



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
UNIRIO

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

Isabela Gonçalves Farias

**A METALINGUAGEM DA NARRATIVA SILENCIOSA NAS  
RESSIGNIFICAÇÕES DA HOLLYWOOD ATUAL**

Rio de Janeiro

2016

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
UNIRIO

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

Isabela Gonçalves Farias

A METALINGUAGEM DA NARRATIVA SILENCIOSA NAS  
RESSIGNIFICAÇÕES DA HOLLYWOOD ATUAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Linha de Pesquisa: Memória, subjetividade e criação.

Orientadora: Profa. Dra. Lobelia da Silva Faceira

Rio de Janeiro

2016

# A METALINGUAGEM DA NARRATIVA SILENCIOSA NAS RESSIGNIFICAÇÕES DA HOLLYWOOD ATUAL

Isabela Gonçalves Farias

Profa. Dra. Lobelia da Silva Faceira (Orientadora)

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Aprovada por:

---

Profa. Dra. Lobelia da Silva Faceira  
Professora do Mestrado em Memória Social - UNIRIO

---

Prof. Amir Geiger  
Professor do Curso de Pós Graduação em Memória Social - UNIRIO

---

Profa. Dra. Eliana Lucia Santos Monteiro  
Professora da Graduação em Comunicação Social Social - FACHA

Rio de Janeiro

Junho de 2016

## AGRADECIMENTOS

---

Meus agradecimentos vão para todos aqueles que acreditam que a pesquisa e a iniciação científica pode ser um diferencial na vida. Minhas orientadoras da Graduação em Comunicação Social na Universidade Estácio de Sá e Mestrado no curso de Pós-Graduação em Memória Social na UNIRIO, respectivamente, Professora Eliana Monteiro e Professora Lobelia da Silva Faceira. Ao professor Amir Geiger e a professora Anna Hartmann do PPGMS.

Gostaria de dedicar esses dois anos a todos os meus familiares, ao doutorando do PPGMS, Lucas Alvares e todo o corpo docente e discente do curso de Memória Social. Também àqueles que apostam na arte para mostrar a criatividade e a criação que todos temos a capacidade de desenvolver.

E a você, leitor, que se debruçou em minhas palavras para acrescentar em sua estrada de vida.

Paz!

## RESUMO

---

O discurso mnemônico pode ser observado em seu caráter plural em vários campos do conhecimento. É no campo das ciências humanas, das artes, que focamos o nosso trabalho. Quando falamos na pluralidade que temos nos processos da memória, abarcamos os diversos pontos de vista que são formados, em sua parte subjetiva e material para construir lembranças. O cinema, especificamente Hollywood nessa pesquisa, se constitui como suporte comunicacional e de recepção para desenvolver suas narrativas, e por elas, suas memórias.

O *metadiscurso* cinematográfico se estabelece nas avaliações reflexivas do passado, o colocando em paralelo com o presente, para a análises das evoluções de significados, consideradas, cada vez mais, avançadas em tecnologias e no desenvolvimento da linguagem da sétima arte. Em sua história, o cinema hollywoodiano acompanha um fluxo de mercado de consumo, que de fato, implica-se em sua formação de autorrepresentação e autenticidade.

Como falar em originalidade de uma obra de arte, com suas cópias e simulacros? Como inserir os processos mnemônicos em um contexto de reprodução e de essenciais representações, visto que, não podemos formar um passado, estar no presente, e vislumbrar o porvir sem esses dois aspectos da linguagem cinematográfica?

A montagem e a decupagem das imagens audiovisuais em movimento, são pilares em conjunto com o olhar do espectador, para que a informação seja criada, passada, transformada em interpretações individuais, e consensos coletivos. Em uma dinâmica interna e relacional, selecionam, cortam, juntam, vão e vem em *flashes* de imagens e sons, pares que constituem as lembranças de tais produções e imagem.

**Palavras-chaves:** metalinguagem; metadiscurso; cinema; memória; Hollywood

## ABSTRACT

---

The plural character of the mnemonic speech can be seen in various fields of knowledge. Our work is focuses work on the human sciences, namely, on the art. When we talk about the plurality that we have in the memory processes, we embrace the various points of view that are formed in its subjective and material part in order to build memories. The cinema, specially the Hollywood movies used in this research, is constituted as a communication and reception support to develop its narratives and, through these, its memories.

The filmmaking *meta speech* is set by assessing the past reflexively, side-by-side with the present, to analyze the evolution of meanings, which is increasingly considered advanced in technologies and in the seventh art language development. In its history, Hollywood cinema follows a consumer market flow that implies on its formation of self-representation and authenticity.

How can we talk about the originality of a art work, with all its copies and simulacra? How can we include the mnemonic processes in the reproduction and essential representations context, since we cannot form a past, live in the present and envision the future without these two aspects of filmmaking language?

Film editing and decoupage of audiovisual moving images are pillars, along with the cinemagoer's view, so the information can be created, communicated, turned into individual interpretations and collective consensus. In an internal and relational dynamics, they select, cut, put together, come and go in flashes of images and sounds, pairs that make up the memories of those productions and image.

**Key words:** metalanguage ; metadiscourse ; cine ; memory ; Hollywood

## SUMÁRIO

---

1. INTRODUÇÃO .....	.....
2. A HISTÓRIA CINEMATOGRAFICA DE HOLYWOOD E A CONSTRUCAO DE UMA MEMÓRIA METALINGUÍSTICA .....	15
3. MEMÓRIA, METALINGUAGEM E METADISCURSO .....	36
3.1. O tempo na formação do metadiscorso .....	37
3.2. A autorepresentação e a autenticidade no cinema .....	40
3.3. O espectador como agente ativo de memória.....	42
3.4. O metadiscorso de hollywood e a memória social .....	46
3.5. O som .....	52
3.6. As imagens audiovisuais cinematográficas e a metalinguagem .....	56
4. ANÁLISE FÍLMICAS: TIPOS DE METADISCURSOS CINEMATOGRAFICOS .....	61
4.1. As sinopses fílmicas e seus diretores.....	62
4.2 Um diálogo analítico sobre a memória de Hollywood .....	63
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	77
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	81
7. ANEXO 1 - FILMOGRAFIA .....	82
8. ANEXO 2 – CD COM CENAS ANALISADAS .....	83

## 1.INTRODUÇÃO

Os avanços de novas maneiras de expressão, de transmissão e repetição da realidade colocam a sociedade em constante movimento de diferentes formas de interpretações e narrativas. Suas apropriações do presente, sua ressignificação do passado e seus prognósticos para o futuro fazem com que o útil se torne obsoleto, o que antes era entendido como impactante, agora seja da ordem do malfeito, desnecessário em relação às evoluções. Não só no campo prático e empírico, mas no campo da subjetividade, das nossas experiências sensoriais. A memória não escaparia deste processo.

A chegada da fotografia, como representação do real, trouxe novas formas de lembrar e esquecer para a sociedade. De forma analógica, em um primeiro momento, conseguimos fazer que o tempo parasse, que os momentos de nossas vidas virassem registros impressos em folhas de celuloide através da luz. Esses registros deram o primeiro passo para que pudéssemos ter a impressão da realidade, e que tornássemos amantes do mundo das imagens. Logo, as imagens adquiriram movimentos e trouxeram um universo sem limites tecnológicos e de narrativas. A cinematografia transformou o estático em algo “vivo”. Ela veio com uma nova linguagem, e por consequência, com outros movimentos de memória.

O cinema sendo um meio audiovisual, com estruturas próprias de funcionamento, com características de transmissão e comunicação peculiares, tem como uma das formas de sobrevivência as inovações, o desapego parcial do que lhe era fundamental em um dado momento e no presente se tornou precível ao tempo. No entanto, existem características que permanecem fundamentais para a sua linguagem e feitura. Neste sentido, questionamos de que maneira se pode organizar um conteúdo mnemônico que seja eficiente, que ofereça a tal meio uma significação autorrepresentativa e de origem das experiências do espectador como agente de memória.

Este trabalho tem com intuito a análise do cenário mnemônico em suas estruturas práticas e subjetivas na relação cinema/espectador, no que tange suas modificações, evoluções e o que se perpetua com a mudança da narrativa silenciosa para a falada. São base para essa dissertação, estudos que desenvolvem temas como: a experiência cinematográfica, os fatores psicológicos e mentais na recepção das imagens cinematográficas, bases de discurso e práticas que propiciam os processos de formação de lembranças e que as situam no tempo e no espaço. Além disso, uma filmografia que possa atender ao recorte do tema e críticas de especialista em linguagem cinematográfica.

Neste contexto, o objetivo central é articulado e colocado em dois pilares: o olhar pra si do cinema e o olhar do espectador entendido como agente ativo de memória. Através desta dicotomia, o intuito é destrinchar o produto final, em termos técnicos e teóricos, de uma autoimagem cinematográfica e a contribuição de quem assiste ao se construir uma base interpretativa e subjetiva ao longo do processo de transmissão e recepção.

Em um primeiro momento, houve a tentativa de se optar por um desses dois olhares em particular, mas visto que um não se desenvolve sem o outro, decidiu-se pôr em paralelo as duas vertentes formadoras dos processos mnemônicos do cinema. O recorte para se pautar nesses olhares parte: do cinema hollywoodiano atual, para sabermos como este em especial desenvolve produções que tratem de sua era de narrativas silenciosas, que tenham como temática o cinema em si; e parte do papel do espectador mediano de Hollywood, que cria uma interseção de processos mnemônicos que compõe a imagem de tal cinema, quando se trata de sua memória sócio-política, econômica e cultural.

Essa pesquisa está ancorada nos processos metalinguísticos e suas implicações sociais. A metalinguagem é um conceito plural, com uma abordagem singular em cada campo de estudo que é aplicada, como: na Linguística, Estética, Comunicação. No tema em que a colocamos, ela surge de um movimento interdisciplinar entre vários campos do saber: Sociologia, Filosofia, História, Cinema, Memória Social e outros. A partir disso, não se torna possível estabelecer um *corpus* teórico que aborde de maneira completa todas as áreas.

Os capítulos desta dissertação serão divididos de modo a colocar em partes distintas os cenários histórico, teórico e empírico. Não que o leitor não veja correlações entre eles, o que é necessário, mas pensamos este tipo de organização para a melhor

concatenação das ideias apresentadas. É importante ressaltar que, “o pensar memória”, estará presente como fio condutor do estudo, presente em todo o conjunto, se correlacionando com temas históricos e empíricos.

Em se tratando da parte empírica do trabalho, ela será desenvolvida no terceiro capítulo desta dissertação em forma de estudo de caso. Foram escolhidos filmes hollywoodianos clássicos, no que diz respeito a narrativa, que se propuseram a explorar a temática da história e da evolução do cinema como meio audiovisual de entretenimento e criatividade. “*O Artista*” (2011), “*A invenção de Hugo Cabret*” (2010) e “*Cantando na chuva*” (1956) são os *cases* desta pesquisa. O método de análise fílmica dessas obras servirá para a exemplificação e parte fundamental como campo de trabalho para sedimentar as hipóteses e argumentos propostos.

Como metodologia, faremos um resumo das obras contendo: um pouco da vida de cada cineasta, descrição de algumas cenas, e o que cada filme traz para a abordagem metalinguística na construção de uma memória. Junto com o olhar do público, pretendemos entender tal linguagem metalinguísticas do cinema hollywoodiano. Suas fases em relação a história do cinema americano. As considerações finais consistirão em um estudo cruzado entre os filmes, que nos permitirá a uma síntese particular, interpretativa acerca do que foi visto nas tramas e sua relação com o tema central.

Por que estes três filmes? A ideia de falar sobre a metalinguagem cinematográfica veio a partir do “*O Artista*”. Através da sua temática de autorreflexão do cinema, de seus aspectos técnicos, sendo em preto e branco e mudo e por se tratar essencialmente de memória, veremos esta sua importância que levou a mobilização e desejo de falar sobre o recorte em questão. Já “*A invenção de Hugo Cabret*”, ou simplesmente “*Hugo*”, traz a importância de se tratar o cinema como algo mítico, mágico, ligado a linguagem dos sonhos. Uma ode a George Méliès, pai das trucagens e efeitos especiais do cinema contemporâneo. E “*Cantando na chuva*” aborda a metalinguagem através de um gênero essencialmente originário da narrativa falada: o musical. Como tal gênero se implantou na linguagem cinematográfica, as mudanças no meio cinematográfico, quem se adaptou ao som como parte integrante do “fazer cinematográfico”.

Mesmo pondo estas três tramas em análise, outras obras serão citadas para ampliar o campo de estudo, como exemplo, “*Cidadão Kane*” (1941) e “*Um truque de Luz*” (1995). Cenas de outros filmes servirão para ilustrar pontos de vista teóricos e do

fazer cinematográfico. Ou seja, além dos filmes essencialmente metalinguísticos, que se pretendem discutir o cinema como tema, obras que se caracterizam como, regravações de clássicos hollywoodianos, as cinebiografias e outras formas de tramas que se referem a memória, também estarão presentes.

A filmografia deste trabalho propicia um encontro das diferentes vozes e conceitos que discutem a metalinguagem como construtora de memória. Uma fonte inesgotável de cenas, falas e filmes completos nos ajudaram no processo analítico, sendo que algumas críticas esboçadas em jornais, sites, blogs, acerca do cinema hollywoodiano também serviram para a abordagem. Os comentários de cineastas acerca de suas obras, ou ao expressarem como se pode falar da memória cinematográfica, são fundamentais para que possamos entender o processo de uma produção essencialmente metalinguística, através do lugar do produtor, diretor.

No campo teórico, o segundo capítulo irá se constituir dos apontamentos e conceitos diferenciados, parte da justificativa teórica. Teóricos como Walter Benjamin, Ismail Xavier, Hugo Munsterberg, Maurice Halbwachs, Le Goff, são exemplos da bibliografia. Já que estamos em um curso interdisciplinar, que pensa os diversos processos de lembrar e esquecer do homem, o foco será manter o diálogo entre autores de diferentes linhas de pensamento. Não se pode falar dos aspectos subjetivos da memória, de suas experiências, apenas contemplando representantes dos estudos sobre Cinema, ou só acerca da Memória Social. Mostraremos como que aparece os movimentos mnemônicos, quando o cinema está produzindo sua autorreflexão conversando com princípios mnemônicos.

Dentre os conceitos que iremos usar estão: o princípio benjaminiano da aura simbólica e representativa dos objetos, sua quebra com a chegada da vida moderna; a abordagem acerca da atenção mental despertada pelo cinema, vista em Munsterberg; como podemos falar das memórias coletivas e individuais halbwachianas, quando citamos um possível passado para o cinema; a definição da temática de um filme ser o próprio cinema, e sua diferença de um filme dentro de um filme trazida por Ana Lúcia Andrade.

Ao analisarmos tanto o conteúdo empírico, como o subjetivo de um memorial cinematográfico, aparecem princípios que não tratam diretamente de cinema, mas que trazem importantes definições para a nossa pesquisa, são alguns deles: o conceito de instante discutido amplamente por Henri Bergson, Heidegger e Benjamin; a questão do que seria o mundo da informação e suas mídias estudada por teóricos da Escola de

Frankfurt; o cenário da era pós-moderna, com as novas relações sociais promovida por um novo homem representante desta era, a partir de Stuart Hall e Pierre Levy.

Como tratar da subjetividade no tema em questão? Por se tratar de uma dissertação vinculados a linha de Memória, Subjetividade e Criação, há de se ter uma discussão acerca da recepção e produção de informação. Ou seja, pela observação do cinema como suporte e do espectador mediano atual, tentaremos traçar os elementos simbólicos, de significação, de um discurso mnemônico que é preponderante no que tange passado/presente de Hollywood, e que serão fundamentais para montarmos hipóteses e construirmos o estudo.

Através da tentativa de esboçarmos o discurso metalinguístico produzido pelo cinema norte-americano, procuramos entender quais os interesses que partem do próprio meio cinematográfico e aqueles que passa, fundamentalmente, por interesses de ordem sociocultural e econômica. Será que há elementos cinematográficos que possam ser mais construções subjetiva do meio (cinema) junto com os processos mentais do espectador? Como a imagem em movimento serve como instrumento de memória atrelada as sensações que ela produz, sendo em algumas imagens o sensorial mais ditado por experiências particulares do que ditames sociais?

Neste sentido, dois elementos que fazem parte do fazer cinematográfico terão subtítulos de destaque. O primeiro deles, o surgimento do som no cinema, o que isso trouxe para falarmos de evolução, ou em contraponto, a alienação no meio audiovisual de uma época, as contraposições de autores e de alguns cineastas sobre esta questão. A partir disso, veremos o que aconteceu com o discurso metalinguístico do cinema norte-americano quando o som passou a ser parte indispensável.

O outro tópico vai abranger em especial a figura do espectador cinematográfico mediano atual, seu comportamento em termos sócio-políticos e culturais, suas maneiras de interpretação, sua função de agente de memória. Para que se torne hegemônica uma visão de passado, é preciso obter determinada postura de quem decodifica o que é transmitido, aí está a atenção especial ao espectador. Sua interpretação age como a principal via de fluxo de lembranças na medida que, a integração dessas diversas lembranças se cruzam, elas criam vertentes de significados daquilo que veem.

A discussão da leitura do cinema contemporâneo como obra de arte, tanto no contexto prático, como teórico, se faz necessária. A implicação do cinema norte-americano ser calcado em *blockbusters*, que marcam a fixidez de um cinema industrial e

mercantilista, que parece não ter mais espaço para o novo, e sim, para o reproduzível. Qual o valor que tal suporte dá para sua própria memória? O que deseja que seja difundido como discurso legítimo de sua trajetória até os dias de hoje? Estes questionamentos estarão presentes na dissertação como um todo.

Ainda dentro destas indagações, é preciso relacionar o processo de memorização cinematográfica com a chegada das novas tecnologias. O surgimento cada vez mais rápido de novos aparatos tecnológicos influencia de que maneira a narrativa fílmica para que ela seja eficiente? Há nas produções que discutem o próprio cinema que tipo de valorização dada às técnicas e estéticas mais antigas da imagem audiovisual?

Assim como outros campos das artes visuais, como a pintura, fotografia, há uma adaptação singular para que sobrevivam e incorporem o novo. Isto aconteceu com o cinema em sua época de transição dos filmes mudos para os falados, e agora parece se repetir com investimentos em grandes tramas divididas em partes, no 3D e outras inovações. Neste contexto, entendemos a importância do desenvolvimento das novas técnicas ajudam que se tornaram preponderantes para se fazer uma autoimagem que fosse representativa e cada vez com mais elementos técnicos na sua formação.

Por fim, para que possamos fazer um diálogo interdisciplinar, de outros campos do saber com os estudos específicos sobre cinema, para levantar argumentos e hipóteses, é essencial localizar o leitor na História. As trajetórias feitas pela sétima-arte até nossos dias, que justifiquem uma determinada autorreflexão, o interesse por certos aspectos e não por outros, para montar uma cronologia de acontecimentos. Elementos externos, como a Segunda Guerra, a chegada da televisão, e outros, também são importantes para se fazer uma análise do ponto de vista histórico.

Juntamente com os novos aparatos técnicos, os acontecimentos históricos próprios da cinematografia americana e fatores fora desse contexto, mas de certa forma, tendo uma influência pelas suas importâncias, estarão na discussão. Não podemos ignorar fatos históricos, como a crise econômica de 1929, quando se trata da historiografia dos Estados Unidos, assim também, por sua magnitude, estão presentes em estudos de outras áreas, afins ou não à disciplinas acadêmicas, como História Social e Econômica.

Iniciando a pesquisa, o primeiro capítulo, tratará dos questionamentos históricos, pontuando as mudanças internas e externas que ajudaram a constituir o passado e o presente de Hollywood. O que é relevante para os cineastas e para os

grandes investidores norte-americanos tentarem, de certa maneira, impor como memória, e que fatos a partir disso, são tratados como marcas, lembranças sobre astros, cineastas, gêneros cinematográficos, da época de ouro da narrativa silenciosa nos Estados Unidos.

Não podemos esquecer que a transição do “silêncio” para a entrada do som no meio cinematográfico, já conta em si, um marco na História. A partir da década de 20, o cinema será conduzido por outra narrativa, novos gêneros e performances, que gerará um impacto financeiro, cultural e social. Esta pesquisa pretende contemplar, de modo geral, mas dando destaque a alguns acontecimentos, que ao julgo das análises, são de maior relevância para a formação de um contexto mnemônico ratificado pelos próprios produtores, diretos e atores de Hollywood.

O objetivo maior é deixar que as diversas vozes teóricas, críticas, profissionais ou não, possam integrar um estudo com uma vertente esclarecedora não apenas da parte de quem faz cinema, mas entendendo que a memória coletiva parte de um conjunto, fazer uma abordagem que possa valorizar mais a presença relacional com o público, sabendo que este é parte essencial de um processo metalinguístico de memória.

## 2. A HISTÓRIA CINEMATOGRAFICA DE HOLYWOOD E A CONSTRUCAO DE UMA MEMÓRIA METALINGUÍSTICA

*A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (Le Goff. 1984:47)*

Ao final do século XIX, o *frenesi* do surgimento de diferentes equipamentos, que teriam como intuito, colocar a imagem em movimento, eclodiu em todo o mundo. Dado o início à corrida pelo reconhecimento de criadores do cinema, países como França, Estados Unidos e Alemanha vão defender suas invenções como as primeiras do mercado. Ao acompanharmos as tentativas de organizar uma memória cinematográfica única já foi experimentada por muitos estudiosos do cinema, mas a cada nova formulação da gênese da sétima arte nota-se que seus fatos históricos são fragmentados e simultâneos.

O cinema, desde sua época silenciosa e em preto e branco, se propõe a se definir por meio de suas próprias produções. Foram expostos na tela, diferentes versões históricas e autorreflexivas, que tinham como proposta constituir uma memória cinematográfica mundial. Até os dias de hoje, a relação memória/história no meio cinematográfico, é um campo de discussões teóricas, técnicas, socioculturais e econômicas, para a predominância de uma determinada versão, e que esta seja disseminada de maneira a representar uma originalidade histórica e mnemônica.

