo o que nos leva olhar à **maneira** de narrar, e não só para o que está sendo contado. Ora, essas e outras caracterizações de modo algum são esporádicas, antes constituem o cerne dessa produção, exigidas por uma temática muito peculiar em relação à Hollywood tradicional.

E) Perspectivas para o futuro

As abordagens de Marcia Ortegos e David Bordwell, se não logram traçar uma linha divisória entre os dois modelos cinematográficos, permitem ao menos apurar os seus traços marcantes; e, no caso do universo noir, isso abre a porta para a compreensão da complicada semântica desses filmes.

Nesse sentido, procuramos mostrar como é útil para fins de explicitação dessa semântica a poderosa tradição hermenêutico-fenomenológica representada nesta ocasião por nomes como Rudolf Bultmann, Hans-Georg Gadamer e Paul Ricoeur, além de Hannah Arendt e Maurice Merleau-Ponty, que nos ajudaram a fundamentar filosoficamente os conceitos linguísticos importantes na construção deste artigo. E, também, por Robert Sokolowski e Sartre, que tornaram possível justificar a sua aplicação à obra de arte e ao noir.

Outrossim, com esta pesquisa, também esperamos contribuir para a ampliação da visão tradicional da metalinguagem no cinema, em seus aspectos de autoconsciência, reflexividade e intertextualidade, conseguida pela aplicação de processos de desconstrução fílmica que expõem as marcas dos discursos - alguns dos quais foram exemplificados em nossas indicações de filme.

Sobre as consequências deste trabalho, pensamos que ele será útil para o espectador descobrir por si novas instâncias de ocorrências metalinguísticas, bem como outras características especiais da poderosa arte do *dark cinema*.

=====

APÊNDICE

À Beira do Abismo

À Beira do Abismo ("The Big Sleep", 1946), clássico noir do diretor Howard Hawks, constitui um exemplo de como a obra de arte pode apresentar múltiplos níveis semânticos, o que exige de nós, espectadores, um esforço hermenêutico que vá além da simples resenha de seus elementos compositivos.

As duas personagens femininas - Vivian e a sua irmã Carmem (interpretadas pelas atrizes Lauren Bacall e Martha Vickers, respectivamente) - constituem o foco de interesse, seja pelo questionamento moral e ético que propõem, seja pelos perigosos jogos de amor que estabelecem com o detetive Philip Marlowe (Humphrey Bogart), o qual viera investigar a ocorrência de chantagem e desaparecimento de alguém ligado ao pai delas (um general).

O fato de o filme mostrar a caçula Carmen como mentalmente perturbada e Vivian como uma mulher bastante racional, remete figuradamente aos princípios nietzschianos do dionisíaco e do apolíneo. Mas as duas personagens são desenvolvidas psicologicamente o suficiente para terem substância, não se resumindo apenas a arquétipos literários. Elas são gente, antes de tudo. Assim, embora Vivian seja calculista e manipuladora, no melhor estilo *femme-fatale*, ela tem uma fraqueza justamente na intenção de proteger a irmã desequilibrada, cujas ações não veem muitos limites morais. Desse modo, Vivian não se torna realmente má, porque ainda repousa certa generosidade em seu coração. O problema está nas soluções distorcidas que ela toma.

Em suas maquinações para consertar as encrencas em que Carmen se mete, Vivian se afunda numa teia de mentiras, que se avolumam até fugir ao comando. E, aí, implode-se a narrativa que ela e o detetive construíram como álibi - ou não construíram, porque a moça nunca se abre plenamente com ninguém. A confiança, definitivamente, não é o seu forte. Com efeito, ao final a história não fecha, e a trama se torna um enigma. Vivian e o detetive - outrora um agente da organização, que deveria passar a limpo o que estava desarrumado - perdem o controle do real, assim como ao filme se furta o roteiro.

Esse caos literário configura muito bem uma época quando duas Guerras Mundiais bastaram para fazer a humanidade perder os seus referenciais de razão. Boa parte do legado racional que o Humanismo, o Renascimento e o Iluminismo ergueram, ao longo dos séculos, agora estava à deriva, em meio a um questionamento profundo quanto à existência de valores morais fundamentais e à crescente influência do irracionalismo político (o totalitarismo), bem como nietzschiano, particularmente nos extremos da decadência e do niilismo:

O niilismo seria a expressão afetiva e intelectual da decadência. Por meio dele, o homem moderno vivencia a perda de sentido dos valores superiores de nossa cultura. Por essa ótica, niilismo seria o sentimento coletivo de que nossos sistemas tradicionais de valoração, tanto no plano do conhecimento quanto no ético-religioso ou sociopolítico, ficaram sem consistência e já não podem mais atuar como instâncias doadoras de sentido e fundamento para o conhecimento e a ação. (GIACOLA Jr., 2000, p. 65).

