

Cinema e Complexidade: por uma abordagem semiótico-sistêmica acerca da *poièsis* fílmica

Marcelo Moreira Santos*

Índice

1	Introdução	2
2	Tríade intersemiótica: a morfologia de um signo híbrido	5
3	Complexidade: unidade intersemiótica e autoria coletiva	7
4	Conclusão	10
5	Referências	11

Resumo

O presente trabalho visa iniciar uma reflexão trazendo ao campo de estudos dedicados ao cinema a junção da teoria sistêmica com teoria semiótica peirciana. Partindo de um pressuposto de que o cinema é uma forma híbrida de representação e comunicação, resultante da comunhão de três processos sígnicos indissociáveis, mesclados, mas distintos: o sonoro, o visual e o verbal.

A construção dessa comunhão envolve uma *poièsis* desenvolvida por uma coletividade autoral em áreas como roteiro, direção de fotografia, direção de arte, cenografia, figurino, trilha sonora, direção etc., que são engendradas e articuladas em uma trama sintática de relações intersemióticas que cobrem o signo fílmico de potencialidade de significação.

*Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

Tomamos como referência teórica a Semiótica de Charles Sanders Peirce, assim como a proposta das matrizes e modalidades da linguagem sonora, visual e verbal desenvolvida por Lucia Santaella (2001), aliadas ambas à incorporação analítica de parâmetros sistêmicos, tendo em vista divisar a complexidade da linguagem híbrida cinematográfica e sua ontologia permeada pela autoria colaborativa.

Palavras-Chave: Cinema, Linguagem, Semiótica, Poièsis, Complexidade.

1 Introdução

Dentro do campo do conhecimento voltado ao cinema, a teoria cinematográfica foi delineada em pelo menos quatro linhas de estudos muito bem constituídas: primeiramente, a linha *empirista* ou *experimentalista*, formada por teóricos-cineastas que, além de realizar filmes, escrevem sobre o desenvolvimento dos mesmos. O destaque nesse campo, na década de 1930, foi S. M. Eisenstein, que apesar de seu discurso voltado a um cinema ideológico socialista engendrado pelo contra-ponto e pelo conflito, cunhou uma linha mestra de experiências, quase laboratoriais, no sentido de encontrar uma lógica ou tratado geral para a construção fílmica (STAM, 2000: 58). Trazendo para o palco de suas discussões um levantamento multilateral em diversas frentes, objetivando, por meio da contribuição de outras artes e culturas, a potencialidade de articulação e flexibilização de linguagem que o cinema possibilita (STAM, 2000: 56; EISENSTEIN, 2002: 54 e 55).

Dentro dessa linha *experimentalista* é importante ainda destacar o movimento da *Novelle Vague* e os textos do *Cahiers du Cinéma*, em que *práxis* e *epistemè* se consolidam em uma *poiésis*, a *câmera stylo*. No final da década de 1950 e começo de 1960, na França, os cineastas se transformam em críticos, teóricos e realizadores, surgindo daí o *autorismo* (STAM, 2000: 102). As reflexões sobre cinema são feitas através do *Cahiers du Cinéma*, e o filme, feito com a *câmera stylo*, recebe o nome de *Nouvelle Vague*. Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Resnais conceituam o novo cinema como autoral, porque tem o toque e o estilo de um diretor. Há uma identificação entre obra e autor, há uma semelhança entre ambos, o diretor assim, impregna o filme com sua personalidade, imprime nele a sua assinatura.

A segunda linha de teóricos é a *idealista* que, ao traçar para o cinema uma autonomia epistemológica frente às outras artes, criou um campo de estudo independente, adotando questionamentos a respeito da singularidade do cinema enquanto arte, imputando a ele um papel social ativo e revelador, traçando uma dialética simples: qual o caminho a ser seguido e qual a ser descartado. Assim,

buscavam-se os aspectos e as características de um *ideal* de filme, de uma estética com regras, delimitações e exigências, dirigido-as para um público também idealizado. Exemplos de teóricos dessa linha são André Bazin e Siegfried Kracauer.

As reflexões desses autores sobre o realismo, deflagradas na década de 1940, influenciaram o surgimento do *neo-realismo* italiano que, por consequência, na década de 1960, motivou todo um movimento de produção independente em países da América Latina, África e Ásia fundamentando-o em teorias de um cinema preocupado com questões nacionais. Os ensaios-manifestos de Glauber Rocha (1965), Fernando Solanas, Octavio Getino (1969) e Julio Garcia Espinosa (1969), propunham um cinema revolucionário, sem a perfeição hollywoodiana, uma “estética da fome”, poeticamente rebelde e politicamente ativo (STAM, 2000: 94 – 99).

O que está nas entrelinhas desses manifestos é o vetor ideológico voltado ao cinema, presente em movimentos como *Tercer Cine* na Argentina, o *Cinema Novo* no Brasil, *Nueva Ola* no México, *Neues Deutsches Kino* na Alemanha, o *Giovane Cinema* na Itália, o *New American Cinema* nos Estados Unidos e o *New Indian Cinema* na Índia, reflexos diretos não só dessa linha teórica, mas de um contexto sócio-político muito marcante na França, o Maio de 1968, que transpôs os limites do continente europeu, politizando a linguagem e a estética de todas as artes em diversos países.