A partir desse cenário, notamos que os grandes estúdios norte-americanos, Fox, Paramount, Universal, dentre outro, se posicionaram de uma maneira eficiente, com aparatos publicitários, atores se tornaram estrelas através do *star system*, com fãs enlouquecidos, que lotavam os cinemas a cada estreia, para acompanharem a carreira do seu ídolo. O apoio econômico de empresas, ao ver o desenvolvimento lucrativo de Hollywood, com seus investimentos milionário nas produções, foi fundamental, assim como o apoio político.

A massificação da cultura fílmica hollywoodiana pelos quatro cantos do mundo, fez emergir um mito fundador do cinema pelos norte-americanos. Os *blockbusters* americanos se mostraram eficientes em um sistema comercial fílmico, que domesticou o público a entender “o fazer cinematográfico” através de D.W Griffith, dentre outros cineastas dos EUA. É importante lembrar que tal processo de domesticação do público começou a se operar no final do período do chamado “primeiro cinema”, ou cinema de atrações. De acordo com Flávia Cesarino Costa (2008:66):

Há grande esforço de domesticação destes espaços selvagens do cinema, para afastar os temores da gente refinada: diminuição da escuridão absoluta nas salas de projeção, presença do lanterninha, eventual presença de um contador de alguns casos, manutenção de ambientes limpos, arejados, etc. Assim, junto com a estabilização da indústria do cinema inicia-se a criação de um padrão ambiental para o consumo de filmes, um padrão narrativo e um processo de massificação de um gosto pequeno-burguês.

A afirmativa da autora, embora por um viés mais socioeconômico, demonstra que tal domesticação da classe média foi fundamental para que se concretizasse o padrão hollywoodiano, como o padrão do cinema comercial culturalizado na vida e nas lembranças dos espectadores. As salas de projeções não podiam mais ser “pulgueiros”, houve todo um processo de higienização dos ambientes, para receberem agora, a classe média e dar início ao processo industrial do cinema-norte americano.

Já no cinema mudo, Buster Keaton, em 1923 protagoniza o longa-metragem “*As três Idades*”, satirizando “*Intolerância*” (1916), clássico dirigido por D.W Griffith. Mesmo o filme de Keaton sendo uma *gag*, a referência era clara ao estilo de Griffith. Ironias `a parte, o cineasta norte-americano é até hoje lembrado como o mentor da linguagem cinematográfica clássica de Hollywood, com suas inovadoras técnicas de

montagem e de narrativa, conseguiu estabelecer os princípios daquele cinema que seria reproduzido em larga escala pelas diversas produtoras do meio.

Processos metalinguísticos sempre foram feitos por diversos cineastas e em diferentes épocas. O sucesso avassalador das imagens em movimento despertou o desejo e a necessidade de inovações, por conta do público insaciável. Com isso, filmes que retratam a biografia de atores, cineastas e de outras pessoas ligadas ao meio tiveram um forte investimento já nos anos 10. Segundo Lucia Andrade (1999:29):

O recurso da metalinguagem foi bastante explorado durante o período mudo do cinema, evidenciando uma maneira sedutora de atrair a atenção do público através de uma envolvente ilusão de participação. Com o surgimento do cinema sonoro, a metalinguagem passa a ser desenvolvida também através de diálogos e de articulações sonoras, propiciando um enriquecimento de possibilidades.

O próprio Griffith experimentou o contato com os espectadores a partir da autorreflexão. Em *“Chapéus Horríveis”* (1909), retrata de maneira divertida, numa sala de projeção, o desconforto de nos depararmos com uma mulher usando um enorme chapéu dificultando a nossa apreciação do filme que estaria passando no *écran*. Somos transportados para dentro do filme, como se fizéssemos parte daquelas pessoas de frente para a tela.

A forma eficaz que Griffith usou para registrar o ritual cinematográfico, foi colocando o espectador diretamente conectado ao que se passava na trama. Ou seja, como a ilusão de participação, as pessoas tinham a sensação de estarem lá. Isso demonstra que o espectador da época era peça participante na estória. Outro exemplo é o contato que Chaplin utiliza em sua atuação em *“Kid Auto Races em Veneza”* (1914), em um diálogo imaginário com quem estava do lado de fora da tela. A participação e o forte *voyeurismo* por parte dos espectadores eram fundamentais no cinema mudo. Isto será mais explorado no item 2, do capítulo 2 dessa dissertação onde falamos do espectador mediano e sua função de agente de memória, que perpassa o movimento transmissão/recepção na comunicação cinematográfica.

Foi preciso que o cinema norte-americano fixasse suas bases narrativas e técnicas de maneira comercial, para que a linguagem do cinema clássico fosse estabelecida. Desde Thomas Edison e Edwin Stanton Porter, os produtores e distribuidores fizeram o seu papel de disseminar o alto consumo dos filmes. A

importância desta fixação vem do efeito que ela começaria a causar nas pessoas, para que elas entendessem o que é a “verdadeira” sétima arte. Rapidamente foram criadas as renomadas produtoras americanas, como: a Mutual, Keystone e Triangle. Estava surgindo o que se transformaria sinônimo de cinema de qualidade, aquele que viria a ficar registrado na memória das pessoas, pelos bem sucedidos negócios que tornariam o cinema norte-americano máquina de entretenimento e de lucros.

Evidentemente que em outros países nasceram estilos próprios de se filmar. Os filmes franceses feitos desde a era de Charles Pathè, depois o movimento da *Nouvelle Vague* no final dos anos 50, são alguns dos pontos cruciais para o reconhecimento do cinema francês. A ambição do cinema italiano com o seu realismo e a cinematografia russa com as novas possibilidades de significados que podem ser extraídos das imagens, apresentadas por Sergei Eisenstein, também fazem parte dos inúmeros outros exemplos do “fazer cinema” que marcam a história. Mas sem dúvida, os caminhos de uma fixidez no mercado feitos pelos Estados Unidos, fizeram com que Hollywood saísse na frente na corrida pelo sucesso e dinheiro.

Os aspectos da montagem, o desenvolvimento de técnicas fílmicas, como o aprimoramento do *close-up* e tipos de planos fílmicos, serviram ao longo dos anos para caracterizar o cinema hollywoodiano e a constituição de sua metalinguagem. Ou seja, o essencial do movimento metalinguístico está na referência a marcas firmadas no passado, que continuam no presente, num contínuo de reflexão. Sem a evolução dos diversos tipos de tomadas e planos que se perpetuaram, não chegaríamos a ver obras autoreflexivas em Hollywood como, “*Crepúsculo dos Deuses*” (1950) de Billy Wilder e o tão citado “*Cidadão Kane*” (1941) de Orson Welles, que representa um avanço no modo de filmar com o uso inovador da profundidade de campo. Luiz Nazário (2005) apud Andrade (1999:12) afirma:

Toda imagem, uma vez criada e fixada na memória, torna-se uma peça de museu, buscada e colecionada com avidez por cada cinéfilo, em qualquer lugar do mundo. Esse patrimônio é hoje tão rico que se pode dizer que todo cinema moderno é feito de metalinguagem.

Ainda dentro desse processo da formação das estruturas básicas que a cinematografia clássica (aqui me refiro a linguagem constituída pelos EUA) desenvolveu, o time de estrelas que protagonizavam nas produções, foi e até hoje é parte da mitologia feita acerca dos atores por suas atuações em grandes sucessos do cinema.

Galãs como Douglas Fairbanks, e as populares *biographs girls*, como Florence Lawrence, eram essências para pôr os *blockbusters* em evidência.

Por detrás da tela silenciosa, já existia toda uma movimentação dos produtores e diretores, como Mack Sennett e Leo McCarey, atrás de minas de ouro, como Stan Laurel e Oliver Hardy (O Gordo e o Magro) e Harold Lloyd (o homem mosca), para que atuassem em suas comédias, gênero mais famoso. Com o aparecimento do som, os musicais tomam conta do mercado e se popularizam formando grandes ídolos. Filmes como “*Cantando na Chuva*” (1956) estrelado por Gene Kelly, marcam definitivamente a queda das *gags* para as adaptações das peças da Broadway. Muitos atores do cinema mudo, como John Gilbert, não conseguiram fazer a transposição para o cinema falado. Em “*Cantando na Chuva*”, a personagem vivida por Debbie Reynolds, Kathy Selden diz: “Se você viu um, viu todos”, fazendo alusão aos filmes mudos. Ou seja, a repetição das obras da narrativa silenciosa abriram espaço para que os espectadores desejassem inovações, uma nova linguagem. Lucia Andrade (1999;64) comenta:

Pode-se afirmar que o musical é um gênero que, essencialmente, encerra em si a metalinguagem, ao revelar sua própria estrutura narrativa a cada filme que evoque seus bastidores. Assim, *Cantando na Chuva* seria um exemplo expressivo por constituir-se no próprio espetáculo cinematográfico. Trata-se do filme musical dentro do filme musical, explicitando suas principais estratégias e sua estrutura comum à maioria dos filmes deste gênero.

A partir do ano de 1927, com o primeiro filme sonoro, “*O Cantor de Jazz*”, o som abriu portas para uma nova linguagem cinematográfica, agora com a valorização de roteiristas e com a contratação dos instrutores de diálogos, para que os atores falassem com a entonação correta. Sem dúvida, a chegada do som ao cinema trouxe novos artifícios metalinguísticos e mnemônicos para que se pudesse fazer filmes com cenas estruturadas nas falas dos personagens, e não mais era necessário o *overacting*, ou a extravagância das encenações teatrais, quando se tinha apenas a expressão corporal para atuar. O som é o subitem 1 do capítulo 2, onde abordamos a chegada do som ao cinema, suas consequências de um modo em geral (narrativa, técnicas de filmagem, engendramento econômico), mas principalmente para a formação da memória cinematográfica.

A transição do narrativa silenciosa para a narrativa sonora está devidamente implicada com os atos de consumo da época, com a retratação de fatos históricos nos

filmes, como por exemplo, as tramas referentes aos períodos das duas guerras mundiais. Neste contexto, podemos dizer que a filmografia produzida serve de instrumento didático para a História ao retratá-la, assim como, o discurso fílmico serve para o controle e poder político, econômico e sociocultural de um país. A recepção do público agrega novas experiências sensoriais e narrativas com o som, deste modo, não apenas o cinema ganha uma nova forma de se referenciar, mas de imprimir a realidade como um todo.

Para muitos cineastas, como Charles Chaplin, o cinema falado não era cinema, a nova *diegese* feita pelos diálogos entre os personagens acabava com o que se entendia que era a sétima arte. Uns dos apontamentos feitos por críticas negativas, era que a nova intertextualidade produzida pelo som acabara com a magia do cinema, que a impressão de realidade era prejudicada, ou que aquela nova forma não iria atender a expectativa do público. Mas logo a aposta no sucesso e no lucro daquela linguagem se tornaram concretas, o avanço tecnológico crescia de maneira avassaladora e por consequência, os representantes do poder político-econômico viram no audiovisual, definitivamente um instrumento de poder. De acordo com Miriam Hansen (1990) apud Costa (2008:104):

As novas tecnologias eletrônicas que sustentam a televisão, particularmente o vídeo, os satélites e os sistemas de cabo, descolaram os locais de consumo dos filmes para o espaço doméstico e modificaram profundamente a forma como os espectadores interagem com estes filmes. A configuração espacial e perspectiva da televisão no ambiente doméstico quebrou o feitiço da *diegese* clássica; e a temporalidade obrigatória da projeção pública deu lugar a atos de consumo ostensivamente mais fragmentados, privatizados e dispersos.

A autora se refere especificamente a televisão e suas formas de se relacionar com o espectador. No entanto, tratando-se de um meio audiovisual, podemos pontuar aproximações com a relação que temos com as imagens em movimento e o som aplicado também no cinema, para gerarmos interpretações, hábitos de consumo e lembranças. A chegada da TV nos anos 50, sendo um eletro- eletrônico prioritariamente doméstico, influenciou o surgimento de novos rituais cinematográficos, novas opções de linguagens para o cinema e uma atividade de consumo industrial muito mais fortificada que antes. “Hoje assistimos ao enfraquecimento da ideia de que o filme controla sua recepção, sobretudo porque se diversificam as maneiras de se consumir filmes e é mais difícil identificar sua audiência” (Costa 2008:105):

Devido ao aspecto de ser um suporte de comunicação mutável para acompanhar as novas tecnologias e as novas formulações interpretativas por parte do público, a pretensão de se organizar uma memória coletiva do “fazer cinematográfico” e criada pelo cinema em si, é estabelecida em um *continuum*, que por mais que se queira, não terá fim. O cinema é uma arte aberta, que se molda ao longo dos anos aos anseios por diferentes narrativas, configurações estéticas, elementos especificamente técnicos como, a iluminação e a fotografia fílmica. A partir daí, podemos observar a complexidade que há em elaborar uma autorreflexão, análises fílmicas, resenhas críticas acerca de um filme e também, de obter um controle mercadológico e estatal feito pelo governo norte-americano.

Já havia discordâncias teóricas e historiográficas desde o primeiro cinema, ou cinema de atrações. O dilema mais comum visto ao longo da História é em saber em que lugar do mundo o cinema teve sua origem. França? Estados Unidos? Também ainda há embates teóricos que, parte defende que o cinema nasceu documental, e outra que diz que a ficção é a raiz do mesmo. Dois exemplos que ilustram preocupações em termos de preservação e memória do cinema são: O registro de *paper prints* (cópias em papel) na Biblioteca do Congresso nos EUA, e tais cópias chamarem a atenção de historiadores, pesquisadores e cineastas a partir de 1950; O 34 Simpósio de Brighton na Inglaterra em 1978, que reuniu arquivistas e pesquisadores de todo o mundo, para debaterem novos critérios de datação, identificação e preservação dos primeiros filmes (entre 1900 – 1906).

O ideal de um memorial metalinguístico feito pelo cinema norte-americano, através de suas produções e dos estudiosos do assunto, ainda passa ao largo do que seria eficaz para tal intuito. Talvez, a memória que está sendo construída, seja realmente fragmentada, e o esforço de se impor recortes cronológicos e conceituais encubra pontos de vistas fundamentais para sua constituição. O teórico francês Richard Maltby (1998) apud Mascarello pontua (2001:339):

A história de Hollywood tem sido construída como se fora a história de uma forma narrativa, uma evolução de formas estilísticas, paradigmas temáticos ou ideológicos e câmbios tecnológicos (1998 pág. 24) (...) A história do cinema americano não é a história de seus produtos, assim como a história das ferrovias não é a das locomotivas (ibid pág. 28)

Maltby (1998) diz que a simplória tentativa de se fazer análises acerca de Hollywood, apenas ressaltando obras famosas, artistas famosos e que marcam uma determinada época. A narrativa do cinema clássico se impõe como hegemônica, e faz parecer o que foi feito nos anos anteriores, pelos irmãos Lumière, George Méliès, dentre outros, não fosse considerado cinema, e sim apenas atividades circenses malfeitas.

Yvone Tasker (1996) apud Mascarello (2007:339) ao abordar a questão da recepção do espectador contemporâneo, que a maioria dos estudos querem mostrar apenas como superficial, diz: “o cinema como um meio distinto não mais existe”. Ou seja, as novidades oriundas dos filmes hollywoodianos são intrínsecas ao mundo do entretenimento, que se liga ao rápido movimento industrial e dos interesses estatais. Para Tasker, as pesquisas em torno da “Nova Hollywood”, não podem apenas se constituir pelas críticas negativas ao cinema de atrações, e sim, conter as interações com as outras mídias, que vem sendo feitas, e com isso, perfilar o lado estético ao lado do econômico.

A história do cinema contemporâneo vem sendo cada vez mais ditada pelo cenário publicitário, televisivo e virtual. O fato é, se não houver uma adaptação contínua, não havendo lucros e uma massificação na relação com o público, quais seriam as bases deste cinema comercial? Como a autorreflexão da própria sétima-arte teria suportes para ser disseminada de acordo com esse cenário de imagens fragmentadas, reproduzíveis e repetitivas da contemporaneidade? Jacques Le Goff (1984:47) em seu ensaio chamado *Memória* publicado na *Enciclopédia Memória-História* resalta a importância da intervenção estatal para que a base mercadológica seja perene, fazendo isso através da censura de produções que não atendam o *marketing* engendrado para alimentar sua visão oficial e seu poder:

Nas sociedades desenvolvidas, os novos arquivos (arquivos orais, arquivos do audiovisual) não escaparam à vigilância dos governantes, mesmo se podem controlar essa memória tão estreitamente como os novos utensílios de produção desta memória, nomeadamente o rádio e a televisão.

Le Goff em sua afirmativa nos mostra o engendramento do poder econômico na distribuição e produção das novas tecnologias. Por trás de novos costumes, como a obtenção da televisão e do rádio no ambiente doméstico, o poder estatal pode agir de maneira a controlar o que será colocado para o público. As produções fílmicas não

fogem à regra dos moldes ditados pelos governantes, mesmo que a sociedade valorize a liberdade de expressão. O fato é, as estórias acabam por ter influências econômicas e políticas, que por sua vez, estão presentes na constituição de uma memória fílmica.

A eficiência dos meios audiovisuais, em particular o cinema, produz com suas imagens, significados para muitos âmbitos da sociedade, ditam modos de vida, como o *American Way of Life*, promovido por Hollywood. Ao longo da História, os filmes tentam obter uma impressão de realidade, que vem mudando através das décadas, e que são consumidas e recepcionadas pelo público. O conjunto demonstrado pelo cinema norte-americano de uma idealização da vida está concomitante ligado à sua base industrial e econômica. De acordo com Marcel Martin (2005:21):

Mais do que o seu caráter industrial é o caráter comercial que constitui um grave inconveniente para o cinema, pois a quantidade de investimentos que necessita torna-o tributário das forças econômicas para as quais a única regra de ação é a rentabilidade e que acreditam poderem falar em nome do público, em virtude de uma hipotética lei de oferta e demanda, cujo o jogo é falseado na medida em que a oferta influencia a procura ao seu bel-prazer.

O moralismo industrial seria, nas palavras de Martin, o maior mal para a cinematografia. Ao se encaixar nos ditames comerciais os filmes podem ser apenas meras produções com o objeto de lucro. Mas mesmo assim, o autor afirma que o cinema é acima de tudo arte, que apesar de pouco tempo de vida, já pode ser considerado original perante outras expressões artísticas.

Ao seguirmos o raciocínio do autor, chegamos ao singular oriundo da sétima-arte. Em termos de representações dos objetos e das situações do nosso cotidiano, podemos observar uma carga única de significados que implica o cinema ser mais do que um mero suporte de imagens em movimento, mas de dar seu próprio sentido as nossas vivências, lembranças. Sendo o cinema um comunicador, tendo como base um discurso próprio, isso já mostra aspectos da linguagem cinematográfica e de seus usos feitos pelos meios de consumo. Martin (2005:26) afirma ainda que:

(...) sua originalidade vem essencialmente de seu poder total, figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o visível e o invisível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo do vivido, de conseguir a fusão entre o sonho e o real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugidia maior carga persuasiva do que aquela que é oferecida pelo espetáculo do cotidiano.

Acreditamos que o poder do “fazer cinematográfico” está presente nesta sua dinâmica de ter as imagens em movimento, o som e a cor, efeitos especiais, como artefatos para espelhar o mundo. Com a câmera na mão, uma lente adequada para filtrar o que será captado, arquivos fílmicos e mais tarde a montagem e edição das cenas, o cinema torna-se a arte do presente, que cria inúmeros passados e um devir a nossa espera.

Neste contexto, em seu âmbito metalinguístico, podemos ver filmes com caráter documental, que podem falar das origens do próprio cinema, ou incorporar estas a obras que fale de grandes nomes do cinema. Um exemplo é *"Charles Chaplin: Uma vida de vagabundo"* (1997), dirigido por Peter Jones. O filme conta a vida do ator e cineasta, com uma seleção de depoimentos de amigos e colegas de profissão, como também imagens dos filmes de Chaplin e outras imagens de arquivo. Por outro lado, a ficção também nos permite recriar fatos marcantes acerca da história do cinema, como por exemplo, em *"A Invenção de Hugo Cabret"* (2011), de Martin Scorsese, onde vemos a trajetória da obra de George Méliès através da vida do menino Hugo.

O papel do cineasta, principalmente imbricado no cinema comercial, deve ser cada vez mais inventivo, acompanhar o que a realidade mostra como ideal. Isso quer dizer que, tanto para retratar a memória social, como para sua própria memória, o cinema deve estar integrado nas várias representações sociais e com as novas tecnologias. O crítico em cinema João Batista de Brito (1995:208) em um resumido esquema, explica o que seria necessário para se aproveitar ao máximo da linguagem cinematográfica, com o entendimento de como ela funciona. Diz:

Com certeza, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica vem se dando a partir de um ponto intermediariamente tenso entre pelo menos três coisas diferentes: 1. a técnica e sua disponibilidade; 2. o poder inventivo de quem faz cinema; 3. o perfil psicológico do público pagante. Claro, há avanços técnicos que não teriam vingado se os cineastas não tivessem sido suficientemente inventivos, ou se o público não possuísse o seu potencial de aceitação. Do mesmo que nenhuma expectativa recepcional poderia ser satisfeita se a direção do filme não a descobrisse, ou, pior ainda, se a ela não corresponde qualquer viabilidade técnica. Cada um desses pontos do triângulo é interdependente dos outros dois, e é nessa interação que a história do discurso cinematográfico de perfaz ao longo das décadas

Brito (1995) pontua a constituição da linguagem cinematográfica de maneira a vermos seu desenvolvimento e desafios impostos ao “fazer cinema” para que este seja receptivo e atento as preferências dos espectadores. O cinema hollywoodiano parece interagir satisfatoriamente com seu público. Seus filmes de autorreflexão, em particular, se constroem seguindo o modelo comercial de filmes de diferentes gêneros explorado por Hollywood. Um dos exemplos, que será analisado no 3 capítulo desta dissertação, o drama “*O Artista*” (2011), dirigido por Michel Hazanavicius, onde a metalinguagem da trama sem diálogos e feita em preto e branco, tanto em termos de narrativa, como estético, tem o embelezamento estrutural dos *blockbusters* americanos atuais.