Igualmente comprometida ficou certa concepção ética da história - aquela iniciada por Vico, que Hegel dimensionou no fio das tradições (1). Eis o que nos declara Márcio Seligmann-Silva, ao discutir um regime de ética, ainda a ser erigido, que deveria substituir aquela

historiografia iluminada, triunfal e positiva, deixada por uma visão de mundo excessivamente otimista, que agora jazia sob as ruínas do totalitarismo, depois de uma escabrosa sequência de guerras fratricidas:

“Essa nova ética, tal como a lemos em Benjamin, nasce sob o signo da nova desconfiança diante das categorias universais. Podemos dizer que o Holocausto desfez as últimas certezas quanto à existência de tais universais eternos”. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 49).

Os filósofos que, desde a era dos racionalistas, até Kant e Hegel, haviam erguido pomposos sistemas de argumentação - verdadeiras odes à razão - agora passaram a escrever em ensaios, (2) porque não havia uma consistência epistêmica universal que bancasse qualquer reivindicação de certeza.

Em contrapartida, observou-se mais e mais a ascensão do registro da memória, que é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade () e não tem como meta a tradução integral do passado. De resto, as guerras e demais conflitos radicais () acarretaram o abalo da concepção linear do decorrer histórico. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 50).

Em sintonia com esse cenário incerto de cosmovisões incompletas, os dados que o detetive obtém para a sua investigação é um vago registro de memória do general inválido, mais alguns documentos fragmentados que não compõem uma narrativa coerente sobre o paradeiro do funcionário desaparecido. Perderam-se todos os roteiros dos relatos do mundo. No lugar, explodiram os "Anos Loucos", a Depressão, o gangsterismo e a insanidade da Era Atômica, em um mundo tão decadente ou obscuro como o filme noir. Retornando a Nietzsche e ao seu existencialismo de *fin-de-siècle*,

A decadência se manifesta sobretudo como ausência de coesão orgânica, como independência e destruição recíproca de elementos e funções, cuja ação conjunta constitui o princípio de unidade na vida de um povo ou cultura. Por essa razão, o traço característico da sociedade moderna é o dilaceramento, (...) o individualismo patológico, que a torna incapaz de se integrar numa totalidade viva, a partir de um projeto ético comum. (GIACOIA Jr., 2000, p. 65).

Em sua origem, a decadência finissecular transmitiu ao século XX esse espírito de medo ou de falta de coesão nos projetos nacionais e sociais. Cf.:

Termo de empréstimo do francês, o espírito *fin-de-siècle* demonstra os medos e ansiedades do fim do século XIX em relação ao que poderia ser ou ocorrer no século XX, podendo revelar, por um lado, (e)snobismo e, por outro, decadentismo. Este sentimento finissecular desenvolveu-se devido à situação econômica, política e social presentes, traduzindo-se numa escrita mais ostentada e, por vezes, exagerada. Essa escrita é caracterizada pela morbidez e por uma busca de aventuras e de novidades, pela forte intensidade do momento e pela extravagância (IDEIAS). Ou seja, desenvolveu-se este sentimento decadentista após o auge cultural de um país ou nação, não prevendo qualquer positividade. (MATOS, verbete *fin-de-siècle*)

Resumindo, em um nível metafórico - que se justifica, pelo fato da obra se situar no imediato Pós-Guerra -, o inconsistente filme de Hawks nos leva a essa larga via de compreensão da existência, em um momento crucial da história. Pois o que o filme faz, de certa maneira, é trazer a decadência geopolítica ao plano cotidiano, na história comum, mas falhada, de duas moças e seu velho pai - na figura emblemática de um general, quem sabe já cansado de quantas guerras! -, além de um detetive cínico que tenta achar algum fato sólido (como também faz o historiador) em meio aos escombros em que restavam as relações humanas. Uma família dispersa, sem um projeto vivo de herança a legar, mesmo ante a circunstância de que o pai é um ancião doente; eis o meio no qual o detetive acaba entrando para salvar as aparências.

Aliás, quanto ao detetive, é interessante perceber que, diferentemente dos discursos filosófico ou científico, a obra de arte permite expor o ângulo do **indivíduo**, o plano particular, o qual se insere no âmbito concreto, fenomenológico da existência. Por isso, vamos reproduzir um diálogo de um autor *hardboiled*, Ross Macdonald, que parece se aplicar com perfeição à figura do investigador, esclarecendo o seu mistério - ou o ampliando, na verdade?