A terceira linha é a *analítica*, estruturada pela contribuição semiológica de Christian Metz que, na década de 1960, permitiu uma valorização da leitura fílmica, enaltecendo os filmes e seus diretores, porém reduzindo a teoria cinematográfica às interpretações. A pretensão de Metz foi oferecer um método confiável para se *ler* os filmes, isto é, fornecer uma metodologia instrumental de decodificação que, se utilizada com rigor clínico, permitiria uma maior compreensão ou acesso à complexidade do discurso fílmico, este diferente do texto verbal, mas detentor de uma gramática cognoscível e interpretável (STAM, 2000: 128).

De viés extremamente analítico, o método metziano sofreu intervenções de áreas científicas afins, como antropologia, psicologia, psicanálise, filosofia, sociologia etc., trazendo e agregando ao exercício clínico das interpretações outras teorias de análise como a *marxista*, a *freudiana*, a *lacaniana* etc., misturando-as e redesenhando-as conforme a necessidade de se interpretar um filme, o que tornou o exercício da crítica e da interpretação um campo interdisciplinar, na medida que os padrões de análise se tornaram polifacetados e plurais, cabendo ao crítico a escolha de quais escolas e teóricos se utilizar¹.

¹Ver David Bordwell, “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”, 2005:

Esse processo interdisciplinar culminou historicamente na ascensão dos estudos culturais e ao mesmo tempo, no mal-estar das interpretações e da análise textual dos filmes. É no final da década de 1980 que o método metziano sofre seu mais ferrenho ataque vindo de Jacques Aumont, Michel Marie e David Bordwell (STAM, 2000: 218). Assim, apesar do crescimento e ampliação do escopo de estudo étnico-cultural voltado à produção fílmica em diversos países e continentes, observando sua importância como discurso, a pluralidade de perspectivas analíticas acabou minando a proposta de se compreender a linguagem cinematográfica e seu complexo processo de interação com o espectador.

Outro fato importante a ser observado na década de 1980, ainda dentro dessa linha teórica analítica, é a presença do pós-estruturalismo de Derrida e de Kristeva nas análises de Marie-Claire Ropars (1981), para quem os textos fílmicos potencialmente colocam em jogo “conflitos estruturais” ativos, não-sintetizáveis. Formulada na década de 1960, a desconstrução modular teve pouco impacto sobre o cinema nessa época, tendo sua aplicação e instrumentalização quase vinte anos depois, em um momento em que a análise fílmica sofria seu mais feroz ataque.

A quarta linha teórica a ter destaque é a *técnica*, voltada para assuntos pertinentes ao *fazer* cinema, considerado em alguns casos, menos nobre e ilustre que as outras linhas, mas detentor de um perfil acadêmico bem constituído, em campos como direção de arte, direção de fotografia, roteiro, direção, montagem etc., em que a prática da experiência em realizar filmes, dota-a de uma *epistemè* eficiente.

O objetivo deste estudo é iniciar uma outra linha de reflexão que visa compreender o signo cinematográfico no desenvolvimento de sua semiose, quer dizer, sua ação de signo híbrido. Ao propor essa perspectiva, o estudo difere da posição semiológica estruturalista de Christian Metz tal como aparece em *Linguagem e Cinema* (1980: 18) que parte de um pressuposto de que filmes seriam textos providos de uma forma de discurso e linguagem que, dados os esquemas analíticos correspondentes, os tornam decodificáveis.

Partindo da constatação do hibridismo do signo fílmico, não apenas se admite que as características do textual, ou melhor, do verbal, encontram-se no cinema, quanto também as características da visualidade e da sonoridade são observadas como partes integrantes de sua morfologia. Tal discurso híbrido não poderia ser visto apenas pela sua face verbal, mas pela soma dos intercâmbios e inter-relações das três matrizes de linguagem, a sonora, a vi-

30, 61 e 62, em *Teoria Contemporânea do Cinema Vol. I* organizado por Fernão Pessoa Ramos, Editora Senac.

sual e a verbal, operando e aparecendo engendradas dentro do signo fílmico (SANTAELLA, 2001: 386).

Apesar de partir de uma matriz epistemológica peirciana, nossa proposta difere da abordagem desenvolvida, na década de 1980, por Deleuze, nos livros: *Cinema I- A imagem-movimento* (1984) e *Cinema II- A imagem-tempo* (1989). Nestes, o autor lança um feroz ataque à semiologia do cinema, nas figuras de Lacan e Saussure. Para Deleuze, o cinema não é nem língua e nem linguagem como Metz o via, mas um acontecimento, em que se prioriza o encontro entre percepção e matéria: o movimento inalcançável e fugidio. De fato, ele via o cinema como acontecimento e não como representação. Deste ângulo, o cinema restaura o real, mais do que o representa (STAM, 2000: 285).