Além das obras do cinema norte-americano para falar de si como tema geral, ou constituídas de referências à outros filmes, o cinema aposta em termos de metalinguagem, explorar as características dos seus consagrados gêneros cinematográficos. O musical, que tem seu último suspiro nos anos 70, e que no começo do século XXI retorna as telas. “*O amor em Vermelho*” (2001), dirigido por Baz Luhrmann e protagonizado por estrelas consagradas como, Nicole Kidman e Ewan McGregor, é uma boa mostra de como o cinema americano contemporâneo pode fazer ressurgir seus famosos gêneros. Outro estilo que também marcou a “Era de Ouro” de Hollywood foi o *western* ou faroeste, que decaiu também nos anos 70, mas que sempre encontramos suas referências em produções atuais, como “*Piratas do Caribe*” (2003), dirigido por Gore Verbinski e estrelado por Johnny Depp.

Como foi dito no início deste capítulo, o cinema norte-americano começou desde muito cedo a se autorretratar em suas produções. Muitos aspectos que abordam a transição do cinema mudo para o falado, foram criados por conta de tais filmes metalinguísticos, como: o tipo de técnicas usadas no cinema mudo, a *performance* mais marcante de seus atores, a ligação que o cinema tinha com o palco, com músicos fazendo a trilha sonora das tramas ao vivo e depois os protagonistas das histórias agradecendo e fazendo um show à parte para as pessoas presentes nas sessões. Tais características da narrativa silenciosa ficaram estabelecidas, e de certa maneira, dando a àquela recortes superficiais, em geral nas produções metalinguísticas feitas pelo cinema atual.

O que alguns teóricos concordam, é que o cinema norte-americano atual, tem muitas características do cinema mudo. A linguagem cinematográfica clássica só pode se estabelecer com uma constituição variada de técnicas e estilos narrativos, que se solidificaram ao decorrer do tempo. Podemos dizer que este fator conta como movimento de memória essencial para o cinema. O fato é, a cinematografia hollywoodiana evoluiu em termos técnicos e narrativos

acompanhando as variações socioculturais de um modo em geral, mas mantendo elementos, como as trucagens do primeiro cinema feitas por Méliès, que dariam espaço para os mais elaborados efeitos especiais. Sem elas, a inserção das tecnologias computadorizadas, virtuais seria mais complexa e gêneros, como a ficção-científica exemplificada pela franquia “*Matrix*” (1999), dirigida por Lana Wachowski e Andy Wachowski, talvez não fossem criados.

Antes do cinema narrativo, as imagens audiovisuais não eram consideradas elementos de uma trama, o exibidor colocava a sua revelia os fotogramas no projetor. A descontinuidade, o não encaminhamento dos fatos era marcante. Por outro lado, podemos citar que alguns traços da linearidade que rege a linguagem clássica, já aparecia em alguns momentos. O plano subjetivo encontrado nos chamados “filmes de buraco da fechadura”, que colocava em cena quem observava e quem era observado, mostrava um começo de subjetividade, que reduzia a autonomia dos planos, havendo uma certa ordem na estória. *Closes*, também são vistos nos primeiros filmes, promovem uma recepção mais condicionada pelo espectador. Eles direcionam o olhar do público para algo que não pode ser relegado por quem assiste (um objeto, as feições de um personagem).

“*O grande sorriso*” (1901), de Williamson, mostra a sequência em que o protagonista nota que está sendo filmado e com isso, tenta engolir o cineasta. Os espectadores estão na posição do olhar do cineasta, sendo prestes a serem engolidos pela boca aberta do personagem que vai chegando cada vez mais perto. Ao se afastar, vimos que o suposto cineasta que será engolido e não o público. A ilusão proporcionada pelo filme, considerado um *trick film* (filme de truques), revela a presença de trucagens em uma montagem descarada, ou seja, havendo certo sentido linear dos planos, na qual o espectador tem a consciência de que não será engolido. Lucia Andrade (1999:209) afirma em relação a conversa da primeira fase do cinema com o cinema clássico:

É provável que essa dualidade irreduzível tenha possibilitado ao cinema transforma-se em agente efetivo de mudança social e de construção de subjetividade moderna, agindo em um período de transição entre as duas tradições representativas. Enquanto permaneceu nesse terreno ambíguo, o cinema fez com que estes dois modelos, um nascente e outro em declínio, dialogassem. Inspirado em Benjamin, Tom Gunning afirma que o que define o início do cinema é, mais do que outras coisas, o aparecimento de uma nova percepção. Com efeito, esta mudança perceptiva, ambígua e atormentada, instável e singular, vive nos primeiros filmes e parece ter persistido por algum tempo mais. Com o esclarecimento do “regime de absorção diegética, este diálogo

pouco comportado foi de certa forma domesticado e passou para um segundo plano.

A *diegese* fílmica clássica, com seu aperfeiçoamento depois de Griffith, incorporou o contato que tinha com o primeiro cinema. O cinema de atrações na visão da autora foi o ponto de partida para o desenvolvimento da narrativa silenciosa e também serviu como base para a narrativa falada. Ou seja, as influências oriundas daquele cinema circense, das feiras de variedades, ainda continua presente na contemporaneidade. Essa afirmativa por parte da autora, nos leva a crer que, efetivamente esse processo dialógico constitui os movimentos mnemônicos que os filmes trazem, inclusive nas produções de caráter metalinguístico.

Algumas produções ficaram marcadas, dentro da história do cinema norte-americano, como aquelas que iniciaram uma nova fase ou estilo cinematográfico. “*Cantando na chuva*” pode ser considerado como o marco do gênero musical, assim como antes, “*O cantor de Jazz*” anuncia o surgimento do cinema falado, e ainda antes, “*O nascimento de uma nação*” estabelece os princípios do cinema clássico, com o surgimentos de variedades de montagens fílmicas (ex: montagem paralela), onde os planos começaram a ser intercalados com o intuito de haver uma continuidade na relação espaço/ tempo.

“*Cidadão Kane*” é um precursor do cinema moderno. Orson Welles é um dos cineastas mais citados por estudiosos da história de Hollywood, por ser um filme repleto de novos aperfeiçoamentos técnicos, como a profundidade de campo, a voz em off, dentre outros. Mas mais do que isso, o filme pontua o fim definitivo do período mudo, sua transição para o período sonoro, por volta de 1935, e inaugura aquele que seria o modelo de filmagem mais conhecidos hoje em dia. Para Sganzerla (2001:56), podemos descrever o que estaria contido na produção de Welles da seguinte maneira:

Estão lá, na fita de 41, todas as virtudes e os vícios do cinema contemporâneo: o excesso de diálogos, a câmera subjetiva, a multiplicação de pontos de vista, flashbacks em cadeia, plano-sequência e plano-flash, montagem descontínua, ritmo variável, mistura de estilos, corte sonoro, abuso da lente-grande angular, complexidade dos personagens, o protótipo do herói fechado, a confusão da história, inúmeros personagens anônimos, voz em off e os tempos mortos, desdramatização pelo humor, os travellings e movimentos de câmera intermináveis, foto-fixa, e presença de anúncios luminosos, displays, out-doors, cartazes e efeitos tipográficos, cine-jornal e falso-documentário, o filme dentro do filme com reflexão sobre o cinema.

Essa lista infindável de novos aspectos que são características do cinema contemporânea, não só mostra que, o filme é indispensável para qualquer análise acerca da história e da memória do cinema dos Estados Unidos, ele é um anunciador do futuro dos novos modos de filmagem, assim como, tem um caráter crítico com relação a tudo que havia sido feito antes nos estúdios de gravações.

Ao colocarmos em contato e estabelecer a relação entre memória e história cinematográfica, observamos como os processos de construções das lembranças acompanha as mudanças ocorridas de tempos em tempos. Nessa evolução técnica, o desenvolvimento de novos fatores simbólicos narrativos que surgem de anos em anos para ilustrar uma época, também a metalinguagem será atravessada para poder pontuar de forma “recepional” e eficiente para quem assiste.

Dentro do conteúdo da história do cinema norte-americano, ele em épocas diferentes trouxe formas representação da sociedade na qual está engendrado. Por exemplo, na Segunda Guerra Mundial, a diversão dos soldados era as imagens das *pin-ups*. Hollywood estimulava o entretenimento de seus homens em guerra com seus filmes de finais felizes e romances da época. Um fato histórico e posto como memorável, é a transição do cinema mudo para o sonoro. Com a chegada do som, a cinematografia americana, assim como de outros países, começou um novo caminho de interpretação da realidade. A memória está presente de forma constante em todas as épocas, ela nos sugestiona lembranças de um determinado momento social. Há traços nessas lembranças do comportamento geral daquela sociedade, da forma de consumo e incluído nisso, a adaptação dos filmes com histórias interessantes para o público.

“*Cidado Kane*” é uma produção que mostra acontecimentos da transição da narrativa silenciosa para a falada. O filme tem como temática a crise encarada pelos atores que não conseguiram se adaptar ao som, representada pela personagem Mary Kane (Agnes Moorehead) mulher de Charles Foster Kane (Orson Welles), que com sua precária atuação, se via em situação vexatória pelos risos da plateia. “*Silent Movie*” (1976) estrelado e dirigido por Mel Brooks, mostra o desejo destemido de um cineasta em querer fazer um filme mudo nos anos 70, buscando estrelas já consagradas no cinema falado, como Liza Minnelli e Paul Newman, para tentar convencê-los a atuar em sua trama. Brooks também mostra a falência dos antigos estúdios nos Estados Unidos, que não suportaram a chegada do som nas produções.

O discurso metalinguístico cinematográfico está intrinsecamente ligado a história das fases que o próprio cinema passa. A época das comédias mudas sustentadas pela pantomima dos atores, o show do musical abrindo portas para o cinema falado, os filmes de faroeste. Todos os estilos implantados com sucesso no cinema norte-americano são alimentados pela a auto avaliação do meio. Ou seja, assim como o cinema formula suas obras que o representam como temática, estas são inseridas historicamente para que, quando recepcionadas, possam ser gravadas na mente do espectador.

Um exemplo claro disso, são os modelos de finais estabelecidos para as tramas. Em um primeiro momento, os filmes não dispensavam o *happy ending* (final feliz). Nos anos 60, os cineastas vanguardistas, começaram a implementar um final aberto para as tramas chamado de *open ending*, ou seja, as histórias davam margem para uma maior interpretação do espectador, a ideia era que este, ganhasse a liberdade de estabelecer o *The End*. Com a perda de público do cinema para os programas da televisão, que com sua chegada nos anos 50, começou a minar a atenção dada as telas de projeção, então inovações eram necessárias. Os anos 70 foi marcado pela aposta dos cineastas em um ritmo mais depressivo, violento, obscuro para as obras. “*Laranja Mecânica*” (1971) de Stanley Kubrick, segue esse modelo e mais, exemplifica o chamado *unhappy endings* (finais tristes), que eclodiram nesse momento.

É importante ressaltar, que os estilos de finais mostrados acima, se inter cruzaram, não havendo apenas um tipo de final para um determinado tempo. Foi assim que os diferentes gêneros, desde as antigas comédias puderam ser remodeladas, que o terror e o suspense conquistaram seus lugares, que as histórias adaptadas dos romances literários e os documentários puderam ser melhor entendidas, e nisso tudo, os sucessos das grandes telas começaram a ser incorporados pela televisão. O leque de informações narrativas e estéticas para comunicar o que se queria no meio cinematográfico para quem ia as salas de projeção, foi aumentado como uma das propostas para que a atenção e, conseqüentemente, a memória fossem estimuladas.

Esse percurso histórico descrito acima parece ter sido influenciado diretamente pela censura implementada em 1924. Por conta de um escândalo ocorrido em 1921, no qual o comediante Roscoe "Fatty" Arbuckle, foi acusado de estuprar e matar uma aspirante a atriz, Hollywood foi apelidada de “cidade do pecado”, e as produções começaram a ser censuradas. O chamado Código Hays, implementado pelo advogado Will Hays, tinha como objetivo melhorar a imagem da cidade do cinema, colocando ações de autocensura, que durou até 1966. Esse fato histórico teve grande relevância para novas formatações e novas questões para

os Estados Unidos. Na verdade a censura, assim como o surgimento da televisão, foram acontecimentos que levaram os estúdios e astros americanos reverem suas autoimagens. Brito (1995:223) diz:

Nessa fase, a televisão já comandava o consumo dos sonhos, e o cinema, consciente de sua crise, de repente tomou consciência de si mesmo enquanto discurso artístico. Daí o grande número de filmes metalinguísticos de então (o modelo tanto pode ser Acochado como Blow Up), nos quais o padrão clássico de começo-meio-e-fim consagrado por Hollywood foi questionado, e a linguagem cinematográfica, ela mesma, virou assunto de roteiro. A ironia é que, ao falar o cinema pela primeira vez de si mesmo, o público já não mais falava dele....

Pelas palavras do autor observamos que o novo suporte e linguagem no meio audiovisual com o discurso televisivo, promoveram novos meios de recepção, costumes e hábitos foram criados com a presença do tubo de imagem e som domésticos, que agora reunia as famílias, dentre outro tipo de grupos sociais, que começaram a incorporar para o convívio social o que via como modelos de vida vistos na TV. Todos esses motivos levaram a urgência de um exercício de autorreflexão pelo cinema, em ver sua potência como arte e como comunicador.

Neste contexto, o que podemos dizer pela via da *visão halbwachiana* acerca da memória, é que para que um determinado modo de expressão seja posto como arte, tal meio artístico deve se manter sempre vivo na sociedade, os seios sociais devem compartilhar o que ele traz como lembranças que são constituídas pelo seu aspecto comunicativo. “O que ainda é vivo na consciência do grupo para o indivíduo e para a comunidade” Maurice Halldwachs apud Davallon (2007:25)

Observamos que, à medida que o instrumento artístico se aperfeiçoa em sua linguagem, buscando novas formas para se manter como um mediador das discussões e relações sociais, mais ele se torna eficiente em seus processos mnemônicos. Para que isso possa existir, o fator da metalinguagem, da reflexão, deve ser perene e incorporado como peça fundamental de ajuda para o aperfeiçoamento.

No começo da sétima-arte, em sua fase muda, os filmes que tratavam o que acontecia nos bastidores de uma filmagem, era uma maneira que foi elaborada para que o próprio cinema pudesse se definir, mostrar para o seio social para que veio. A partir daí, é importante

citar a diferença de como Halbwachs trata memória coletiva e história. Para o sociólogo apud por Davallon (2007:25):

O caráter paradoxal da memória coletiva: sua capacidade de conservar o passado e sua fragilidade devida ao fato de que o que é vivo na consciência do grupo desaparecerá com os membros deste último

Então, fora do grupo para que exista horizontes que tal memória possa se expandir, são elencados vários aspectos essenciais para que ela passe as fronteiras da sociedade como *foco de tradição*, para ser entendido como *conhecimento*. Um desses aspectos, que se refere a caracterização de um *objeto cultural* é explicado por Jean Davallon (2007:27):

Ele se tornará indissociavelmente documento histórico e monumento de recordação. Por conseqüente, apoiando-nos sobre essa oposição entre “memória coletiva” e “história” para considerar os objetos culturais, poderíamos adiantar, a título de hipótese, que estes últimos vão no sentido não de um antagonismo, mas antes de uma conjunção, de um entrecruzamento, de uma síntese entre memória coletiva e história (...) os objetos culturais abrem a possibilidade de um controle da memória social; que esse controle está de fato estreitamente ligado ao funcionamento formal e significante desses objetos; e que, por último, ele é um fato social não desprezível.

Chamamos atenção para a fala do autor no momento que diz que, os *objetos culturais* podem abrir possibilidade de controlar a memória coletiva. Ser um objeto cultural inserido na sociedade é sinônimo de um acontecimento ser um *fato social*. Seu significado abrange uma totalidade semiológica e prática, de maneira a constituir as lembranças para além de um grupo social, ou seja, se torna uma *memória societal*, aquela que ultrapassa as tradições peculiares de cada comunidade para ganhar o mundo.

Voltamos então, ao momento em que falávamos do poder governamental sobre as produções cinematográficas. O controle que surge quando a memória de um meio social é inserido na cultura, ratifica como aquele pode ser controlado pelo mercado e pelo Estado. O motivo para a importância dessa característica do cinema norte-americano, é o fato de, falamos em um cinema comercial, e o fator econômico como filtro para suas autoreferências não pode ser desprezado. Durante todos esses anos, desde o surgimento do cinema contemporâneo, também temos exemplos de filmes metalinguísticos com um sucesso mais singelo, que pouco abrilhantaram nas telas de projeção e por conseqüência, deram poucos lucros.

Em “*Os Picaretas*” (1999), de Frank Oz, Eddie Murphy é uma estrela característica do *star system*, que jamais faria um filme em que seu personagem não lhe desse visibilidade, ou o roteiro fosse ruim. Enquanto isso, Steve Martin é um cineasta com pouco dinheiro que quer ter uma estrela no seu filme. Com isso, em uma comédia divertida, o cineasta fará de tudo para que o personagem de Murphy protagonize o filme sem saber.

Na comédia estrelada por Jack Black, “*Rebobine por favor*” (2008), o protagonista, Jerry Gerber resolve sabotar a usina elétrica da cidade em que vive, no entanto, acaba levando um choque. Por ter ficado com a carga de energia decorrente do acidente em seu corpo, ele acaba desmagnetizando todas as fitas da única locadora do local. Com o fracasso de seu plano, ele conta com a ajuda de seu amigo Mike (Mos Def), para que possam juntos regravar cenas de filmes famosos, com o intuito de salvar a clientela de Elroy Fletcher (Danny Glover), dono da locadora. Fazendo uma alusão ao sucesso que o DVD fez como tecnologia, em detrimento das fitas cassetes, o filme mostre que ainda haviam pessoas que não estavam adaptadas ao novo modo de recepção.

Se contarmos as produções que são regravações de grandes clássicos, temos diversos exemplos de que as referências não agradaram muito o público. “*O Vingador do Futuro*” (2012), lançado pela Sony, dirigido por Len Wiseman, protagonizado por Mark Bombak, revelou-se um fracasso diante do seu original feito em 1990 e estrelado por Arnold Schwarzenegger. Considerado um dos maiores prejuízos levados por Hollywood, “*Rolerball*” (2002), pela MGM, dirigido por John McTiernan, arrecadando apenas 9 milhões de dólares, tendo forte crítica negativa por parte do meio cinematográfico e pelo público,

O impacto das novas formas de relacionamentos, pelas redes sociais, e o avanço de tecnologias, o desafio de se produzir obras que entrem para a História, cada vez mais se torna mais exigente tanto pelos produtores, como para os espectadores. Não é difícil pensar que, no futuro, Hollywood olhará para o passado, e reconhecerá tais dificuldades, apesar de ser o conglomerado cinematográfico mais lucrativo do mundo. Para Lucia Andrade, o problema de tais fracassos da trajetória do cinema americano, está no fato de o que, em sua opinião, os investimentos nas tramas terem um caráter mais repetitivo do que inovador (1999:13):

Na massa da produção de Hollywood, nem as histórias são mais originais; os grandes estúdios apostam apenas em refilmagens, sequências, continuações e séries. Somente a magia tecnológica justifica essa indústria regida pelo marketing, e não por acaso mais rendosa que nunca. Do King Kong artesanal de Willis O’Brian ao King Kong animatrônico de Dino de Laurentis, do Godzilla de borracha de Inoshiro Honda ao Godzilla digital de Roland Emmerich, tudo o que foi em

borracha e stop motion foi refeito em mecanismo eletrônico e go motion, e agora passa a ser reciclado em computação gráfica.

Os procedimentos mnemônicos de repetição elaborados por Hollywood para alcançar o sucesso com seus *blockbusters*, sendo estes com a temática metalinguística cinematográfica posta de diversas maneiras, como regravações, cinebiografias, documentários com imagens de acontecimentos da história do cinema hollywoodiano, dentre outras, podem ter um preço. Uma análise não muito simpática por parte da crítica ou pelos espectadores, muitas vezes por não ser eficiente no que diz respeito a produção de uma memória imbuída de uma narrativa fílmica satisfatória.

Por um outro lado, temos que concordar que muitos dos aspectos da construção de memórias, seja falando de si, de seus astros, de suas próprias obras, o cinema americano mostrou-se um exemplo para outros países, de como passar uma imagem de muitos lucros, poder. Uma referência mitológica ao falar dele mesmo, que opera como um elemento relacional e de recepção com quem assiste de que, aqueles parecem ser os *tops* máximos, passando pelo besteirol, as comédias românticas, os dramas, até chegarmos aos seus faturamentos mais altos para representar seu poderio fílmico, suas trilogias como “*O Senhor dos Anéis*”, e os incontáveis filmes de super-heróis, “*Homem Aranha*” e “*Batman*”.

Mas o intuito aqui, não é mergulhar na fábrica de sonhos que se tornou o cinema comercial dos Estados Unidos. Evidentemente que, ao falarmos de sua história, temos que passar pelos seus muitos clássicos e sucessos. O foco dessa pesquisa, no que diz respeito em mostrar ao leitor esse cenário já muito conhecido de estrelado, é fazer com que possamos observar que a narrativa metalinguística caminha junto com esse perfil industrial, justamente com movimentos reflexivos, mas principalmente, que favorecem uma autovalorização, que muitos outros países ainda não conseguiram coadunar com o lançamento de suas obras.

Os Estados Unidos foram os pioneiros a trazer para o mundo do cinema o conceito *hight concept*, aquele que caracteriza a preparação do mercado para o lançamento dos filmes, com a preparação de objetos e outras influências comerciais, que serão vendidas em larga escala, acompanhando os investimentos e lucros da trama. O *marketing* se alia ao novo nas telas de projeção, para fabricar jogos, roupas, brinquedos, que de certa forma, levam consigo a memória, o significado simbólico daquele filme. Para exemplificarmos a estratégia acima, podemos falar das inúmeras mercadorias lançadas simultaneamente com a ficção científica “*Guerras nas Estrelas*”, de George Lucas. A ideia de *hight concept* será mais contextualizada teoricamente no segundo capítulo desse trabalho.