Instado por uma cliente a explicar honestamente que tipo de homem ele seria, o detetive do romance *Encontro na Morgue* responde assim:

Pedi-me uma resposta honesta. Não posso dar-lhe nenhuma. Nunca fiz essa pergunta a mim mesmo. Suponho que a resposta para isso é alguma coisa deste gênero: isso faz parte da sensação que tenho de estar deslocado. Sinto as coisas que acontecem aos outros com muito mais força que quando acontecem a mim. Por essa razão: os meus pais não se deram bem, durante o casamento. Tenho a impressão de que passei uma grande parte da minha vida, quando era criança, a tentar evitar que discutissem ou a tentar pôr fim a discussões que já haviam começado.

Em seguida, comecei os meus estudos secundários quando a depressão econômica estava no auge. Especializei-me em sociologia. Queria ajudar as pessoas. A assistência às pessoas era como uma religião para muitos de nós, naquele tempo. Foi só nestes últimos anos, depois da guerra, que comecei a pensar bem nisso. Sei que ajudar outras pessoas pode ser um meio de evadir-se de si mesmo e fonte de uma grande parte da autossatisfação que se sente. Mas isso evita que as emoções se evidenciem facilmente. Emocionalmente, sou bastante atrasado. (MACDONALD, 1981, p. 131).

Este apêndice pretende ser apenas uma sugestão de onde podemos chegar em nossa tentativa de compreender a obra de arte, nos caminhos de pensamento que ela indica, de maneira a dar-lhe **expressão** em nosso modo conturbado de ser.

(1) Sobre a qual Hannah Arendt refletiu notavelmente em sua obra *Sobre o Passado e o Futuro*.

(2) Devo esta bela imagem do ensaio a uma das minhas professoras de filosofia política na USJT em 2010, Dra. Marília Pisani.

=====

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Richard; SMITH, Murray. “Teoria de Cinema e Filosofia”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema - Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Tradução de Fernando Mascarello. SP: Ed. SENAC-SP, 2005, pp. 71-112, volume 1.
- ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução: Mauro W. Barbosa. 8ª ed. SP: Perspectiva, 2016.
- *A Condição Humana*. Tradução: Roberto Raposo. 10ª ed. RJ: Forense Universitária, 2007.
- BAZIN, André. *O que é Cinema?* Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. SP: UBU, 2018.
- BOGDANOVICH, Peter. “Howard Hawks”. In: CICCARINI, Rafael (org.). *Howards Hawks Integral*. MG: Fundação Clóvis Salgado, 2013.
- BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema - Documentário e Narratividade Ficcional*. Tradução de Fernando Mascarello. SP: Ed. SENAC-SP, 2005, pp. 277-301, volume 2.
- “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”, 1996. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema - Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Tradução de Fernando Mascarello. SP: Ed. SENAC-SP, 2005, pp. 25-70, volume 1.
- BULTMANN, Rudolf. "O Problema da Hermenêutica". In: BULTMANN, R. *Crer e Compreender: Ensaios selecionados*. RS: Sinodal, 2001.
- CAPUZZO, Heitor. “Western Classic”. In: CICCARINI, Rafael (org.). *Howards Hawks Integral*. MG: Fundação Clóvis Salgado, 2013.
- CHALMERS, Alan. *O que é Ciência Afinal?* SP: Brasiliense, 1993.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação*. In: Col. Debates. 7ª ed. SP: Perspectiva, 2010.
- COUSINS, Mark. *História do Cinema – Dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Tradução: Cecília Camargo Bartalotti. SP: Martins Fontes - selo Martins, 2013.
- ELIAS, Herlander. *Ciberpunk - Ficção e Contemporaneidade*. Barbosa & Filhos, 1999.
- *Néon Digital - Um discurso sobre os ciberespaços*. Portugal: Livros LabCom, 2008.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Tradução: Marco Antônio Casanova. SP: WMF-Martins Fontes, 2010.
- GENTIL, Hélio Salles. *Para uma Poética da Modernidade*. SP: Loyola, 2004.
- GIACCOIA Jr., Oswaldo. *Nietzsche*. SP: Publifolha, 2000.
- HOMERO. *A Odisseia*. SP: Escala. Canto VIII.