A criação da premiação do Oscar no ano de 1891, é para os americanos o símbolo maior na crença que as origens do cinema, como meio de entretenimento e comunicação, começaram nos Estados Unidos. Não à toa, no ano de 1991, a celebração que sempre ocorre em Los Angeles (Califórnia), foi marcada por homenagens aos criadores do cinema, dentre eles Thomas Edison, que em 1881 lançou o cinetógrafo, o que mais tarde evoluiria para o cinescópio, aperfeiçoado por seu assistente Willian K. L. Dickson e patenteado pelas empresas de Edison. O Oscar é o mais importante prêmio internacional dado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (LA – EUA). Como criação norte-americana, não podemos de citá-lo como afirmação do domínio cinematográfico por parte de Hollywood e, como um marcador de sua própria história.

São muitos os contextos históricos e teóricos que engendram a memória hollywoodiana. Ao passarmos por um estudo fílmico das obras que retratam Hollywood falando de si, veremos que elas não deixam passar a importância dos fatos que ajudaram a construir sua fama e imagem. Cinebiografias de estrelas, como *“Chaplin”* (1993), de Richard Attenborough, filmes como *“Quando Paris Alucina”*, de Richard Quine, nos mostram o exercício de se debruçar na questão do cinema como temática de tramas, que marcam até hoje o modo e ideias acerca do “fazer cinema”, que produtores e cineastas americanos investem como lembrança e significado dentro de suas histórias.

Em tom mais opinativo que analítico, abarcamos a visão que alguns teóricos e críticos tem quando colocam em evidência a relação entre o cinema americano e a memória que aquele apresenta quando faz sua autodefinição: a Hollywood contemporânea tem muito em sua constituição feitas de bases estruturais do seu passado. Ou seja, em obras atuais, em particular nas produções metalinguísticas nas quais esse cinema vem tentando se definir, vemos que bases foram criadas ao decorrer de sua história, que as mesmas caracterizam e denominam seus gêneros e estilos, tanto pelo público, como pela crítica. Rogério Sganzerla é um dos estudiosos do meio, que aplica em seus estudos tal dimensão de construção do cinema contemporâneo, com elementos da narrativa silenciosa, de sua crise e transposição para a linguagem clássica, e desta para os tempos atuais. Sganzerla (2001;13) diz o seguinte:

Uma das saídas do cinema contemporâneo é o cinema mudo. É evidente a cumplicidade, ou intimidade de um com o outro: seja na multiplicidade de ações e perspectivas, no tratamento e independência do decor, nas

variações de ritmo e na  
valorização do ator.

Na análise do autor o cinema mudo está inserido na definição e origem do cinema como um ponto de partida para o desenvolvimento da linguagem clássica e presente com seus aspectos técnicos e de linguagem no atual momento da sétima arte. Não há um antagonismo definitivo entre o cinema mudo e o contemporâneo. Na verdade, as inovações deste dialoga com aquele, fazendo com alguns dos elementos da narrativa silenciosa permaneçam vivos, os quais o autor cita em sua afirmativa.

Dentro da abordagem feita nessa primeira parte do estudo, onde tentamos aproximar cinema e história, temos a intenção de que haja exemplos no tempo e espaço em relação ao tema que estamos discutindo. Exemplificar com obras clássicas tanto do cinema mudo, quanto do falado, as nuances e tentativas de um discurso metalinguístico para promover uma estrutura de memória. Ou seja, o que podemos afirmar é que Hollywood até os dias de hoje, vem transmitindo os seus bastidores e seus fatos históricos em imagens, para que seus espectadores possam aderir o que o cinema americano fala ao formar sua autoimagem.

Por fim, o que temos que considerar para que possamos ver essa formação de memória para além do que ela se refere e define, a cinematográfica americana, é que nesse percurso existem fatores culturais e socioeconômicos que perpassam constantemente a produção das lembranças construídas pela metalinguagem. No caso de Hollywood, estamos diante de imagens em movimento que são mais que meros registros mnemônicos. Há uma participação fundamental dos interesses políticos e econômicos, o que nos faz indagar o quanto que uma expressão artística é livre para fazer sua autorreflexão e transmiti-la para o público.

### 3 - MEMÓRIA, METALINGUAGEM E METADISCURSO

*O hoje é um ontem, talvez velho, que faz entrar na porta dos fundos um amanhã talvez longínquo. O presente é uma convenção incomoda. Em meio ao tempo, é uma exceção ao tempo (...) O eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa mudança instantânea e incessante. O presente é somente um encontro. O cinema é a única arte que pode representar esse presente como ele é. (Jean Epstein 1974:145)*

O presente capítulo desta dissertação será desenvolvido por partes teóricas e conceituais, pelas quais pretendemos explanar nossas hipóteses acerca do *metadiscorso*

cinematográfico de Hollywood. Buscamos compreender a estrutura narrativa de construções do passado, da origem do cinema comercial estadunidense, entendendo que tal construção pode ser articulada com os diversos gêneros do cinema, suas estéticas, aspectos gerais ou mais específicos do espectador mediano da indústria cinematográfica.

O foco do trabalho estabelece uma análise fílmica comparativa entre três diferentes obras do cinema norte-americano (*O Artista*, 2011; *A Invenção de Hugo Cabret* 2010; e *Cantando na chuva*, 1956). Como dito anteriormente, em nossa introdução, a escolha dessas três obras teve como ideia central: termos filmes com características fieis ao cinema hollywoodiano, cada um propondo uma abordagem acerca do tema debatido em seu roteiro e montagem, com pontos de vistas diferentes e por fim, foi pensado em falar de memória e metalinguagem com base em gêneros e tons singulares. Partimos de um drama, com *O Artista*, com uma estética mais lúdica com *A Invenção de Hugo Cabret* e abordando o gênero musical com *Cantando na chuva*.

Nossas hipóteses e questionamentos objetivam destrinchar o processo mnemônico e de formação da *metalinguagem* de Hollywood. Acreditamos que os movimentos de constituição das lembranças e sua chegada através da recepção até o público, oferecem uma base fundamental para se formar pontos de vistas sobre o que foi e o que é, na atualidade, a indústria cinematográfica. Sendo que para isso, o fluxo das partes técnicas, teóricas e suas inovações com o passar do tempo, nos sugerem os elementos de principais mudanças, apropriações e permanências de estruturas da linguagem do cinema, que podem nos indicar os significados de importância dessa diversidade de olhares sobre a metalinguagem imbuída na memória do cinema.

O *metadiscorso* constrói imagens em um período de espaço e tempo, recortes, fragmentos do real que fixados nos levam a significações de acontecimentos, classificados por nós de maneira cronológica em passado, presente e futuro. As impressões das imagens capturadas, estáticas pela fotografia, ou em movimento no cinema, formarão um conjunto, histórico, representativo, interpretativo, narrativo e imaginário acerca dos fatos ocorridos, que surgirão, de alguma forma, retratados por lentes óticas e olhares, com o intuito de capturar da realidade, um de vários arranjos e montagens imagéticas, para sustentar determinada versão da história.

Por parte do próprio suporte, o cinema, a metalinguagem se reformula, se transforma em diferentes abordagens, por abarcar um determinado gênero cinematográfico, variadas tecnologias, ter o roteiro, tema, montagem e decupagem, elementos da linguagem cinematográfica, direcionados para uma trama específica, a escolha dos atores. Todos esses fatores nos mostram a capacidade de gerar inúmeras *metamemórias*, falar de si, de haver a autorreflexão, gerar suas próprias lembranças e marcas históricas.

Veremos a seguir, a importância da interação do tempo com a montagem e decupagem cinematográfica. De acordo com nossas hipóteses, não há memória sem essa interação, levando em conta a relação espaço tempo. O registro de um movimento fílmico traz um momento cênico capaz de nos trazer sensações e a percepção de um instante, formar lembranças, reconstruí-las. No caso do cinema, suas técnicas e narrativas, nos mostra uma linguagem que podemos dizer, que desliza sobre o tempo e o espaço, construindo sua própria temporalidade.

### 3.1 O TEMPO NA FORMAÇÃO DO METADISCURSO

O tempo é um elemento das produções cinematográficas que está em um constante processo de construção e de desconstrução com diversas possibilidades de se montar um acontecimento. A montagem estabelecida para organização de cenas de uma trama, tem o roteiro como base, mas não se limita ao que está escrito, na verdade com os recursos técnicos e narrativos que podem ser criados pelos pontos de vista de uma determinada história, a sequência das cenas aparecem como fragmentos de imagens em movimento. Esses fragmentos tem começo e fim, mas não se ligam de maneira obrigatória um ao outro.

A questão do tempo então, não se limita ao cronológico ou apenas uma linha para se expor os fatos. O cinema alçado à arte representativa do mundo moderno, nos faz perceber que seu poder de controle em relação ao passado, presente e do porvir, o coloca como espelho da própria sociedade moderna, onde surgiu. Mesmo sem ainda ter as técnicas para mudar a ordem das tramas, como o *flashback* e o *cutback*, os filmes já tinham a temporalidade como a via essencial de expressão. No começo, a velocidade temporal obtida e que refletia o mundo moderno teve desdobramentos, que estudiosos, como Walter Benjamin, colocam em discussão. “No interior de grandes períodos

históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transformam ao mesmo tempo que o seu modo de existência” (1985: 169).

As memórias coletivas geradas no cenário contemporâneo são reflexos do que consiste o reproduzível, os simulacros do real. No *frenesi* contido no conjunto dos seios sociais atuais, o facilmente assimilado e uma recepção cada vez mais impulsionada pelo presente imediato marcam as novas narrativas, linguagens simbólicas e gêneros de representação do real. Não seria diferente com o processo de reflexão de um suporte comunicacional, sendo ele um emissor social de informação, acompanhar o ritmo, a duração do fluxo de atenção necessário para reconhecer, decodificar tal suporte. Na leitura de Henri Bergson, temos uma abordagem do instante presente que se aproxima de outras explanações, como a de Benjamin, por exemplo. Na visão *benjaminiana*, os impulsos receptivos são como correntes elétricas em curto, choques contínuos de percepção, postos como formas de comportamento fundamentais para que os processos mnemônicos aconteçam. Neste contexto Bergson diz (1999: 42):

Confundimos, então, o Ser com o ser-presente. Todavia o presente não “é”. Ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou útil. Do passado, do contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir, ou ser útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele é no sentido pleno da palavra: ele se confundiu com o ser em si. Não se trata em dizer que ele ‘era’, pois ele é o em si do ser e a forma pela qual o ser se conserva em si.

A partir da concepção de um passado que não cessa, pois se atualiza no presente, se realiza com o movimento, o agir dinâmico o que impulsiona essa eternidade. Os choques como respostas de estímulos externos, vão refletir em nosso corpo. Neste ponto, os conceitos dos autores, de certa maneira, se complementam, ou seja, a forma de responder o que recebe com determinada intensidade e duração nos diz até quão profundo em nossa consciência aquela descarga elétrica deixou em seu fluxo.

É interessante visualizar na formação de uma metalinguagem feita pelo cinema, que mesmo que filmes atuais, que fazem referência a uma determinada época ou estilo cinematográfico, mesmo incorporados pelo ritmo contemporâneo de representação, mantem certos elementos característicos do passado para um melhor entendimento estético-sensível do espectador e para uma narrativa e montagem que se apropriem também do fazer cinematográfico de tal época. É como não bastasse apenas descrever suas origens, mas buscar sensações para isso.

“O Artista” (2011), exemplifica tal colocação. A trama de Michel Hazanavicius feita em preto e branco e com sua maior parte sem som, com as cartelas de diálogos, entre os personagens, presente na maior parte do filme, caracterizam a busca por uma veracidade sensível e lógica que retratassem o momento histórico do filme. O diretor havia pensado usar a tecnologia 3D para rodar o filme, mas optou pelo 2D, pois assim ficaria mais próximo do real.

Os elementos técnicos apresentados em um filme para produzir o efeito fílmico desejado são fundamentais para que a memória acerca da temática que está sendo tratada, seja interpretada de maneira mais próxima a intenção do cineasta. A recepção sugestionada pela técnica cinematográfica vai se formar no espaço aos elementos fílmicos e cinematográficos. De acordo com João Batista de Brito (1995: 183) o fílmico seria:

O seu enfoque é fundamentalmente semiótico, no sentido em que arranca do filme a sua significação a partir do que o espectador vê, compreende e interpreta no espaço específico da tela. A produção dessa significação na tela é o que estamos denominando, aqui, de fílmico.

Observamos que o construção fílmica depende do aparato cinematográfico, os arranjos da montagem (planos, tomadas, enquadramento), com os quais a base imagética será construída e posta em uma determinada *diegese* com o público, que este possa caminhar junto às intenções do diretor no momento do ritual cinematográfico. Nem tudo que é cinematográfico é fílmico, ou seja, os filmes metalinguísticos são a principal fonte para que o cinema vire temática de abordagem e por consequência, ser fílmico.

Em seu início, os bastidores de Hollywood eram explorados com frequência nas produções. Na busca de se compreender e ter o *feed back* do público do que significava, essas obras tinham um teor crítico e observador de como a memória dos astros, das tramas, gêneros, do cinema norte-americano em geral, estava sendo construída. Em *Silent Movie* (1976), dirigido por Mel Brooks, vemos o cinema como tema, mais especificamente, o momento em que passamos ter o audiovisual nas imagens cinematográfica e que o cinema mudo começa a decair.

A metalinguagem é um recurso semiológico eficiente para que alguém ou algo seja explicado. Ao usar tal recurso de linguagem, a memória, sincronicamente, alia-se a esse recurso, construindo uma reflexão essencial para os processos mnemônicos, posta

em destaque dessa forma. O interessante é ver que a construção de uma memória de si feita pelo cinema, pode ter vários pontos de vistas e ser roteirizada e montada com determinado propósito. Diferentes filmes, com gêneros diversos se apropriam da *metamemória cinematográfica*.

Os questionamentos acerca da originalidade de uma obra de arte é algo presente no *metadiscurso hollywoodiano*. A classificação dos filmes como “enlatados”, feitos em moldes para o público mediano, nos mostra a produção de uma metanarrativa com a tendência a ser homogeneia, parcialmente na busca de ser entendida, memorável e com uma produção de autorreflexão entendido pelos leigos e críticos de cinema. Nesse ponto, passamos a discutir o que seria autenticidade na Hollywood atual. Como sair do comercial e reproduzível?

A metalinguagem caminha ao lado dos processos mnemônicos das produções fílmicas, pois é com a autorrepresentação, que o cinema evolui, que ele busca sua autenticidade em meio ao fluxo do sistema de mercado.

### 3.2 A AUTORREPRESENTAÇÃO E A AUTENTICIDADE NO CINEMA

A autorrepresentação é fundamental para que alguém ou alguma coisa possa ter o reconhecimento social. O olhar para si é um exercício de busca por uma autenticidade do sujeito ou do objeto, que fazem tal movimento, dentre vários significados que surgiram ao longo da sua existência até então. Inclusive, a autorrepresentação se desenvolve levando em conta os aspectos de lembrar e esquecer de uma determinada época. Walter Benjamin pontua (1987: 167):

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade como um todo, escapa da reprodutibilidade técnica e, naturalmente, não apenas a técnica

Sabemos que na contemporaneidade o original tem elementos perdidos, por vezes nem mais adquiridos pelo processo de reprodução seriada da Modernidade. Se a autenticidade, na *visão benjaminiana*, está ligada ao original não submetido à reprodutibilidade, o cinema atual, passou por este estágio e se vê no desafio de se ressignificar com o intuito de chegar perto do que ele mesmo entenda que seja sua origem, e por consequência, usar seu poder simbólico para retrata-la.

Estamos em um momento de que o reproduzível faz parte da realidade material, nos levando ao consumo e posteriormente ao lucro e controle de outros. As produtoras cinematográficas se moldaram ao real sistema lucrativo do mercado desde sempre. Temáticas fílmicas, gêneros cinematográficos, modelos de séries e programas audiovisuais surgem e se inserem no imaginário sociocultural e econômico. O que Benjamin já falava sobre a sociedade moderna permanece, em muitos aspectos, em nosso seio social, mas agora temos outros, como os ditos acima, que fazem parte do grande mercado do entretenimento cinematográfico.

A questão da autenticidade, não só para o cinema, como para outros meios de expressão trata-se de uma idealização, que parece não ter um referencial objetivo. A procura do autêntico no cinema, mostra que o “falar de si” é um movimento fundamental para se chegar perto de algo que represente uma originalidade primária. Ou seja, sendo tal movimento um constituidor da memória cinematográfica, suas reflexões poderão categorizar as produções de terminadas épocas, para assim, selecionar o que de bom grado pode ser representativo de uma suposta autenticidade formada pela própria narrativa cinematográfica.

A metalinguagem no audiovisual tem modelos narrativos que podem ser usados, dentre outras funções, para constituir a própria memória do meio. O cinema, como a televisão, cria séries, trilogias, sagas que possibilitam falar de lembranças de uma determinada época das imagens em movimento. Os modelos são eficientes para formatar um conjunto de características referentes à história cinematográfica e colocá-las em uma linguagem de roteiro e montagem que traga autorreferências históricas e mnemônicas. De acordo com Umberto Eco (1989: 128)

Tentemos agora rever os fenômenos acima relacionados do ponto de vista de uma concepção "moderna" do valor estético, segundo a qual se destacam duas características em qualquer mensagem esteticamente bem organizada deve realizar-se uma dialética entre ordem e novidade, ou seja, entre esquematismo e inovação dessa dialética deve ser percebida pelo destinatário. Ele não deve captar os conteúdos da mensagem como deve captar o modo pelo qual a mensagem transmite aquele conteúdo. Nesse caso nada impede que nos tipos de repetição acima relacionados surjam as condições para uma realização ao do valor estético, e a história das artes aí está para fornecer-nos exemplos satisfatórios para todas as designações da nossa classificação.

Segundo Eco, com os artifícios do mundo moderno, como é o caso do consumo seriado, as massas começaram a se engendrar em um sistema de desejo pela repetição e

pelo reproduzível. Com isso, outros modos de recepção das informações dos meios comunicacionais, surgiram em meio a leigos e estudiosos do audiovisual.

O autor pontua o conceito de *citação irônica dos topos*. Desde o início, filmes retratavam o próprio cinema, com cenas que faziam referências a outras produções cinematográficas, é neste referencial determinado, que se encontrava a lógica cênica. Eco então, descreve dois tipos de espectadores: os ingênuos e os críticos. Para o leigo, existia uma não-absorção dos significados, parcial, ou não. O fato é que, não eram filtradas muitas representações, que só podiam ser vistas por quem já tinha certo reconhecimento cinematográfico. O *topos* ficava deslocado do seu entendimento.

A figura do espectador não pode ficar fora dos processos mnemônicos reflexivos trabalhados em nosso tema central. Assim como, a produção dos roteiros fílmicos para a tela abarcam elementos de linguagem, ativando nossa imaginação para os personagens, estória, estética da obra, esses recursos não se deslocam de uma lógica de construção de sentido através da recepção e interpretação particular do cinema quando falamos de memória e seu papel autorreflexivo.

### 3.3 O ESPECTADOR COMO AGENTE ATIVO DE MEMÓRIA

Nessa pesquisa entendemos que o espectador é um “agente de memória”. O que seria? Em nosso entendimento, nos processos mnemônicos existe sempre um par: o fato em si e aquele que assiste e interpreta tal acontecimento. A nossa consciência relaciona esses dois elementos, de forma que, a memória de um grupo, de um determinado indivíduo possa trabalhar o valor de representação no real, daquela imagem em movimento, e som. Aonde não se encontra a representação, o ser consciente se apropria do que desconhece, para imbrica-lo em um lugar. Ou seja, mesmo a interpretação sendo diferente da proposta pela cena, temos a capacidade de decodificar o real ao nosso favor.

Em *A Invenção de Hugo Cabret*, tem o seu referencial na vida de George Mélièr. O cineasta francês é interpretado por um ator, este tem sua expressão artística voltada para o que marcavam em ideias e esteticamente aquele homem. Neste caso, apontamos a reprodução das cenas dos filmes de Mélièr, como parte integrante na construção de identificação memorial do papel do cineasta em sua época. Mas mesmo

sem indicações mais claras acerca da história, o público consegue o entendimento da trama em geral. “Nessa altura o espectador ingênuo, uma vez contrariado, supera sua frustração transformando-se em espectador crítico, que aprecia o jogo irônico da citação e, mais exatamente, a sua total incongruência” Eco (1989:126)

O espectador é um *agente ativo da memória* desde o surgimento da sétima arte. No cinema mudo, o público tinha como elementos para o entendimento de um filme: a pantomima e as cartelas de falas dos personagens, ou um trecho escrito da trama, postas entre as cenas. O cinema dos primeiros anos (cinema de atrações) proporcionava um envolvimento amplo, muitas vezes os personagens propiciavam um suposto diálogo com quem assistia. O “voyeurismo” do primeiro cinema era participante, ativo. Já na narrativa clássica, este se tornou algo contido, a dramatização era o que se deveria interpretar para se formar lembranças, entendimentos acerca do filme.

Na contemporaneidade percebemos que, alguns elementos do primeiro cinema e da cinematografia muda do século XX voltaram a fazer parte da ação receptiva. Um espectador menos passivo, não posto em meio a um roteiro fechado, mais atuante no trabalho de significação do filme pelo filme. Ou seja, a dramatização romanesca, dos ensaios psicológicos dos personagens, não são mais tão eficientes. Agora temos uma outra postura de recepção, que conseqüentemente, proporciona maior campo para os processos mnemônicos de quem assiste e para os movimentos de autorreflexão do próprio cinema, que faz uma nova leitura de si. Sganzerla (2001: 71) diz:

Filmes se desenvolvem em um eterno presente, que é o tempo da consciência (do espetáculo cinematográfico). Por isso, nada nos emociona; o tratamento, a duração e a pontuação lembra-nos que tudo não passa de um filme. A “mensagem” é essa: situar o espectador, conseqüentemente o ator e o autor, no seu lugar, consciente de sua condição.

O autor nos coloca diante do cenário oriundo do cinema moderno, muitos aspectos desse cenário são bem atuais, são eles: a divisibilidade das cenas, como fragmentos, ou quadros que fazem parte da estória; o exterior valorizado, não apenas o psicológico dos personagens; nada é hermético e imposto pela dramatização; o lidar com a realidade se tornou um experimento de fazer a ficção se aproprie de elementos do documentário e vice-versa.

O papel de quem assiste é fundamental para a constituição de um reconhecimento simbólico do passado, presente e o porvir do cinema, como nos outros

moldes de expressões artísticas. A resposta dada pelo público, nos dá o envolvimento das pessoas, o que elas veem de reflexo delas mesmas e da sociedade. O cinema como arte do real, das aparências, deve levar em conta os diferentes pontos de vista, tanto dos críticos, quanto dos leigos, para formar o seu *metadiscorso*. Em uma via de mão dupla Hollywood, nos colocou diante dos seus *blockbusters*, suas famosas trilogias e seres, onde temos as estrelas do *star system*, movimentando a fábrica das personalidades mitificadas pelos seus papéis em filmes de longa e curta metragem, que alavancaram o poder dos estúdios norte-americanos.

A história nos coloca diante de altos e baixos do cinema hollywoodiano, que passou por fases marcantes, como a chegada do cinema falado em 1927; a falência dos estúdios da narrativa muda; a transição dos astros para as cenas com som. *Cantando na Chuva*, mostra a inserção do *musical*, como o gênero que alavancou a narrativa falada. Em um tom bem comum desse gênero, a temática cinematográfica no filme é abordada mostrando os bastidores, as salas de gravação. O desafio de transformar o *Cavaleiro Duelante*, de um filme mudo para um espetáculo de diálogos e música, os personagens se engajam em se inserirem no novo tipo de linguagem.

A partir da relação entre memória e história, torna-se crucial a análise de como ela se estabelece. É necessário o estudo de como se comportam as impressões acerca do cinema, que chegam ao senso comum e pertencem a uma “*memória coletiva*”. Como isso é colocado pelo próprio cinema e seus espectadores. Torna-se interessante saber de que maneira o que foi feito durante a narrativa silenciosa reflete no cinema atual, tanto no campo prático (montagem, continuidade, enquadramentos etc.), quanto na percepção cinematográfica, que nos leva a entendê-lo como arte através de uma estrutura fixa.

Em seu texto *A Atenção*, Hugo Munsterberg define de forma concisa o que parece ser a delimitação do que seja o processo mnemônico referente ao espectador *como agente de memória*. Munsterberg (2008: 71) afere que:

A mera percepção das pessoas e do fundo, da profundidade e do movimento, fornece apenas o material de base. A cena que desperta o interesse certamente transcende a simples impressão de objetos distantes e em movimento. Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de ideias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atizar a sugestibilidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação.

A constatação do autor nos faz perceber que as imagens cinematográficas são fontes plurais para o surgimento de campos da memória. Munsterberg, no trecho acima, frisa o movimento mnemônico por parte de quem assiste tais imagens. Mas parece não apenas haver esse envolvimento em favor de lembranças e reminiscências para que elas sejam produzidas no inconsciente individual e coletivo.

As imagens cinematográficas em todo o seu contexto (ambientação, interpretação, luz, som) possibilitam a abertura para vários campos da memória. Não apenas engendra o espectador em uma colcha de vestígios de experiências mnemônicas individuais, mas também de outras produzidas involuntariamente pelo próprio filme.

Determinada obra pode remeter-se a outra em um processo metalinguístico; a *performance* dos atores pode tornar-se peculiar, ao ponto de sempre ser associada a este por ser eficientemente lembrada; obras como trilogias necessariamente produzem conteúdos mnemônicos para continuidade da trama; a montagem cinematográfica nos dá a possibilidade de viajarmos no tempo e no espaço e entrarmos nas lembranças dos próprios personagens. Enfim, ao que tudo indica, existe um vasto conjunto de exemplos que fundamentam a produção memória. Visto isso, o foco é saber o que se perpetuou e se resignificou da linguagem e narrativa silenciosa em meio a essa pluralidade de impressões.

Halbwachs questiona: “Será que a maioria das ideias que atravessam o nosso espírito não se resumem no sentimento mais ou menos preciso de que poderíamos, se quiséssemos, analisar seu conteúdo? Mas raramente se chega até o fim dessas análises” (HALBWACHS, 2004, p. 21). Ao relacionarmos a afirmativa do autor com a construção mnemônica no cinema, podemos notar que os movimentos de reminiscências e de lembranças estão presentes, e constantemente estão em um estado de resignificação tanto para o espectador, quanto para o próprio suporte cinematográfico.

As lembranças criadas pelos processos de memória, que consta em um ritual cinematográfico, na interação técnica e de linguagem entre as obras e o público estabelece um filtro por conta da memória contida em um seio social. No caso de Hollywood, podemos observar as produções se apropriando dos laços sociais atuais, absorvendo e sendo absorvido pelo consumismo, pelo sentido cosmopolita existentes nas sociedades atuais. Ou seja, o cinema comercial, não seria o que é, sem estar disseminado nas esferas sociais com os atributos pertencentes à elas, como os exemplos citados.

É nesta relação cinema e público, que a serialidade das produções hollywoodianas funcionam, e que o discurso reflexivo vem com o objetivo de manter aspectos técnicos e de linguagem, e descartar outros. A memória cinematográfica se apropria dessas mudanças, e os grupos sociais também aderem e descartam tais aspectos.

### 3.4 O METADISCURSO DE HOLLYWOOD E A MEMÓRIA SOCIAL

Mediante a tal fluxo de rememoração, parece ser difícil constituir características que permanecem; identificar técnicas, gêneros, formatos, que serão meios representativos e não esquecidos. Não se pode resumir uma determinada linguagem, narrativa, ou forma do fazer cinematográfico como algo ultrapassado e malfeito. O diálogo entre a gênese e as atualizações empíricas e subjetivas é permanente e necessário à evolução e, principalmente, para a construção de uma identidade única e preservada pela memória social. Isso vai além da dicotomia entre o arcaico e o atual, e sim constituída pelo discurso introspectivo e analítico da metalinguagem, que parte indispensável dos movimentos da memória.

O crítico cinematográfico, João Batista Brito, aborda e classifica tipos de inserção do *metadiscorso* dentro do cinema. Um filme pode ter o cinema como tema de sua trama, como em *Crepúsculo dos Deuses (1954)*, dirigido por Billy Wilde, vemos como a transição do cinema mudo para o falado afetou os astros famosos. O desafio do personagem Joe Gillis (*William Holden*), de produzir o roteiro de *Salomé*, produção almejada pela decadente Norma Desmond (*Gloria Swanson*). Outra forma de haver a metalinguagem é com a técnica do “filme dentro do filme”, como no caso de *A Noite Americana (La nuit américaine, 1973)*, de François Truffaut, O filme mostra Ferrand, um cineasta, durante a produção de um filme chamado *Je vous presente Pamela*, seus imprevistos, atores com ego inflado, problemas de bastidores, e as soluções improvisadas para concluir o projeto a tempo.

No terceiro exemplo, Brito caracteriza a intertextualidade entre os filmes dentro de uma trama. Comumente chamada de citação, a técnica de se fazer referência de uma produção, é a incorporação, no filme a que se assiste, de elementos formais ou estruturais de outros filmes já realizados e, eventualmente, de autoria alheia. Em *Cliente Morto não Paga (Dead Men don't Wear Plaid (1982)*, de Carl Reiner, o editor Bud Molin “monta” um enorme colcha de retalhos com trechos de filmes alheios que passam a fazer parte diegética da estória. O filme de Reiner é considerado uma obra radical na

questão da intertextualidade. Uma variação desse moderno intertextual também pode ser o *remake*. Brito (1995:2008) afirma:

Todo esse “diálogo” entre filmes, tem, evidentemente, um sentido profundamente metalingüístico, na proporção em que em que implica sempre a consideração dos meios pelos quais se perfaz a linguagem do cinema. Para o cinéfilo que se preza nem precisa colocar que os três modelos aqui divisados (o temático, o do filme dentro do filme e o intextual) não esgotam a riqueza e a diversidade de tratamento que pode receber o discurso cinematográfico. Tampouco é necessário ressaltar que, nessa incipiente tipologia do filme metalingüístico, nenhum dos modelos concebidos é puro, a prática normal sendo a contaminação entre os três.

Vimos que, em termos de roteiro e tema, os cineastas tem diferentes formas para abordarem a autorreflexão do suporte cinema e da linguagem cinematográfica. Agora, no campo técnico da montagem, que vai relacionar o espaço e o tempo, temos outras maneiras de trabalhar. O *flashback*, por exemplo, é um artifício técnico capaz de introduzir uma nova temporalidade em um filme, como falamos no início desse capítulo. Os personagens podem lembrar de algum acontecimento passado, e de repente nos vemos inseridos naquela lembrança como se ela fosse o presente. Nos *flashes*, que surgem no imaginário de um personagem, ou apenas no fluxo do roteiro, temos a noção de um tempo e de sua duração, que só o cinema é capaz de criar.

É evidente que esses artifícios técnicos podem ou não aparecer em uma obra metalingüística, como não pertence apenas ao *metadiscorso*. Eles apontam mais para uma nova temporalidade cinematográfica, em particular, do que um literal retorno ao passado. O que interessa é pontuar como a linguagem cinematográfica, pode lidar com as imagens em movimento, de uma maneira a construir ou desconstruir o tempo, ou seja, o *tempo cinematográfico* existe por si só, através de suas próprias regras. A *Invenção de Hugo Cabret*, em seu tom lúdico, remonta ao passado da vida de Georges Méliès, pelas suas lembranças que remontam cenas de seus próprios filmes em uma produção atual. Ou seja, temos uma obra metalingüística, que pelo psicológico de um personagem obtemos a continuidade da estória.

Ao falarmos desses exemplos de manejos técnicos e de linguagem, concretizamos a possibilidade de uma produção cinematográfica de nos afetar de maneira objetiva, em tempo cronológico e, em uma duração com uma intensidade específica para que possamos reconstruir ou desconstruir, o passado e sua influência no agora. Na *visão bergsoniana*, tal intensidade é a essência para se ter um passado

coexistindo com o nosso presente, e avançando em um porvir ainda inserto. Bergson (1999:92) diz:

*Toda consciência é antecipação do futuro. Consideremos o direcionamento do nosso espírito em qualquer momento que seja: veremos que ele se ocupa daquilo que existe, mas tendo em vista sempre o que vai existir. A atenção é uma espera, e não há consciência sem uma certa atenção para a vida. O futuro está ali; ele nos chama, ou melhor, nos puxa pra si. Essa tração ininterrupta que nos faz avançar no caminho do tempo, é também a causa de agirmos continuamente. Toda a ação é uma invasão no futuro.*

Diante de todas essas classificações analíticas acerca do posicionamento do espectador, como elemento constituinte de um *metadiscurso* (sua *performance*, sua atividade como agente de memória), levando em conta a dinâmica estabelecida entre tempo e espaço, o que parece surgir são, cada vez mais demandas para que ele possa participar na construção de uma metamemória. Como fica o papel do espectador diante das inovações tecnológicas? A participação do público, vem sendo muito mais sensível, corporal, indeterminada. Entre os diferentes questionamentos sobre um novo cinema, um cinema experimental, há de se perguntar por quais caminhos narrativos o cinema atual se imbrica para se fazer presente e formador de memórias e de impressões do real.

As experimentações de contato do cinema com outras áreas das artes, nos mostra novos modos de se colocar diante do mundo de significados e representativo. As exposições, vídeoinstalações que utilizam de imagens fílmicas para compor o seu desejado, sugerem outros territórios explorados pelo cinema, e que desse também se apropriam. Isto aponta para o surgimento de reflexões ainda não construídas, coloca a capacidade inovadora e de manutenção de suas características a serem formuladas. Os passos em território alheio, provoca a *territorialização* e *desterritorialização* no diálogo com diferentes meios de expressão, por conseguinte, novas evocações de lembranças dentro da metamemória cinematográfica.

Os conceitos de *territorialização* e *desterritorialização* desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guatarri, é esta síntese do contato entre meios artísticos, expressivos, o *entre* que se constrói nesse movimento. Por vias dessa conquista de espaços, o cinema ganha e perde representatividade na contemporaneidade. Ou seja, surgem novas questões, elementos técnicos e empíricos, para que uma metalinguagem seja formada. Na opinião de Guatarri (1981: p. 178):

O agenciamento coletivo de enunciação une os fluxos semióticos, os fluxos materiais e os fluxos sociais, muito aquém da retomada que pode fazer dele um corpus linguístico ou uma metalinguagem teórica.

As enunciações, ou seja, o conteúdo comunicacional, se faz de maneira fragmentada, com imagens em movimento que parecem ser independentes, mas ao mesmo tempo, tendo uma ligação rizomática uns com os outros. O debate se a reunião desses fluxos infere ou não, em uma nova narrativa ou uma não-narrativa cinematográfica, é um objeto de estudo a ser mais abordado atualmente. Teóricos como Benjamin e Deleuze tem como pauta a narrativa em seus estudos. Os apontamentos em torno do tema da inserção de narrativas fílmicas na atualidade, como o feito por Guatarri, englobam a metalinguagem em suas indagações.

É importante também abordar filmes que, em uma linguagem cinematográfica mais clássica, tematizam o cinema. A realidade da Hollywood atual mostra que as produções ainda querem definir o “Hollywood Way” (alusão ao *American Way of Life*, padrão ideal de vida difundido nos EUA) de uma forma hermética e linear. O respeito ao tom narrativo mais conhecido pelo público, principalmente a narrativa dos *blockbusters*, prevalece nas tramas por estratégias sociais e econômicas de sustentação quantitativa de lucro em orçamento e em público.

Exemplos de filmes atuais que tratam das reflexões metadiscursivas de Hollywood, temos: *A inesperada virtude da ignorância* ou *Birdman (2015)*, de Alejandro González, estrelado por Michael Keaton, um ator que ficou famoso por interpretar um super-herói e que agora tenta retomar a carreira no teatro; *Ed Wood (1995)*, dirigido por Tim Burton e protagonizado por Johnny Deep, focando os relatos nos anos 50, quando o diretor se envolveu com um bando de atores desajustados, incluindo um Bela Lugosi (Martin Landau) em fim de carreira; *Os queridinhos da América (2001)* Joe Roth, estrelado por Julia Roberts, Catherine Zeta-Jones e John Cuzack. Kiki (Julia Roberts) é uma mulher tímida que trabalha para Gwen Harrison (Catherine Zeta-Jones), uma grande estrela do cinema hollywoodiano que está em vias de se separar de seu marido, Eddie Thomas (John Cusack), que também é ator.

Na linha da linguagem cinematográfica americana, esses filmes inserem temas críticos ao próprio cinema norte-americano e a aceitação é vantajosa em alguns, como com *Birdman*, vencedor do óscar de melhor filme em 2015. O consumo dessas obras lotam as salas de projeção e atraem as pessoas principalmente por presarem pelo *star*

*system*, o termo que define o fenômeno da fama quase mitológica que cerca os atores. O fenômeno do estrelato sempre se mostrou fundamental para a sustentação e *marketing* da indústria cinematográfica. Não é à toa, que muitos filmes com a temática da metalinguagem, retratam a vida de uma grande personalidade hollywoodiana.

A questão sobre a fama e, conseqüentemente, os lucros obtidos no cinema comercial, faz com que estudos falem de aspectos estéticos, narrativos, dentre outros, ao classificarem os filmes de consumo. Para o sociólogo alemão Siegfried Kracauer, o conceito de *cinemático* é o que desenha o conteúdo fílmico e sua relação com a fórmula fílmica. As técnicas de registro devem ser preparadas para captar um mundo que é fotografável. A partir da eficiência dos instrumentos utilizados para isso, o cineasta consegue extrair mais coisas do real.

Nesse contexto, o sociólogo categoriza o que acha que menos retrata os elementos cinemáticos. Os filmes teatrais estariam no patamar daqueles que menos possuem capacidades para tal função, já os filmes de enredo, esses sim, seriam obras mais fiéis ao conceito de *cinemático*. Os teatros revelam uma dramaticidade exagerada, posta acima do que poderíamos supor se possível além da imaginação. As produções americanas, em sua maioria estão neste lugar. Os filmes compostos por enredos, são aqueles que tentam seguir o fluxo realista e natural da realidade e colocam o espectador em uma postura mais participante. Em seu livro *Teoria do filme (1960)*, O autor pontua a relação do conceito abordado com a indústria cinematográfica americana. Nas palavras da pesquisador J. Dudley Andrew em *As principais teorias sobre cinema (1976: p 126)*

O filme teatral, com origens no movimento Film d'Art do cinema mudo, vai contra todos princípios cinemáticos. É uma forma fechada que cerca os atores e suas falas estilizadas com cenários artificiais cuidadosamente escolhidos. Nada explora e registra apenas a interpretação de um jogo essencialmente cerebral. Kracauer inclui entre esses filmes o grosso dos produtos de Hollywood, geralmente dependentes de roteiros firmes e cenários artificiais, apesar de atraentes. Tais fatores impossibilitam a natureza de entrar no roteiro. Em vez de retratar a realidade, o enredo se torna um substituto dela.

Os *blockbusters* americanos possuem seu nível de exigência, ou talvez de alienação, voltado para um perfil de mercado. Desde o primeiro cinema, a narrativa muda, os grandes musicais, até hoje se exagera em todos os elementos técnicos e de roteiro, para conseguir a entrada no circuito mundial. Com isso, os filmes são tramas

ficcionais em sua maioria, não se tem uma exploração do gênero documentário, de um enredo que conte uma *história encontrada*. Kracauer estabelece essas histórias, como aquelas que equilibram entre a teatralidade e enredo. Tal categorização do autor justifica a maior parte de filmes metalinguísticos em formato documental. *O outro lado de Hollywood* (1995), dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman, trata da abordagem das questões da entrada da homossexualidade no cenário hollywoodiano. O filme é um exemplo de exceção à regra das ficções no *metadiscorso*.

É preciso deixar claro que independente de gênero cinematográfico, a memória da origem e da história de qualquer cinema, só se estabelece quando as reflexões internas chegam ao público pelos próprios filmes. O objetivo é chegar ao maior número de pessoas e criar uma memória coletiva orquestrada e soberana. O que seria mais eficiente do que os próprios filmes ditarem as lembranças que devem prevalecer? Neste contexto, podemos elencar o conceito de *memória coletiva* de Halbwachs para ratificar tal afirmativa. Diz o autor ( )

*“Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum.”*

É interessante atentar que em ocasiões somos surpreendidos ao acharmos que somos detentores de um discurso, defensores de um raciocínio sobre algo, que na realidade não pertence a nós. Nos apropriamos de maneira tão viva um argumento, que passamos a defendê-lo como parte de formulações cristalizadas pelo nosso “eu”, e que na verdade foi apropriado pela nossa percepção. A concepção de memória instituída por Maurice Halbwachs atribui que a reconstrução de fatos passados pelo indivíduo é formada por uma colcha de retalhos de testemunhos, imagens, ambientes que geram percepções, impressões. No caso do cinema, as imagens em movimento que irão simbolizar lembranças, lembranças vindas do próprio suporte em suas tramas, para que possamos incorporar o “falar de si” vindo dele.

Nossa pesquisa pretende trazer um aprofundamento sobre a construção mnemônica, tendo esta como resultado de um conteúdo subjetivo, receptivo e perceptivo, e outro sensorial, físico, material. Em se tratando de processos mnemônicos, como não trazer as transformação provocadas com o elemento sonoro junto as imagens em movimento?

Como não observar que há uma mudança em formarmos as lembranças com auxílio do som? Que ele também pode dar continuidade a aspectos da *gênese* cinematográfica? Ruídos, músicas encomendadas para os filmes, a trilha sonora como obra completa e pertencente a uma trama específica nos levam a novas ligações mentais e materiais para lembrarmos e esquecermos de algo.

Em nossa próxima abordagem, trataremos especificadamente do som no cinema. Seu surgimento e o que isso acarretou na transição da narrativa silenciosa para a falada.

### 3.5 O SOM

O cinema em seus primeiros anos, não contava com atributos para nos trazer o sistema audiovisual por completo. A narrativa muda com sua pantomima e cartelas de falas dos personagens, não chamava mais tanta atenção assim. A narrativa falada, inaugurada pelo filme *O cantor de Jazz (1927)*, chegaria para mostrar que as influências dos ruídos, dos diálogos dos personagens, músicas e outros registros sonoros, são de essencial transformação na linguagem cinematográfica, e conseqüentemente, para a memória e para o discurso metalinguístico.

Nos anos 10, *a montagem paralela* e os *contracampos griffithianos*, marcam o pontapé inicial da linguagem clássica, que trouxe uma nova forma de condução das cenas, ângulos e planos fílmicos muito importante na diferenciação do cinema para o teatro, como o *close-up*. Pense em uma peça de teatro e seus elementos: o palco, a plateia, as coxias, o espaço e a disposição cenográfica e a *performance* dos atores; não havia um artifício técnico que destacasse com tanta eficiência como o *close-up*. Mesmo hoje, com técnicas de iluminação, som, o teatro ainda não criou algo que seja comparável.

O teatro colocou falas, músicos e seus instrumentos, aparatos que já mostravam a importância do som. O cinema, em um primeiro momento, se apropriou da música e trilhas sonoras ao vivo, em cada rotação do filme. O espetáculo cinematográfico logo iria formar sua linguagem própria, a princípio sem som, mas sendo uma forma de expressão, que com o passar dos anos, iria se sobrepor ao teatro. As imagens em movimento já causavam o interesse do público. Quando houve a transposição da narrativa silenciosa para a falada, foi decretada em massa, a opinião de como aquilo era

revolucionário, deixando assim, deslocado o cinema mudo com sua “cara” de teatro e com personagens que não se sabia como eram suas vozes.

Astros completos, que atuavam, dançavam e cantavam nos filmes, tornaram-se minas de ouro para os produtores. É interessante notar, que o *metadiscurso* foi essencial para conduzir a passagem de uma narrativa para a outra. Os musicais, principal gênero a partir da nova narrativa, mostram situações de análises, geralmente críticas negativas, acerca do cinema mudo. A importância em afirmar o novo modo de se fazer cinema, de colocá-lo como superior, era necessária para situar as pessoas naquele cinema evoluído. Bastidores eram mostrados, a decadência dos atores que não conseguiram um espaço nessa mudança. Evidentemente que, as músicas compostas para as cenas tornavam os números de dança e canto, o verdadeiro espetáculo. Depois muitas se tornaram clássicas do cinema, e as trilhas sonoras ficariam ligadas às lembranças de um determinado filme, como em: *Batman*, *A pantera cor de rosa*, *E o vento levou*.