- LESSER, Wendy. *Sua Cara-metade*. RJ: Rocco, 1999.
- MACDONALD, Ross. *Encontro na Morgue*. Portugal: Publicações Europa-América, 1981.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. SP: Martins Fontes, 2004.
- MORAES, Vinícius de. *O Cinema dos Meus Olhos*. SP: Cia das Letras, 2015.
- MORTARI, Cezar. *Introdução à Lógica*. SP: Ed. Unesp, 2001.
- MURICY, Kátia. “A magia da linguagem - filosofia, linguagem e escrita em Walter Benjamin”. Em: *Revista Educação - Benjamin Pensa a Educação*. SP: Editora Segmento, Ano 2, nº. 7, p. 76-85, março de 2008.
- NICHOLS, Bill. "A Voz do Documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema - Documentário e narrativa ficcional*. Tradução de Eliana Rocha Vieira. SP: Ed. SENAC-SP, 2005, pp. 47-67, volume 2.
- ORTEGOSA, Marcia. *Cinema Noir: Espelho e fotografia*. SP: Annablume, 2010.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. 3ª ed. SP: Martins Fontes, 1997.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em Ruínas*. SP: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, Fernão Pessoa. “A Cicatriz da Tomada: Documentário, Ética e Imagem Intensa”. In: ----- . *Teoria Contemporânea do Cinema - Documentário e narrativa ficcional*. SP: Ed. SENAC-SP, 2005, pp. 159-226, volume 2.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. Tradução: Hilton Japiassu. 4ª ed. RJ: Francisco Alves, 1990.
- SALMON, Wesley. *Lógica*. Tradução: Leônidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mata. 4 ed. RJ: Zahar, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma Teoria das Emoções*. Tradução: Paulo Neves. RS: L&PM, 2012.
- SCHAFF, Adam. *Introdução à Semântica*. Tradução: Célia Neves. RJ: Civilização Brasileira, 1968.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Walter Benjamin: para uma nova ética da memória”. *Revista Educação - Benjamin Pensa a Educação*. São Paulo: Editora Segmento, Ano 2, nº. 7, p. 48-59, março de 2008.
- SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à Fenomenologia*. SP: Loyola, 2004.
- TRUFFAUT, François. SCOTT, Helen. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas. Edição definitiva*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. SP: Schwarcz, 2010.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. SP: Cosac & Naify, 2003.

=====

WEBGRAFIA

ALMEIDA, Juliano Nogueira. "**Isto não é um Filme de Ficção: Bill Nichols e a Introdução ao Documentário**". *Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap*. Curitiba. Vol. 01, N° 02, p. 21-29. Dez. / 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/233>>. Acesso em: 09 de ago. de 2020.

AMARAL, Marcela de Souza. *Mise-en-scène contemporânea: o olhar do diretor frente à cena fílmica*. 2012. 194 p. Dissertação (Mestrado em Análise Crítica) - Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte, da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <www.artes.uff.br/dissertacoes/2012_marcela_amaral.pdf>. Acesso em: 23 de jul. de 2020.

DALENOGARE, Waldemar. "**Detour (A Curva do Destino) – 1945**". *Críticas de filmes*, 2014. Disponível em: <<http://dalenogare.com/2014/08/detour-a-curva-do-destino-1945/>>. Acesso em: 16 de mar. de 2019.

FABBRINI, Ricardo. "**O Ensino de Filosofia: A Leitura e o Acontecimento**". *Rev. Trans/Form/Ação*, São Paulo, 28 (1): 7-27, 2005. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/trans/v28n1/29404.pdf>. Acesso em: 20 de jul. de 2020.

FONTES, Bruno. *Num mundo sempre noir*. 2011. 146 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos). Estudos Fílmicos - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2011. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/19744/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mestrado%20de%20Bruno%20Fontes%20-%20Num%20Mundo%20sempre%20noir.pdf>>. Acesso em: 05 de ago. de 2020.

GARCEZ, Maria Helena Nery. "**A estética de Luigi Pareyson: alguns princípios fundamentais e alguma aplicação da articulista**". Site do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, c2020. Disponível em: <<http://dlcv.fflch.usp.br/estetica-de-luigi-pareyson-alguns-principios-fundamentais-e-alguma-aplicacao-da-articulista>>. Acesso em: 29 de jun. de 2020.

GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. Do Próprio Bolso, [s / d]. Disponível em: <<http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/cultura-geral-80603/47-textos-escolhidos/2214-manifesto-neoconcreto-1959>>. Acesso em: 28 de ago. de 2020.

JUNQUEIRA, Flávia Campos. "**Representação sígnica nas artes: a evolução da utilização dos signos na produção artística**". *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, UNESP. Araraquara. V. 7, n. 2, 2009. Disponível em: <[https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/2220](http://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/2220)>. Acesso em: 25 de ago. de 2020.

KORNIS, Mônica Almeida; MORETTIN, Eduardo. *Entrevista com Ismail Xavier*. *Estud. hist. (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, p. 213-238, Jun / 2013. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862013000100012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 de jul. de 2020.

LAGO, Clenio. *Educação, Experiência estética e formação: articulação a partir de Hans-Georg Gadamer*. 2011. 120 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011. Disponível em:

<www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/1277/867>. Acesso em: 14 de jul. de 2020.

MATOS, Hugo. S.v. “**FIN-DE-SIÈCLE**”. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 12 de ago. de 2020.

WORTH, Sol. “**The Development of a Semiotic of Film**”. *U.S. DEPARTMENT OF HEALTH, EDUCATION & WELFARE OFFICE EDUCATION / ERIC, 1962*. Disponível em: <<https://eric.ed.gov/?id=ED031945>>. Acesso em: 23 de jul. de 2020.

=====