A partir daí, os desafios de inserir os elementos sonoros em uma trama começaram a aparecer. Diante do simbolismo que apareceu, os cineastas viram a necessidade de um roteiro que em sua decupagem permitisse uma entrada lógica do áudio. Os equipamentos técnicos se multiplicaram, os estudos agora preparados com salas isoladas acusticamente para captar melhor os ruídos, atores em aulas de dicção e de canto para uma melhor interpretação. Martin Marcel expõe em seu livro, *A linguagem cinematográfica*, as opiniões de cineastas e teóricos do cinema, André Bazin e Serguei Eisenstein (2005:140)

Eisenstein escreveu: “O som não se introduziu no cinema mudo: saiu dele. Saiu da necessidade que levava o cinema mudo a ultrapassar a pura expressão plástica. “O filme mudo – diz Bazin – constituía um universo privado de som, de onde os múltiplos simbolismos destinados a compensar essa enfermidade. Os realizadores encontravam-se perante a um duplo problema.

De fato, o filme sonoro apontou para uma virada conceitual no campo das artes audiovisuais. Um elemento (som) a mais foi posto na constituição de uma produção fílmica e tornou-se essencial para a feitura das obras. Formalistas como: Rudolf Arnheim e Hugo Munsterberg, analisaram, cada um a sua maneira, esse cenário. O que os aproxima é o fato de que a imagem em movimento, assim como as artes pictóricas, não transmite o real, e sim, faz uma interpretação perceptiva e sensorial da realidade. Para Arnheim, por exemplo, o som veio para descaracterizar o cinema como arte, fazendo

com que todo o procedimento de construção fílmica fosse determinado pelos encaixes das falas dos personagens.

Em contrapartida, os realistas como: Siegfried Kracauer e André Bazin, conceituam as imagens audiovisuais em movimento, como o retrato do real, que deve ter um caráter documental, o olhar artístico dos cineastas submetido a impressão e captação verídica da realidade. Ou seja, para eles o som chegou como ferramenta fundamental para que houvesse uma aproximação cada vez maior do que se passa no mundo, que entendemos como natural e com seus aspectos particulares diante de uma combinação de espaço e tempo, que o ficcional dificilmente iria chegar.

Em seu livro, *As principais teorias do cinema*, J. Dudley Andrew, reuni textos dos cineastas e estudiosos de cinema citados acima. O autor divide o livro em duas partes diferentes: uma contemplando o Formalismo, e a outra o Realismo. O texto de Rudolf Arnheim, que constitui o segundo capítulo do livro, é um relato de um teórico formalista, a favor do aperfeiçoamento estético, por mais que pra isso, houvesse um detrimento de partes técnicas, que ele mesmo nomeava como *impurezas*. Dudley (1945: 41), com bases formalistas da visão de Arnheim diz acerca do som:

O filme sonoro fracassou como arte de todos os modos. Ele tentou passar aproximando-se da realidade, esquecendo que a arte só existe quando a atenção reflui para o veículo. Em segundo lugar, colocou num relicário uma de suas partes (o diálogo) a custo não apenas de outras partes desenfáticas, mas do conjunto orgânico(...)A defesa tecnológica contra o som mantivera a energia cinematográfica fluindo produtivamente para filmes bem organizados, bem equilibrados, filmes nos quais todos os aspectos trabalhavam harmoniosamente. O som forçou todos os elementos a servirem ao enredo e ao diálogo, e tenta insistir na realidade de seu conteúdo. Para Arnheim, e realmente um câncer que destruiu a vida artística do cinema ao distorcer a forma de conjunto.

A importância dada ao conjunto estético com contornos de plasticidade imagética, era posta constantemente, como oposta ao som, e tudo que pudesse desfigurar o valor artístico da obra. Enquanto os realistas aprimoravam cada vez mais as técnicas sonoras, os formalistas rebatiam nesses termos.

Essas duas correntes ideológicas acerca do cinema, consideradas as de maior valor, nos dão argumentos diversos para podermos, a partir dessa discussão, fazer uma abordagem dos processos mnemônicos. Sem dúvida, o som seduziu o público, sendo sinônimo de evolução de linguagem e tecnologia. Toda essa sedução, que tornou-se algo impossível de se visualizar faltando nas imagens cinematográficas, essencialmente

produziu um simbolismo para as lembranças de quem assistia, diferente da memória oriunda da pantomima do cinema mudo.

A memória cinematográfica do espectador, ou seja, aquela formada por ele ao assistir um filme, o faz produzir ligações, interpretações e metáforas no período de espaço e tempo criado pelo *roteiro, a diegese da obra, sua fotogenia e construção cinematográfica*. Todos esses são conceitos ou partes do processo da criação fílmica, criados para nos levar ao entendimento do fazer cinematográfico. O *metadiscurso*, por sua vez, também se forma a partir deles. É importante então, pontuar como cada um participa na construção mnemônica, e como com esses artifícios, o espectador se torna um agente ativo de memória.

Essas são algumas das características de tais conceitos: o roteiro é parte essencial para se construir o enredo fílmico, é base fundamental para o encadeamento das cenas; a diegese, não faz parte apenas da linguagem cinematográfica, é aplicada em outras áreas do conhecimento, como na Linguística. Ela proporciona a formação de um conjunto das relações entre personagens e objetos, que traz a lógica do discurso filme; a fotogenia abarca um sentido filosófico, analisado pelo cineasta e teórico Jean Epstein, o qual observa aspectos, como montagem, estética fílmica, duração da atenção do espectador, para sistematizar o fluxo dos fragmentos fílmicos e de interpretações destes. No livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, de Leo Charney e Vanessa R Schwartz, os autores explicam como Epstein (2010:324) define a fotogenia e sua aplicabilidade:

...a essência do cinema deriva do momento sensorial que chamou de fotogenia-fragmentos fugazes de experiência que forneciam prazer, de modo que o espectador não conseguia descrever verbalmente ou racionalizar cognitivamente. Epstein concebia o filme como uma cadeia de momentos, uma colagem de fragmentos que produzia não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos e imprevisíveis. Nesses trancos de atenção o espectador recolherá momentos de pura imersão na imagem. Para Epstein, essa fotogenia indefinível marcou a especificidade do cinema, como uma forma de arte única da experiência moderna

Se aproximarmos a abordagem de Epstein com os estudos de Memória Social, podemos observar que sua visão do moderno, não está tão distante de alguns autores como W.Benjamin e Bergson. Como foi colocado anteriormente, a *visão benjaminiana* do moderno e a *visão bergsoniana* de memória, apontam para uma fenomenologia do

moderno que se alastrou, em algum grau, para contemporaneidade. A fotogenia ao falar do sensorial e fragmentário, acompanha esse pensamento acerca da arte e da memória.

O *metadiscorso* contém relações diretas com estudos filosóficos, metafísicos e históricos, quando se trata da sua elaboração. Para falar de si, o cinema deve levar em consideração análises que desenvolvam questões acerca da temporalidade dentro do seu campo de registro, considerar o valor de autenticidade da obra que o traduz, e as imbricações cronológicas que formam espécies de marcos na história da sétima arte. São relacionados conceitos de duração do instante, das significações da montagem de um autorretrato fílmico e suas atualizações.

Até o momento, esse capítulo de nossa dissertação, explorou em prática e teoria o que foi repassado no parágrafo anterior. Em nosso último tópico dessa parte da pesquisa, iremos desenvolver o que ocorre em termos de fenomenologia da memória, com as imagens em movimento tornam-se audiovisuais, quando estas mostram traços mnemônicos sugestionados pelo seu processo de formação e montagem, ao se relacionar com o corpo e a mente.

O som, mesmo com críticas negativas em seu surgimento, foi mais um elemento agregador para prender a atenção do espectador, e este dessa maneira, obteve algo a mais para a formação de uma memória oriunda da relação subjetiva com o cinema. As imagens audiovisuais reconfiguram o modo de recepção no cinema, assim como altera a constituição de lembranças metalinguísticas do suporte.

### 3.7 AS IMAGENS AUDIOVISUAIS CINEMATOGRAFICAS E A METALINGUAGEM

A pesquisa foi delimitada, em quase sua totalidade, na transição do cinema mudo para o falado no universo do cinema de mercado de Hollywood. O intuito de se dissertar sobre a metalinguagem do cinema norte-americano, nos apontou como a narrativa falada fazia e faz, críticas a pantomima. A desqualificação e a colocação do cinema mudo como algo obsoleto, ultrapassado, engendra a maior parte das produções com imagem e som que tem como tema o cinema. A autenticidade de uma obra, como vimos, para Benjamin não passa pela sua reprodução comercial, isto vai de encontro com os objetivos do cinema americano. Ao mesmo tempo, quando trabalhamos hoje em dia com abordagens sobre a metalinguagem cinematográfica, necessitamos buscar no cinema de diálogos e reproduzível, os exemplos que tratam de uma autorreflexão.

Ao falarmos dos movimentos da memória em torno do cinema como sendo seu próprio tema, levamos em consideração a duração e a intensidade do surgimento das lembranças, os debates feitos para definir o que é o instante, as demarcações de passado, presente e futuro. Dentre essas discussões podemos extrair afirmativas e conceitos esclarecedores, para que possamos organizar nossas próprias questões. Nas observações de Jean Paul Sartre (2010:332) sobre a relação de tempo e espaço e da constituição do instante, descrita no livro de Charney e Schwartz, destacamos:

Acima de tudo foi essa forma de experiência em movimento que ligou a experiência do cinema à da vida diária na modernidade. A experiência do cinema refletiu a experiência epistemológica mais ampla da modernidade. Os sujeitos modernos (re)descobriram seus lugares como mediadores entre passado e futuro ao (re)experimentar essa condição como espectadores de cinema. Passado e futuro confrontaram-se não em uma zona hipotética, mas no terreno do corpo. Essa alienação fundamentou-se e surgiu da aspiração moderna para apreender momentos fugazes de sensação como uma proteção contra sua remoção inexorável. A busca para localizar um instante fixo de sensação dentro do corpo jamais poderia ser bem-sucedida.

A relação do corpo com a mente proporciona características corpóreas, que dialogam com o movimento e a inércia que podem ser produzidos em fragmentos de tempo e espaço. Por outro lado, também proporciona o raciocínio e a lógica necessária para a recepção feita pelo espectador, e esta se transforma em lembranças.

A partir de sua linguagem, as imagens audiovisuais, desenvolvem-se atribuídas aos gêneros cinematográficos. A memória não escapa das condições contidas nessa linguagem para ser criada, sendo pela base formalista, que prioriza “o artístico”; ou pela linha realista, que qualifica as cópias documentais do cotidiano; ou pela dinâmica das duas. É importante notar que o som, em suas diferentes “aparências”: ruídos, músicas, trilhas sonoras, faz parte de ambas as bases, desde o seu surgimento.

A música possui uma singularidade, entre essas “aparências”, que revela a importância que a narrativa falada trouxe para o som, como peça fundamental no roteiro e enredo de uma trama. Neste mesmo contexto, o espectador age na formatação de sua memória cinematográfica com um conteúdo imagético decorrente do conjunto de peças que contém uma cena, dentre elas, o som. Segundo Marcel Martin (2005:154)

Não se insistirá demasiado sobre o caráter não realista do universo fílmico naquilo que diz respeito à música. Contrariamente ao universo real ele contém perpetuamente uma música que lhe confere do ponto de vista da atmosfera, uma dimensão sui generis, e que o enriquece, o corrige por vezes e chega até a dirigi-lo, que em todo caso,

lhe estrutura de muito perto a duração. A música é, portanto, um elemento particularmente específico da arte do filme e não é para admirar que ela represente um papel e por vezes pernicioso. Em certos casos o significado literal das imagens é muito tênue. A sensação torna-se musical, a tal ponto que, quando a música a acompanha realmente, a imagem tira dela o melhor da sua sujeição.

Pela afirmativa do autor, podemos observar perfil essencial de encadeamento rítmico dos filmes, que a música tem. Ao ponto de se sobrepor ao imagético, nesse grau, músicas e trilhas sonoras desempenham uma influência no que se constroem como lembranças, em termos de conteúdo da interpretação pública da obra, sendo esta individual, ou coletiva, e havendo o diálogo de ambas, não existindo exclusão. O *metadiscorso* de uma trama que tem tal discurso como tema, inclui-se neste argumento.

Sabemos que os conteúdos mnemônicos fixam-se em nossa mente e corpo, como uma espécie de gravação mental audiovisual que produz facetas diversas em torno de cada campo do universo fílmico. Criamos referências que serão apenas oriundas da nossa interpretação, outras consensuais para quem assiste um filme. Neste contexto, encontramos a subjetividade trabalhando. Sendo apenas no campo individual, ou seguindo um fluxo coletivo de significações, essencial é o fator subjetivo para que haja a introjeção sensorial e mental das imagens audiovisuais. Esse fator é tão importante quanto, o sentido literal, embutido objetivamente na leitura dessas imagens pela sociedade.

Maurice Halbwachs diz que a *memória individual* está inserida no conjunto de *memórias coletivas* dos seios sociais. Ou seja, relacionando tal afirmativa com a relação da subjetividade e a objetividade vista em uma imagem, no caso fílmica, vemos que o entendimento do espectador em seu ritual cinematográfico, perpassa por uma ligação com o que vê de maneira prática, com a presença dos significados sociais, postos em uma camada mais superficial, ditada em sua cultura, em seu cotidiano. A interpretação nasce em uma camada mais profunda, é singular de cada um, se liga a memória particular, as lembranças construídas individualmente, mesmo que nunca se desligue do coletivo.

Trilhas sonoras, músicas e simples ruídos que podemos ouvir ao assistirmos um filme, tem como aliados para a formação lógica da cena e, conseqüentemente, da memória, a montagem e a decupagem fílmica. Já citada outras vezes nesse trabalho, como aspectos principais da linguagem do cinema, são componentes que, juntamente

com o som, irão atingir a consciência do espectador. O momento de transmissão e recepção da informação do ritual cinematográfico, tem os mecanismos para se conduzir mentalmente a trama. A cena que estamos assistindo num determinado instante, tem um fio condutor que a liga com a cena anterior e que, fará o mesmo com as que vierem na sequência. Esse é o poder da montagem, que completada pelos sons, pelos planos e ângulos de uma imagem em movimento. Segundo Munsterberg (2010: pág. 35):

Não obstante, o segundo ato, por si só, nada significa: ele depende do apoio do primeiro. É portanto necessário que o primeiro ato permaneça na consciência: pelo menos nas cenas importantes devemos lembrar as situações do ato anterior capazes de elucidar os novos acontecimentos. (...) O teatro não tem outro recurso senão sugerir a memória tal retrospecto. O teatro não pode ir além. O cinema pode. Para o moderno artista da imagem, esse artifício técnico tem múltiplas utilizações. No jargão cinematográfico, qualquer volta a cena passada é chamada de cutback. O cutback admite inúmeras variáveis e pode servir de muitos propósitos. Neste sentido, o cutback apresenta certo paralelismo com o close-up: neste identificamos o ato mental de prestar atenção, naquele, o ato mental de lembrar.

Notamos que o autor faz uma comparação entre o cinema e o teatro. Sua afirmativa exemplifica aspectos da cinematografia, que faz com que as imagens audiovisuais sejam reveladoras de novos processos mnemônicos. Os artifícios proporcionados pela lente da câmera encaminha a subjetividade e a percepção do espectador em um fluxo que pode nos levar ao passado, ou para o porvir em instantes e, assim, nossa memória trabalha acompanhando esse ritmo fílmico característico do cinema.

A sétima arte, como o cinema é chamado, adquiri uma potência de elaboração da memória, que está além de ato ensaiado por atores em um palco, diferente da forma estática da pintura e da maneira de captura analógica da imagem, que nos mostra a fotografia. Não em detrimento às outras formas de expressão, o cinema nos coloca em um jogo no tempo e espaço, a dinâmica que quer se aproximar o máximo possível do que se passa, se move, se ouve no real. Com isso, podemos dizer que sua fala de si, dispõe daquilo que é de mais essencial em termos técnicos e de narrativa. Parece não haver impedimento de gênero, quadros, ângulos e cortes fílmicos. O ambiente de um “retorno ao passado” é conduzido pelo roteiro, pela direção, temática fílmica, *performance* dos atores, com a meta de alcançar a consciência do público, engendra-lo em uma abordagem nova sobre o assunto.

O *metadiscurso* cinematográfico, tem todos os elementos para ser mais livre, sendo ficcional ou documental. A pluralidade de instrumentos técnicos, materiais e, os que tratam da subjetividade e criação permite que, sendo colocadas cenas dos filmes originais (filme dentro do filme), por reproduzir a ambiência e a trama de uma estória, ou de várias (intertextualidade), ou o cinema sendo discutido como tema central de uma obra, a autorepresentação surja. A realidade tecnológica atual para se retratar o mundo dialoga, cada vez mais, com a nossa subjetividade e nosso poder de criar. As lembranças cinematográficas, sendo autorreflexivas ou de outrem, é a conjunção desses elementos, não de forma aleatória, mesmo sendo aberta para definir, interpretar, construir ou reconstruir o passado.

#### 4. ANÁLISE FÍLMICAS: TIPOS DE METADISCURSOS CINEMATOGRAFICOS

*Evidentemente, há quem julgue que, numa arte essencialmente narrativa como o cinema, essa inclinação para o auto-reflexividade constitui um sintoma suicida de franca decadência: dizendo-se a si mesma, a sétima arte estaria admitindo uma espécie de esgotamento temático, como se nada mais tivesse a dizer da vida, do mundo e dos homens. Outros há, por outro lado, que vêem nessa auto-reflexividade, ao contrário, uma prova de vitalidade que arvora para o cinema o direito de possuir e defender uma consciência de sua especificidade estética e artística. (Brito 1995:229)*

O processo da metalinguagem de algo ou ser, pode ser elaborado por meios diversos e obter fins variados, sendo calculados ou não. O que queremos dizer, é que o “falar de si” é produzido por um caminho escolhido pelo sujeito ou objeto que invista nesse movimento de memória. Tal sujeito e objetos são os únicos elementos do *metadiscurso* que se fazem essenciais, sem eles não chegaríamos a um fim, quiçá nem conseguiríamos as questões intrínsecas para termos uma *metamemória*.

Nossa pesquisa faz um recorte específico do que pretende analisar ao falar da metalinguagem cinematográfica: a produção hollywoodiana atual, com seu alto grau de investimentos e avanços técnicos e de linguagem. A sua “fala” autorrepresentativa que o espectador mediano absorve e reproduz. Como já foi dito, temos três exemplos de filmes, que são nossos instrumentos de análise, através do diálogo construído entre eles. *O Artista (2011)*, *A invenção de Hugo Cabret (2010)* e *Cantando na chuva (1956)*, nos trazem três possíveis formas de metalinguagem, e a partir da conversa entre elas, pretendemos exemplificar e compreender tal engendramento de memória.

Esse capítulo será dividido em duas partes principais: as sinopses resumidas de cada filme analisado e em seguida, o diálogo analítico com a exemplificação de cenas de cada filme, para que possamos desenvolver o debate proposto. O anexo desse

trabalho traz um CD, com uma seleção das cenas discutidas ao longo da dissertação. Os resumos das sinopses nos traz a visão geral de cada filme e traz, além de dados da direção e produção fílmica, o roteiro e a identificação dos personagens.

#### 4.1. AS SINOPSES FÍLMICAS E SEUS DIRETORES

##### 4.1.1. O ARTISTA (2011)

*“Eu não falo”*

*“Eu não falo uma palavra”*

*George Valentin*

O surgimento do cinema no final do século XIX foi marcado pelo *frenesi* das massas populares que agora poderiam ver em movimento a impressão de sua própria realidade, truques ilusionistas e situações embaraçosas que promoviam uma gargalhada geral. *“O Artista” (The Artist - 2011)*, dirigido pelo cineasta francês Michel Hazanavicius, em uma coprodução com os Estados Unidos, nos proporciona irmos ao encontro da época de transição do cinema mudo para a narrativa falada. Esse olhar para si feito pelo cinema, já visto em filmes como: *“O Crepúsculo dos Deuses”* (1950) de Billy Wilder e *“Cidadão Kane”* (1941) de Orson Welles, mostra o poder de criação e de memória cinematográfica.

Hazanavicius conseguiu o oscar de melhor diretor pelo filme no ano de 2012. Ele antes havia trabalhado como produtor de comerciais para canais de televisão, como no canal francês Canal +, onde ficou até 1988. Com uma produção cinematográfica pequena, com quatro longas metragens e um curta, estreou com *“La classe américaine”* (1993) para a televisão, que consistia em um conjunto de produções da *Warner Bros Studio*, que eram reeditados e dublados em francês. Logo depois veio o primeiro e único curta metragem em 1997, chamado *“Echec au de capital”* e, logo depois, seu primeiro longa lançado nos cinemas, *“Mes amis”* (1999).

A partir disso, nos anos seguintes, o diretor escreveu e dirigiu *“OSS 117: Cairo, Nest of Speis”* (2006) e *“OSS 117: Lost in Rio”* (2009), uma sequência parodiada

dos filmes de espionagem. No ano de 2011, aposta em produzir e dirigir “*O Artista*” (*The Artist*), uma obra em preto e branco, sem diálogos e fortes influências da cinematografia muda. O longa metragem mostra-se eficaz em rememorar os primeiros anos do cinema, com todo aparato técnico e de montagem atual. Em 2012 ganhou vários prêmios, dentre eles, o Oscar de melhor filme.

Um dos desafios é retratar as transformações que a linguagem cinematográfica teve que se adaptar com a chegada do som. A trama demonstra consequências que envolveram produtores, atores, exibidores e a própria experiência por parte dos espectadores. O sucesso e a decadência de George Valentin (Jean Dujardin) e a ascensão ao estrelato de Peppy Miller (Berenice Bejo) formam o núcleo do que aconteceu com muitos profissionais da indústria cinematográfica, a partir de 1927, com a exibição de “*O Cantor de Jazz*” (*The Jazz Singer*), estrelado por Al Jolson, musical norte-americano dirigido por Alan Crosland, considerado o primeiro filme falado.

#### 4.1.2. A INVENÇÃO DE HUGO CABRET (2011)

*Mas antes de virar a página, quero que você se imagine sentado no escuro, como no início de um filme (Brian Selznick)*

O cineasta norte-americano Martin Scorsese em conjunto com o roteirista John Logan, adaptou a obra literária infantil homônima do ilustrador Brian Selznick, “*The Invention Of Hugo Cabret*” para o cinema em 2011. Diretor de renome, com mais de 20 filmes dentre suas produções, Scorsese é considerado versátil, perpassando vários temas e gêneros no cinema. “*Taxi Driver*” (1976), “*New York, New York*” (1977), “*A ilha do medo*” (2010) e “*O Aviador*” (2004), são exemplos do seu trabalho.

A ideia de adaptar o livro de Selznick para as telas de projeção partiu primeiro do desejo de fazer um filme que sua filha de 12 anos pudesse assistir. Além disso, havia a intenção de homenagear os criadores do cinematógrafo e vistos por muitos como criadores do próprio cinema, os irmãos Lumière, e principalmente constituir uma ode ao pai dos efeitos especiais e das trucagens cinematográficas, Georges Méliès.

Hugo (Asa Butterfield) é um menino de 12 anos, morador de Paris nos anos 30, que fica órfão após seu pai (Jude Law) morrer em um incêndio no museu aonde trabalhava. Apaixonado por cinema, seu pai o levava para assistir filmes e lhe dizia: “*Ir*

*ao cinema é como ter sonhos no meio do dia*". Após a morte do pai, o menino vai morar na estação de trem *Gare Montparnasse* com seu tio Claude (Ray Winstone), e trabalha para que o relógio da estação não pare de funcionar a mexer nos relógios da estação. Quando Claude desaparece e depois achado morto, Hugo continua a manter os relógios enquanto sobrevive roubando comida, fugindo do inspetor da estação (Sacha Baron Cohen) para não ser levado para o orfanato.

#### 4.1.3 CANTANDO NA CHUVA (1952)

*Quando tudo está ruim, até mesmo chovendo sobre a cabeça, deve-se procurar um motivo para estar feliz de novo.* (Fala do personagem Don)

O filme dirigido por Gene Kelly e Stanley Donen, é reconhecido mundialmente como um dos clássicos do cinema, produzido em Hollywood. No ano de 1927, o cinema dava o seu primeiro passo para a era do som. *"O cantor de Jazz"*, lançado pela Warner e protagonizado por Al Jolson no mesmo ano, mostrou que poderia haver sincronicidade entre o som e as imagens em movimento. *"Cantando na chuva"* (1952) é considerado pela história de Hollywood, um marco na época de ouro dos musicais da cinematografia norte-americana.

A trama de Kelly e Donen se passa exatamente no ano de 1927, com isso podemos ver o começo da narrativa falada. O filme da Warner é citado na estória, sendo visto como algo impossível. Já há no contexto do filme, um movimento de metalinguagem, onde um filme tem o cinema como tema. Assim como, *"O Artista"* (2011) dirigido por Michel Hazanavicius, o musical aborda o momento de transição de uma narrativa para a outra e as consequências disto.

A trama de Kelly e Donen se passa exatamente no ano de 1927, com isso podemos ver o começo da narrativa falada. O filme da Warner é citado na estória, sendo visto como algo impossível. Já há no contexto do filme, um movimento de metalinguagem, onde um filme tem o cinema como tema.

A película tem cenas dos atores do "antigo cinema" se esforçando para melhorar a dicção com profissionais da fala. Don Lockwood (Gene Kelly) e Lina

Lamont (Jean Hagen), estrelas de Hollywood, se viram no desafio de falar, cantar e dançar em cena. Ele rapidamente mostrou ter a desenvoltura para tal, já que, como o personagem mesmo conta, em sua versão exagerada da história da sua vida, que já na infância praticava dança e canto na companhia de seu melhor amigo, Donald O'Connor (Cosmo Brown). Para Lina a história foi diferente, a moça tinha uma voz estridente e de uma forma cômica, ela se vê incapaz de colocar sua voz nas produções. Depois de muito esforço, a atriz mimada, consentiu a ser dublada por Kathy Selden (Debbie Reynolds).

#### 4.2 UM DIÁLOGO ANALÍTICO SOBRE A MEMÓRIA DE HOLLYWOOD

Esse trabalho parte da ideia de abordar o *metadiscurso* cinematográfico por meio de diferentes pontos de vista do que se pode produzir como memória para o cinema, especificamente, o cinema norte-americano. Se faz necessário ressaltar novamente, que a escolha das obras descritas acima, não foi feita de maneira arbitrária, e sim com o intuito de exemplificar que a metalinguagem cinematográfica pode aparecer, tanto no lúdico, em uma crítica negativa ou positiva acerca das lembranças construídas ao longo do tempo, ressaltando em uma linha histórica, uma espécie de marco em destaque para se fazer a construção de uma autorreflexão.

As análises fílmicas nessa pesquisa, ou seja, o trabalho com nosso objeto de estudo, os filmes, tem a estrutura plural de modo a por em conversa, autores de memória e de cinema e áreas afins, como a Comunicação Social. Ao longo do debate das ideias dos diferentes autores, o leitor terá um bom conteúdo de estudo.

O cinema que antes era um entretenimento popular, influenciado pelas atrações dos *vaudevalles* do século XIX, agora estava se tornando uma indústria com olhos para a burguesia. Diante disso, os atores deveriam se enquadrar ao novo estilo de linguagem, assim como todo o aparato técnico evoluía para atender as demandas comerciais. Na cena inicial da trama, Valentin diz algo que aparece nas cartelas das falas transcritas dos personagens: “*Eu não falo*”; “*Eu não falo uma palavra*”. Seu desespero em perder a fama e o dinheiro está expresso nessas palavras. O *Kinograph Studios*, aonde brilhava como ator principal, agora queria enriquecer produzindo obras faladas.

O mercado audiovisual cada vez mais dominado por Hollywood, acelerava as novas contratações, uma verdadeira produção em massa. Rapidamente a narrativa silenciosa virou sinônimo de algo mal feito, arcaico, não despertava mais tantas fantasias e a atenção do espectador e as salas de projeção ficaram vazias, dando lugar ao novo modo de ouvir e ver.

Neste contexto, é importante notar que o cinema, assim como outras tecnologias, evolui de maneira galopante, e que nem sempre o que é instituído em uma dada época permanece, a dinâmica das mudanças é veloz e o que não consegue acompanhar esse movimento fica no campo do passado. O cinema é considerado por muitos teóricos, como Walter Benjamin, como o fiel representante da vida moderna. Assim, atendendo a uma demanda por novidade, ele está no fluxo de uma sociedade mediada pelo fugaz, por novas linguagens de comunicação, sendo isso o que dita o roteiro de *O Artista*. Benjamin, no ano de 1936, em “*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*”, já descrevia essa influência do moderno nos *sets* de filmagem (in SINGER pág 115)

O cinema corresponde a mudanças profundas no aparelho aperceptivo – mudanças que são experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade, e em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje. O ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituem um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da vida moderna: Em um filme, a percepção na forma de choques foi estabelecida como um princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção em uma esteira rolante é a base do ritmo de recepção do cinema.

O teórico pontua uma nova maneira de significar o mundo através de imagens em movimento, que em sua recepção alçavam reações nunca vistas antes, como o desespero do público ao ver o trem se aproximando na tela de projeção em “*A chegada do trem a estação de Ciotat*” (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*) dos irmãos Lumière no ano de 1895. Isto era só o começo do que viria depois, com o cinema em cores, a evolução dos diferentes efeitos especiais, o 3D, chegando ao que entendemos por cinema hoje.

A personagem Peppy Miller (*O Artista*) torna-se umas das mocinhas do cinema norte-americano, passando por papéis sem importância, até brilhar como protagonista. Enquanto isso, seu ídolo, George Valentim, não acredita no sucesso da cinematografia

falada, investindo em uma nova produção chamada *"Tears of love"*, que o leva a bancarrota e ao alcoolismo.

Peppy Miller finalmente chega ao estrelato, e vemos sua atuação pontuada pela primeira vez pela sua voz, pois antes não há nenhum tipo de som no filme; logo após vemos George Valentim sozinho em seu quarto entrando em desespero por perceber o barulho dos objetos, dos carros passando na rua, que também veem a aparecer na cena. O medo do esquecimento era algo que apavorava os astros do cinema mudo de Hollywood no final dos anos 20.

Em *"Cantando na Chuva"* (1952) de Stanley Doney, o personagem Don Lockwood (Gene Kelly) consegue passar pela transição para o som, já que era cantor e dançarino do teatro de revista. Seu par romântico, Lina Lamont (Jean Hagen), não tem a mesma sorte com sua voz estridente, sendo dublada por Kathy Selden (Debbie Reynolds).

A trama de Kelly e Donen se passa exatamente no ano de 1927, com isso podemos ver o começo da narrativa falada. O filme da Warner é citado na estória, sendo visto como algo impossível. Já há no contexto do filme, um movimento de metalinguagem, onde um filme tem o cinema como tema. Assim como, *"O Artista"* (2011) dirigido por Michel Hazanavicius, o musical aborda o momento de transição de uma narrativa para a outra e as consequências disto.

O cinema mudo, ainda nos anos 20, caiu em declínio nas bilheteria dos cinemas. O último filme mudo produzido foi *"O Beijo"* (1929), com a atuação de Greta Garbo. Vale ressaltar que nos anos de 1931 e 1936, Charles Chaplin dirigiu duas de suas grandes obras com a narrativa silenciosa, *"Luzes da Cidade"* e *"Tempos Modernos"* respectivamente. O público agora queria se entreter com os diálogos ditos pelos atores e não mais escrito nas cartelas, que tinham um pequeno tempo de pausa no filme para serem lidas.

O principal gênero da primeira fase do cinema falado, era os musicais. Os atores puderam apresentar novos atributos, não só a pantomima. O sucesso das peças da Broadway foi fundamental para que o cinema colocasse o gênero em destaque. Outros como, os filmes históricos e bíblicos e a ficção científica também produziram clássicos nos anos 30, como: *"Drácula"* (1931) *"Cleópatra"* (1934). Mas definitivamente, o balé

cinematográfico e musicalizado tornou-se uma fonte de entretenimento, a qual a interação da plateia com os personagens era feita de maneira especial. Ao comentar sobre “*Cantando na chuva*”, Lucia Andrade diz (1995:61):

Desvenda-se para o espectador nesta sequência toda a magia de um musical na preparação de uma cena de amor, uma das principais estratégias deste gênero, cuja a ação dramática privilegia a música em detrimento do diálogo convencional. Mais uma vez o número musical é incorporado à própria estrutura narrativa de *Cantando na chuva*, aludindo à futura transformação de *O Cavaleiro Duelador* de filme mudo para musical.

É interessante notar que, no filme “*O Cavaleiro Duelador*”, o qual a produção e bastidores são mostrados constantemente, as cenas que representam a parte muda da trama são todas em preto e branco, e que as cenas que mostram a inserção do musical no filme são coloridas. Esse contexto pode ser significativo na comparação entre a narrativa silenciosa e a falada, do chamado antigo e outro de inovador.

O que favorece de modo estético na trama, a colocação da imaginação em evidência, está na própria feitura do filme. Recheado de efeitos especiais, de técnicas computadorizadas atuais, parece ser todo fabricado o cenário do filme. A estação de trem é uma mostra do que foi criado usando as novas tecnologias. Mas no cinema do começo do século XX, não estavam disponíveis o que um computador pode criar e recriar da realidade. Méliès ficou conhecido como o “pai da ficção”, por ter usado tudo o que pudesse para dar efeitos as películas. Ele mesmo, em um artigo da época, nos diz como descobriu essa capacidade do cinema (Costa 2008: 177):

Um defeito no aparelho que eu utilizava no início (...) produziu um efeito inesperado num dia em que eu fotografava a Place de l’Opéra, Precisei de um minuto para desbloquear a película e fazer o aparelho funcionar novamente (...) Quando projetei a película no ponto onde tinha havido a ruptura, vi que um ônibus se transformara em um carro fúnebre e que homens tinham se transformado em mulheres. O truque por substituição, dito truque por parada, tinha sido encontrado. Dois dias depois eu executava minhas primeiras metamorfoses (...)

Um minuto foi o necessário para termos os truques, as imbricações das imagens em movimento que evoluíram e mostraram a capacidade do cinema em criar uma impressão de realidade. Em seu estúdio, *Star Films*, reproduzido no filme, o cineasta se coloca como um grande inventor de efeitos, cenários e figurinos que mostra o mundo fantástico que era produzido.

A escolha do filme de Scorsese em nossa pesquisa tem como seu elemento específico, não apenas mostrar sua homenagem à Méliès, mas também a evolução tecnológica do cinema norte-americano. O cenário reproduzido da estação de trem de Paris, é um dos exemplos do tom lúdico das imagens. Scorsese parece querer expressar a magia, os truques ilusionistas e o caráter onírico, que tem as obras do cineasta francês.

A visão do cinema como espetáculo só é realizada quando a ilusão imagética, os seres nunca vistos antes, começaram a ser disseminados. Pertencentes ao cinema de atrações, as histórias de Méliès, influenciaram o cinema narrativo, que viria a deslanchar como linguagem através de D.W Griffith. Paulo Emilio Salles, sendo um dos defensores das obras de Méliès, afirma (2015:54):

O cinema se balançava para o outro polo de sua natureza, a afinidade com a literatura. Depois de simplesmente registrar, o cinema começou a descrever e em seguida a narrar. Méliès contava histórias, mas num registro teatral. Contribuiu para a linguagem cinematográfica, porém indiretamente. Assistindo e estudando cuidadosamente os espetáculos de Méliès impressos na película cinematográfica, o americano Porter, precursor de de Gffith, foi levado a colar diferentes filmagens para narrar uma ação.

O autor diz em sua análise sobre a obra do cineasta, que o intento deste era poder usar as imagens em movimentos em suas mágicas. De maneira artesanal, os elementos criados e filmados, eram o incremento para o Ilusionismo, pelo qual era apaixonado. Não havia perspectiva comercial em seus planos de produtor cinematográfico.

Scorsese retrata um Méliès pós seu momento áureo, que durou treze anos. Um homem amargo pelas circunstâncias da vida. O cinema industrial surgiu e não houve como o acompanhar. “Nunca compreendeu a significação exata de tudo que ensinou para os outros e nada aprendeu com eles” (Salles 2015:54). Num contraponto ao destino falido do cineasta francês, a produção mostra a relação do homem com a máquina, que é abordada nas diversas cenas em que Hugo se mostra um eficiente mantenedor dos relógios. Entre as enormes engrenagens do maquinário, o menino as conserta e as faz funcionar, sendo isto o único vínculo com seu pai, que também era um apaixonado pelas máquinas. O cenário da grande *Gare Montparnasse* nos mostra o desenvolvimento industrial e o caráter transformador das relações humanas pela modernidade.

O elemento que mais nos revela a relação homem/máquina, é o desafio que Hugo tem de fazer um robô, chamado autômato, deixado pelo seu pai, voltar a funcionar. O robô é uma referência ao boneco usado nas cenas teatrais, criado por Robert Houdin, dono do Théâtre Robert Houdin. Méliès se tornaria dono do teatro, que mais tarde seria vendido para financiar os seus sonhos. Um deles era descobrir o funcionamento do boneco criado por Houdin. O tema da chegada da máquina, já era trazido nas produções da narrativa silenciosa, como em “*Tempos Modernos*” (1936) de Charlie Chaplin. A crítica de Chaplin ao fetiche tecnicista do homem moderno, se mostra atual na era chamada pós-moderna, do universo virtual, do cinema 3D.

*O Artista* tem como fundamental para sua feitura, as inovações tecnológicas. Afinal, mesmo com toda a proposta de ambiência do cinema falado puxada pela memória, principalmente pela a estética, para emplacar na rede do mercado cinematográfico e ser aceito pelo grande público, o filme não pode abrir mão dos mais recentes avanços fotográficos, de luz, cor e som. Curiosamente, a proposta inicial era trazer conteúdos do passado silencioso do cinema, e projetar na tela em terceira dimensão (3D). Mas durante o processo fílmico, a ideia retrocedeu, e o desejo passou a ser a aproximação mais tradicional com esse passado. O filme foi rodado em alta qualidade técnica, em 2D.

Diante deste breve diálogo entre as produções fílmicas, ressaltando o específico de cada uma, suas aproximações e diferenças ao decorrer da análise, nos perguntamos: O que há de *metamemória*? Como essa abordagem teórico-prática, nos mostra a construção de um *metadiscurso* do cinema de Hollywood? Continuando nossa pesquisa, iremos apontar argumentos que devem ser considerados. Tanto aqueles já citados nesse texto, quando outros que podem vir a constar no mesmo.

Para podermos sintetizar a construção da metalinguagem do cinema americano a partir dessas obras, não buscamos uma observação somente comparativa, mas de complementariedade. O primeiro ponto a ser avaliado é o fato de que escolhidos, um musical, um drama nos moldes do cinema atual e uma ficção científica “dramática”, vimos que a metalinguagem e a formação da memória cinematográfica, não se limitam apenas a um gênero fílmico. A memória reflexiva do olhar de si, pode estar em uma comédia, como em um *triller*.

Outro fator importante é observar de que maneira temos o *metadiscorso*. No capítulo dois, vimos a citação do autor João Batista de Brito, em relação ao aspecto que seria o fio condutor de um *metadiscorso* cinematográfico (ver págs. 9 e 10). Colocando a classificação de Brito, contamos com três modelos de produção das lembranças: quando o filme tem como tema o próprio cinema, quando há “o filme dentro do filme”, e o intertextual. Esses modelos aplicados ao caminho de transmissão da informação, até chegar na recepção do espectador, parece poder serem correlacionados com os dois perfis destes: o leigo e o crítico apontados por Umberto Eco no segundo capítulo (pág. 5).

O diálogo produzido pelos dois autores nos mostram que o caminho da transmissão/recepção nunca será único para quem assiste. Os espectadores podem obter uma aproximação entre suas interpretações, mas sempre haverá o olhar individual. O que nos faz crer que a pluralidade de olhares sobre uma imagem em movimento sempre vai existir como fator ativo no processo mnemônico. Mesmo sendo entendedor de referências fílmicas ou não, haverá a produção de um ritual cinematográfico, que transcende as discussões acerca do conhecimento do cinema.

Além da prática ativa do espectador, existe seu lado passivo de recepção. Esse lado nos leva a pensar que quando falamos em um espectador mediano, ou seja, aquele que é alvo da produção comercial de Hollywood, falamos de elementos que fazem com que haja uma certa homogeneidade interpretativa de um filme. A complexidade de uma afirmativa como essas, mesmo não fugindo da lógica, deve ser posta em debate. Estudiosos de *Frankfurt*, como Walter Benjamin e Theodor Adorno, levantam discussões acerca de um público indiferenciado, uma massa que se deixa anestesiado por todo um movimento de consumo, assumido desde a Modernidade. Segundo Adorno:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem (p. 114); O filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos — e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro — paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva (p. 119); O cinema faz propaganda do truste cultural enquanto totalidade (p. 146); Cada filme é um trailer do filme seguinte, que promete reunir mais uma vez sob o mesmo sol exótico o mesmo par de heróis; o retardatário não sabe se está assistindo ao trailer ou ao filme mesmo (p. 153).

O autor segue o conceito frankfurtiano de *indústria cultural*, posto como a lógica de consumo moderna, sendo um fenômeno de massa, de alienação do indivíduo que está no fluxo do sistema mercadológico do capital. O cinema, assim como outros veículos de comunicação, para Adorno se colocam a disposição desta lógica, não havendo em sua opinião, espaço para criações subjetivas mais autênticas. Assim, os processos mnemônicos também sofrem tal ação ao serem construídos.

As três obras escolhidas para essa pesquisa trazem inúmeros debates acerca do cinema de mercado, seu espetador mediano e as forma de assimilação do que é assistido, seus astros e o momento da transição da narrativa muda para a silenciosa. Em duas dessas obras, *O Artista* e *Cantando na Chuva*, o *metadiscurso* traz uma crítica marcada pela decadência do cinema mudo, colocando-o como ultraje a partir do momento que se ouve e se fala nas cenas. A segunda obra, marca o fato da estreia do *Cantor de Jaz* (1927). A cena em que uma mulher sai da sala de projeção, em meio aos outros espectadores de um filme falado, e comenta que o que havia assistido era superior à outra narrativa, mostra o despertar para esse cinema com novos elementos sonoros, com a aparência de maior aproximação da realidade.

Acompanhando a visão mercadológica do cinema comercial, foi com a entrada da fala em cena, que as estrelas, como as garotas da *Biograph*<sup>1</sup>, já conhecidas antes, começaram a ver a fama alavancar de uma maneira nunca vista antes. Em *O Artista*, personagem Peppy Miller, coloca-se a um passo à frente de Theodor Valentin, ao conseguir o sucesso depois da chegada do som. Numa cena, os personagens se encontram em um restaurante, Miller observada por Theodor, é entrevistada pela a imprensa e diz que é chegada a hora dos “mais velhos” atores de Hollywood deixarem os “mais novos” conquistarem o sucesso com as suas falas.

O cinema sonoro vinha com uma interação forte com a indústria do consumo. Vemos que as publicações, os lançamentos e cartazes de produção fílmica, incorporaram de fato ao chamariz sensacionalista e fetichista em relação às imagens em movimento. A apropriação de um discurso massivo de propaganda, construída pelos jornais e revistas, que colocavam como ponto de atenção notícias de acidentes de trânsito, fofocas sobre os famosos, e o *marketing* de produtos, foi uma influência

---

<sup>1</sup> Biograph Company, também conhecida como American Mutoscope and Biograph Company, foi uma companhia cinematográfica estadunidense fundada em 1895 e que ficou ativa até 1928.

definitiva para o estouro de bilheteria dos filmes norte-americanos. (pode ter imagens dos cartazes de Peppy)

Esses aspectos mostrados nos filmes analisados, não apenas mostra-se como fator histórico do cinema hollywoodiano, mas também como arma de produção de sentido, controle da imaginação do espectador, que sobremaneira afeta a produção de memória e a subjetividade daquele, trazendo a marca comercial dos *nickelodeons* seguidos pelos *blockbusters*, que imperam até os dias de hoje nas produções fílmicas estadunidenses.

Os filmes aqui estudados nos trazem exemplos de que a metalinguagem cinematográfica americana está recheada de muitas marcas das influências da era muda para a falada. Os apetrechos do cinema mudo, como a música, as trilhas sonoras feitas especialmente pelas orquestras em suas apresentações nas sessões de cinema. A presença musical dos músicos indicava que se chegaria mais próximo da percepção humana, se houvesse som. Músicas de despertavam alegria, tristeza, medo, estavam agora atreladas definitivamente a atenção do espectador. Neste contexto, de haver uma parte sonora embrionária, que é fundamental nas produções atuais, Gilles Deleuze diz (pág. 267):

Repetidas vezes foi marcada a ruptura do cinema falado com o cinema mudo, e assinaladas as resistências que ela suscitou. Mas também, com o mesmo rigor, se mostrou como o cinema mudo não era mudo, apenas “silencioso” como diz Mitry, ou apenas “surdo” como diz Michael Chion. Parecia que o cinema falado perdia a língua universal e a onipotência da montagem; o que parecia ganhar, segundo Mitry, era uma continuidade na passagem de um lugar a outro, de um momento a outro.

Muitos teóricos, como Jean Mitry e Michael Chion, assim como Deleuze, apontavam para a necessidade do som no cinema. O elemento sonoro ampliava a percepção, mostrou ser um exercício enorme em relação ao tempo e espaço para dialogar com as imagens. A eficiência da fala fez com que a palavra não mais fosse base de uma forma comunicacional para dar espaço ao surgimento dos meios audiovisuais.

Notamos que o cinema mudo já era musical, com o exemplo da personagem Lina de *Cantando na chuva* é dublada por sua rival Kathy, e a reação do público foi rir da voz da atriz. Talvez a expectativa da voz de Lina ser sensual, clara, foi seguida pelo desapontamento de na verdade, ser irritante e desafinada. As imagens, as cenas abriam portas para a imaginação de quem via as produções mudas, que foi e é cada vez mais

estimulada hoje. A frustração de Lina é um exemplo da não aceitação daquiles que não tinham as qualidades previamente imaginadas pelo público, sendo frustrante quando ouvidos.

A observação de um cinema mudo “musicado”, indica a interpretação sensorial e subjetiva que podemos ter com um tipo de lugar de memorização mental para sons que são comuns, da natureza, ruídos, que parecem realmente “soar” aos nossos ouvidos quando lembrados. Era assim que o som, a música pulsava de dentro para fora da tela na narrativa falada. Podemos dizer que, o cinema naquela época não se enquadrava como um suporte audiovisual de comunicação, mas seria leviano dizer que, ainda não havia ritmo, sugestões de um barulho em uma cena, de atores que dançavam e não se ouvia a música, mesmo assim, os espectadores sabiam que era uma valsa, um tango.

O corpo tinha uma carga interpretativa muito forte, e continua a ter até hoje para a sétima arte. A sensorialidade obtida pela pantomina, pelos números de danças, sempre foi o diferencial do cinema em Hollywood. Um astro era formado de um conjunto de *performances* mímicas, de passo de sapateado e uma coreografia impecável. Quando chegamos a era dos musicais, as estrelas tinham mais um elemento em seu currículo: O canto. Diante da importância do corpo como formador de subjetividade, Marcel Martin ressalta (2005: pág. 91):

A maneira de representar dos atores cinematográficos tem poucas relações com a maneira de representar no teatro. Em cena, o ator pode ser levado a exagerar sua interpretação e estiliza-la numa perspectiva nada a ver com o natural, para a tornar perfeitamente perceptível; o mesmo acontece com a dicção. No cinema, a câmera se encarrega de acentuar a expressão gestual e verbal, recorrendo a grande plano e ao plano mais adequado: no ecrã os matizes e a interiorização são obrigatórios. Por outro lado, temos também que considerar a fotogenia, que não depende do talento do ator, mas que tem uma grande importância no conceito da estrela, uma noção que é difícil analisar.

Atualmente reconhecemos que permanece uma exigência de interpretação corporal para ser chamado de bom ator. O fracasso da fala da personagem Lina exemplifica o peso, que se tornou um fardo para os atores, de ter uma boa dicção. Em contrapartida, é interessante notar as críticas negativas à fala. Nos estúdios de Hollywood, o argumento de perda do reconhecimento do cinema como arte, era comum. Em seu momento de transição de narrativas, o cinema principalmente abarcado por Hollywood, registrava o paradoxo do cinema falado e sonoro ser o fim da linguagem

cinematográfica, e ao mesmo tempo ser um canal de comunicação e de impressão do real, mais evoluído.

O medo da falência e do esquecimento é visivelmente retratado nas três obras aqui estudados. Os principais personagens estavam engendrados nesse cenário de dúvida e transição. Como ser memorável um ator acostumados com gestos e não diálogos? Mesmo o cinema mudo anunciar o que vinha pela frente, não se podia negar que o processo de interação com o público iria explorar outras áreas de leitura de uma imagem em movimento, agora audiovisual. Logo, o *metadiscurso* cinematográfico começaria a atingir outras frequências dos processos mentais. Agora com um suporte audiovisual, com a união de imagem e som, o aparato técnico adicionava mais dois elementos na linguagem do cinema, a fala e o som, e a memória inevitavelmente se constituiria deles.

O cinema falado de fato, é considerado por muitos um avanço do suporte. Classificar o cinema mudo como ultrapassado, algo “cru”, sem os efeitos técnicos e de leitura que temos hoje é senso comum. O que se deve prestar atenção, é que se falarmos de narrativas cinematográficas, as peculiaridades de cada uma, observamos características permanentes de uma narrativa para outra. Os cortes, roteiro, montagem, enquadramentos como *close-up*, já estavam presentes. Queremos dizer com isso, que essa perenidades de certos aspectos, também se fez e se faz na metalinguagem presente no cinema atual.

A memória de Hollywood não poderia transpor de uma narrativa para a outra sem considerar na sua construção, aquilo que acompanha o cinema comercial de hoje. O primeiro cinema, como se refere a autora Lucia Andrade, não pode ser descartado ou separado pelo cinema de linguagem clássica e nem mesmo, pelo cinema experimental feito por muitos países. Não poderíamos fazer nascer as experiências cinematográficas sem a ajuda do significado e da representação das produções de mercado. O perfil do *metadiscurso* hollywoodiano, demarcado por filmes como aqui analisados, abre o caminho para a diferença que se busca em criatividade e criação dos novos experimentos.

Os diretores dos filmes escolhidos, em matéria de uma diferenciação da linguagem clássica, não parecem tão vanguardistas. Os mais elaborados efeitos especiais vistos no mercado: programas de iluminação, fotografia, o 3D, dentre outras

coisas que fazem parte do cinema atual, dão a estética do cinema dos anos 2000 a *O Artista* e *A invenção de Hugo Cabret*. O primeiro, um desafio para quem produziu e para o público. O longa traz as imagens em preto e branco e sem som e falas. Ou seja, as características e a ambientação das produções do cinema mudo foram ideias para que, inclusive em sua estética visual, o filme faça-nos voltar no tempo. O segundo, apresenta o tom fantasioso dos filmes de Méliès. As cenas digitalizadas, trabalhadas artificialmente, o uso do *chroma key*, espaços recriados, como a estação de trem francesa e outros símbolos de Paris, como a *Torre Eiffil*, nos puxam pela memória para a trama.

*Dançando na chuva* não está no *hall* dos filmes dos anos 2000. Na época, nos anos 50, a era digital ainda não havia surgido. Mesmo assim, o filme é um dos clássicos dos grandes musicais. Seguindo a linguagem padrão dos musicais, os grandes números de dança, canto. As coreografias mostravam atores com *performances* fabulosas, como na Broadway. Sua legitimidade como marca na história de Hollywood, mostra efetivamente a transição do cinema mudo para o falado, como visto em sua sinopse no início desse capítulo. As referências trazidas, que retratam esse momento, advém da eficiência da trama em se tornar “memorável”, não só pela atuação das estrelas, mas por entrar no circuito comercial e conseguir passar a imagem de “si” que Hollywood queria passar para o público.

Nossos apontamentos aqui colocados acerca da memória e autorreflexão do cinema hollywoodiano, forma apenas uma parte do que se pode falar da história do cinema de mercado. O número de filmes que pretendem explorar a metalinguagem cinematográfica dessa cinematografia específica, são muitos, e acreditamos que ainda há muito ainda o que produzir neste campo.

Falar da formação das lembranças “materiais”, vistas nesses e em outros filmes metalinguísticos, estampadas em cada figurino de uma obra atual que remete o passado, no uso de um cenário e de uma fotografia fílmica, que nos mostre uma impressão daquela realidade, junto à subjetividade do ritual cinematográfico do espectador, em sua interpretação, isso faz criar um discurso de origem. Cinema como suporte junto à ação do espectador como agente criador dessas lembranças, são bases para o contínuo trabalho de olhar quais processos mnemônicos de autorrepresentação, que se combinam, que divergem, em um contínuo esforço de definição dos acontecimentos passados. Tais

acontecimentos, valem como verídicos para serem narrados numa memória coletiva, homogeneia, interessante e sustentada pelos próprios cineastas e donos de estúdios.

O *metadiscorso* vai além do desejo de uma memória endereçada ao mercado. Através da publicidade feita nos lançamentos das produções hollywoodianas, dos investimentos em seu consumo, circula o objetivo de um passado criado, ao mesmo tempo, pelo poder de Hollywood em autorreferir-se e deixar-se ser apropriada pelo público. Essa dinâmica é engendrada pelo sistema comercial, mas dessa conversa de cinema/espectador, há a criação subjetiva concomitante com ele. Disso, partem os pontos de vista individuais, e nascem os coletivos. Os laços sociais fazem da arte uma forma de expressão, um canal para suas representações. A metalinguagem dissemina a reflexão, a seleção das lembranças, a pluralidade de olhares para um objeto material e para seu conteúdo subjetivo.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No decorrer do texto levantamos vários apontamentos relacionados com os procedimentos mentais, que conjugam o material e o imaterial, para constituir em memória aquilo que vemos, sentimos e então, significamos. A representação, aqui no caso dessa pesquisa, o autorreconhecimento, de alguém ou algo não é inato, advém dos pontos de vista, das interpretações. Sendo que tal formação simbólica, necessita de uma parte imagética para ser criada. Tal imagem torna-se um conjunto mnemônico, quando se alia a escrita, a fala, aos movimentos.

O cinema, assim como outros meios comunicacionais, artísticos, de transmissão de informação e de expressões do real, não teria seu reconhecimento, e conseqüentemente sua memória, se não existisse a participação de um outro para explorá-lo. O ritual cinematográfico, que agora independe da sala escura, não foge à ação de alguém que o interprete, que fale do seu passado, presente e tente adivinhar o seu porvir. Seu *metadiscurso* transcende a construção apenas pelo suporte, para se apropriar e ser apropriados por nós, espectadores.

Ao falarmos de sua história, vimos que Hollywood, ainda em sua época silenciosa, se dedicava a criar e sugerir sua própria definição, seu passado, seus marcos sociais. Toda linguagem, que surja de algum canal perceptivo de comunicação, parece ter como fator integrante e fundamental de sua existência, o “olhar para si”. Acreditamos que, o cinema em sua fase muda, se autorreferia não apenas para criar sua memória social, mas também para vislumbrar suas evoluções, fazendo desse discurso interno um capacitor de apontamentos, que transmitidos reverberaram na recepção/reação do público, e voltando com a resposta, crítica ou leiga sobre suas narrativas, seu poder de criar impressões do real. O cinema atual, em nosso caso, o cinema industrial, segue com esses movimentos de reconhecimento, da procura de uma origem, da análise do que é perene em suas produções, sua essência afinal.

A metalinguagem estabelecida como o discurso da significação, se propõe a ser uma diretriz no modo de ser relacionar com um ser ou objeto. O esboço do cinema hollywoodiano, produzido em suas produções fílmicas, autorizam que possam ser elaborados diversas abordagens, mas seu maior potencial é que, se transformem o espelho de acontecimentos, marcas e marcos importantes do veículo comunicacional, do que se gostaria de lembrar e de que maneira seriam constituídas tais lembranças.

Existe a intenção de colocar um discurso reflexivo de base, já que parte da autoanálise o caminho da alteridade e do reconhecimento pelo outro. Acreditamos que esse comportamento na lógica do mercado, torna-se essencial para termos o consumo. Os *blockbusters* não teriam a fama e o poder de persuasão sem o auxílio de um abastecimento de memória constante, a sugestão de diversos moldes de se ver o real e ditá-lo. Ou seja, o armazenamento do discurso que fala de “si” abrange segmentos sociais, políticos e econômicos, e conseqüentemente, a memória social.

A dinâmica entre cinema e espectador se constitui em um fluxo permanente de expressões da realidade, sua apropriação ou não. Não há sobreposição entre ambos, tanto o público, quanto o cinema, precisam das respostas de um e outro. Nisso, a montagem e a decupagem cinematográfica, seguem uma lógica particular, mas interligada aos nossos pensamentos e percepções, colocando as imagens audiovisuais como produtos do diálogo que existe entre quem as produz, e quem as assiste.

Ao voltarmos a história da cinematografia hollywoodiana, observamos que suas evoluções são acompanhadas de filmes metalinguísticos, muitos citados e estudados no decorrer dessa dissertação. A transição da narrativa muda para a narrativa falada, é lembrada, registradas em obras já citadas aqui, como: *O Crepúsculo dos Deuses (1950)*, *Silente Movie (1976)*. Muito antes, outras obras ainda mudas já falavam do que se tratava o cinema comercial. Cineastas imbuídos em produções com cinema como tema, como W.D Griffith e Charlie Chaplin, falavam do “fazer cinema”.

O *metadiscorso* torna-se produtivo tanto para o espectador leigo, como para o crítico. A capacidade criativa de quem interpreta uma imagem audiovisual, vai além de um entendimento mais próximo do que dizemos ser comum. A experiência cinematográfica independe de uma inteligência orquestrada, em parâmetros individuais, todos somos capazes de criar versões do mundo. Segundo Eco (1989:130): “*é evidente que até o produto narrativo mais banal, permite o leitor a constituir-se, por decisão autônoma, em um leitor crítico, em leitor que decide avaliar as estratégias inovadoras*” (..) Ou seja, permite ao espectador ser livre em medir o grau de novidades num filme.

O que pretendemos dizer é que, o ritual cinematográficos em seu teor subjetivo se ancora em dois pilares de significação: o cinema (suporte) e o espectador (como agente ativo de memória). Essa foi posta como nossa principal hipótese para descrever os processos mnemônicos de formação da metalinguagem cinematográfica. O caráter social, político e financeiro que envolver a interligação desses dois pilares no que consta o discurso levado ao consumo do público e disseminado por este. Mostrar a inclusão de aspectos da memória social, em termos de conceito e prática. A potência que existe em um discurso de metalinguagem na posição que Hollywood se coloca atualmente na indústria fílmica e suas modificações da passagem de imagens em movimento, para imagens em movimento audiovisuais.

Mostramos que, se não nos falha a memória, a entrada do som no cinema transformou a maneira não só de fazer, mas também de lembrar do cinema. Momentos aonde se achava que a inserção das falas iria desfigurar o que se entendia da narrativa fílmica, momentos de afirmação de uma fase considerada mais desenvolvida e rentável para o cinema de mercado. Seria uma maior capacidade de interação com nossos sentidos e da tecnologia, o que trouxe a fala, novos modelos técnicos, de tela, de locais de recepção? Há uma memória mais apurada?

Em sua temporalidade particular, com a relação espaço e tempo posta como nunca antes havíamos visto, a sétima arte teve a necessidade da autorreflexão constante em sua história. O cinema falado foi apenas o início da inserção de novas características ao cinema, que hoje em dia vemos surgir acompanhado com as novas tecnologias e a era digital. Os filmes aqui analisados, como representantes do cinema atual, exemplificam a importância que há em um suporte comunicacional acompanhar as inovações para se renovar, se redefinir.

*Cantando na chuva* começa a cronologia entre os filmes se fomos buscar as épocas de lançamento. Clássico dos musicais e representante dos filmes dos anos 50, já estava bem mais próximo da contemporaneidade. *O Artista* e *a Invenção de Hugo Cabret*, produções pertencentes aos anos 2000, revelam aonde chegamos com o desenvolvimento das técnicas digitais. Não escolhidos aleatoriamente, os escolhemos de modo a marcar o aparecimento dessas evoluções de técnica e de linguagem.

Nos concentrando na subjetividade elaborada em torno das transições e aperfeiçoamentos, observamos elementos da *diegese* cênica, de ângulos e cortes oriundos do primeiro cinema, que continuam a influenciar os processos mnemônicos nas interpretações mentais no movimento de transmissão e recepção das imagens audiovisuais. O *close-up*, *cutback* e *flashback*, são exemplos de referências perenes na cinematografia, indispensáveis quando falamos em cinema no geral, e consequentemente, quando se trata do seu *metadiscurso*.

Acreditamos que, complementando os elementos técnicos e a montagem, temos composições temporais que também se relacionam com a *diegese* cênica e sua leitura subjetiva, como as elipses e as metáforas fílmicas. O *flashback* citado acima, onde podemos “deslizar com o tempo”, ou seja, ir e voltar do passado, nos mostra uma metáfora temporal. O filme dentro do filme, a intertextualidade dos textos

cinematográficos explicados ao longo desse trabalho, também podem nos levar a compor diferentes tipos de memórias, sugestionadas e selecioná-las de uma determinada maneira.

A memória criada por reflexões e pela dinâmica do fluxo temporal do cinema, nos revela a pluralidade técnica e de interpretação, nos detém a atenção como sugestionada a um discurso, mas que sabemos também ter a liberdade de seguirmos para além do que está sendo dito em um roteiro de um filme. Em se tratando de Hollywood, temos o cinema feito em série, reproduzido, refeito conforme a lógica dos incentivos econômicos. Não que outros países não se valham da mesma lógica. O mundo dos *blockbusters* tem seu significado no “cine-pipoca”, mas não podemos nos esquecer que seu cerne está muito mais presente do que imaginamos, quando nos deparamos com o primeiro cinema, quando vimos os truques de Méliès, quando tomamos conhecimento da discussão do fim do cinema mudo, o começo do som. É inevitável dizer, que quem nos apresenta a maior parte dessas lembranças, é o próprio cinema, a própria Hollywood que fala sobre si.

A dimensão da memória social tomada pelas as imagens audiovisuais conforme o fluxo de ida e vinda nas tramas contadas, gera uma homogeneidade quando falamos em formatos dos pensamentos imagéticos. Ao passo que ao sabermos que imagens são fontes fundamentais para o surgimento das lembranças, a cinematografia captou e evoluiu a partir disso. A impressão da realidade proposta pelo cinema, parece cada vez mais, transbordar para “outras formas do real”, criadas e específicas.

*A natureza ilusionista do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem (...) o aparelho impregna tão profundamente o real que, o que aparece como realidade pura, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico. Benjamin (1994: pág. 86).* Parte do que falamos nesse estudo está nessa afirmativa. Ainda colocamos como certa a inevitabilidade das interpretações individuais e coletivas, dos seios sociais e seus ritos cinematográficos. Os laços sociais, as diferentes culturas, deixam de forma passiva e ativa suas marcas na linguagem e na história da arte, e esta, a criação, também se molda em sua técnica e práticas.

O anexo II da pesquisa é um exemplo de um ponto de vista de como poderia ocorrer a fusão dos três filmes analisados. Os pontos selecionados para dar destaque ao que estamos falando, já nos põe em situação de agentes de memória. Ou seja, existe

uma dupla reflexão sobre a linguagem e as formas de expressões cinematográficas, nossa e o *metadiscurso* já articulado pelo objeto, no caso, Hollywood.

Por fim, alguns apontamentos que achamos importantes nessa montagem final de aproximadamente 20 minutos, foi: a transição de uma narrativa para outra, a reação do públicos e das estrelas afetadas pelo surgimento do som, o surgimento da dublagem, os problemas técnicos no início do cinema falado e as inovações da linguagem cinematográfica até a Hollywood atual. Eles não se esgotam nessa dissertação. Assim como uma expressão artística não fala tudo de si e nem seus observadores são capazes disso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Lucia. *O Filme dentro do filme*. Ed: UFMG. Minas Gerais. 1999.

BERGSON, H. *A memória ou os graus coexistentes da duração*. IN: *Memória e vida*. Ed: Martins Fontes. SP. 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. IN: SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular*. IN: Leo

- Charney, Vanessa R. Schwarz. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Ed: CosacNaify, SP. 2001
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRITO, João Batista. *Imagens Amadas*. Ed: Ateliê. São Paulo. 1995.
- SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada*. São Paulo: ED- Summus 1997.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Ed: Azougue Editorial. São Paulo. 2008.
- CHARNEY, Leo, Vanessa R. Schwarz. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Ed: CosacNaify, SP. 2001.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem em movimento*. Ed: Brasiliense. SP. 1983.
- ECO, Umberto Eco. *A invenção no seriado*. Ed: Ediouro. SP. 1989.
- GONÇALVES, Osmar. *Narrativas sensoriais: Ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Ed: Circuito. SP. 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Ed: Centauro. SP. 2006.
- LE GOFF, Jaques. *Memória IN: Memória, História*. Enciclopédia Eirandi. Portugal. 1984.
- MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Ed: Papyrus Editora. São Paulo. 2007.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinema*. Ed: Dinalivro. Rio de Janeiro. 2005.
- MUNSTERBERG, H. A Atenção IN: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo. Ed Graal. 2008.
- SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada*. São Paulo: ED- Summus 1997.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*. Ed: Azougue Editorial. Rio de Janeiro. 2001.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo. Ed Graal. 2008.

## ANEXO I

### FILMOGRAFIA

O Artista (2011)

A invenção de Hugo Cabret (2010)

Cantando na Chuva (1956)