A abordagem deleuziana parece transitar numa comunhão entre cinema e filosofia, no interstício de uma metafísica cinematográfica e uma taxonomia do movimento, colocando o cinema como detentor de uma forma de discurso capaz de *cinematizar* a filosofia (STAM, 2000: 284). Nessa proposta original, Deleuze constrói sua teoria do cinema pela confluência de Peirce, Bergson e o pré-socrático Heráclito.

No caso deste estudo, diferentemente, o que se pretende é revisitar a questão ainda não totalmente exaurida da linguagem cinematográfica, mas a partir da perspectiva peirciana, na tentativa de analisar o caráter híbrido do signo fílmico, na intersecção das três linguagens, sonora, visual, verbal e suas principais modalidades que operam e se articulam em uma complexidade inter-semiótica.

Assim, a pesquisa trafega à luz do pressuposto de que um filme é o resultado de intensa reflexão do cineasta e de sua equipe capaz de unir as múltiplas competências do roteirista, diretor de fotografia, diretor de arte, cenógrafo, figurinista, músico, diretor, para extrair delas o máximo de seu potencial sígnico, com a finalidade de compor uma unidade fílmica.

2 Tríade intersemiótica: a morfologia de um signo híbrido

A construção do signo híbrido cinematográfico processa-se em uma tríade que a fundamenta, a *sintaxe*, a *forma* e o *discurso*, os quais, conforme foi desenvolvido por Santaella (2001), são os eixos correspondentes ao sonoro, visual e verbal respectivamente. Transpostos para o cinema, a lógica da sonoridade, que é constituída pela sintaxe, irá, no filme, lidar com a combinação de diversos elementos como cenografia, figurino, diálogos, atores, luzes, cores, textura, relevos, sons, trilha sonora etc. Ao traçar esses elementos em uma composição,

o filme adquire uma *forma*. Esta nada mais é que a harmonização da *sintaxe* das partes que estão contidas na ação/drama transferindo-as para os enquadramentos, criando imagens em movimento e conferindo-lhes uma narrativa que, através da montagem, a constitui como *discurso* ou argumento.

Explicitando em mais detalhes, o que primeiro chama a atenção quando se fala de cinema é a linguagem visual, isto é, a imagem em movimento. Mas, enquanto o campo visual do plano tem bordas, o mundo visual não as tem (SANTAELLA, 2001: 185). Assim, o primeiro desafio imposto aos realizadores é se adaptar ao espaço retangular do fotograma/câmera do cinematógrafo, isto é, escolher o que enquadrar e o que selecionar no visível.

Logo, a visão da câmera é um recorte do visível determinado pelo espaço retangular do fotograma (ou uma série de fotogramas). A relação direta entre câmera e visível se faz por uma forma fragmentada, logo, reduzida de se olhar. É exatamente para superar esse fato que o cineasta em parceria com fotógrafo e iluminador, aprende a capturar a realidade através das delimitações do plano, assim, o “enquadrar” um objeto requer um refinamento de um olhar fragmentado, de espaço reduzido, delimitado, fazendo com que esse “olhar”, em meio à imensidão de imagens possíveis que a realidade apresenta durante todo o tempo, seja distinto, particular. Isso se dá a tal ponto que distinguimos um cineasta de outro pelo modo de “enquadrar” e articular uma história. Não vem do acaso, a clássica imagem do diretor com os braços esticados, as pontas dos polegares juntos e os indicadores em paralelo, pois isso se assemelha precisamente ao trabalho de recorte e enquadramento da câmera.

Assim, a linguagem visual vai lidar com a composição dos objetos dentro dos planos, conferindo *forma* à imagem em movimento. Contudo, saber compor um plano que consiga representar a ação diante da câmera, requer um olhar poético que, por um fragmento de ângulo e de tempo, forme em uma imagem, ou uma seqüência destas, o todo do argumento, do conceito e da idéia geral envolvida. Portanto, é um olhar com caráter de síntese, mediado pelo cineasta. O que há por trás dessa mediação é um conceito importante que se extrai da lógica subjacente à linguagem sonora, ou seja, o conceito de sintaxe que, quando transposta ao cinema, consegue explicar com propriedade a composição do plano.

Conforme Santaella (2001), a característica primordial da linguagem sonora é a sintaxe que combina sons, instrumentos, elementos de origens diversas e seus possíveis arranjos, inseridos em uma temporalidade, onde se traçam relações que são avaliadas pela qualidade resultante dessas misturas, pelos timbres que se amalgamam, em uma gênese de possibilidades que se entrelaçam formando sonoridades diversas. Dessa forma, “[...] a sintaxe pressupõe a ex-

istência de elementos (objetos) a serem combinados.” (SANTAELLA, 2001: 112)

No caso do cinema, a temporalidade do movimento dos objetos e a temporalidade do plano e, muitas vezes, de seu movimento junto à ação, tece um enlace, em que o olhar/plano tenta capturar todos os elementos presentes à ação de forma sintética: ambiente/cenário, figurino, objetos de cena, atores, luzes, sombras, texturas, cores, sons etc. A sintaxe desses elementos se assemelha ao trabalho do compositor que arranja os instrumentos em uma música. A imagem resultante depende da capacidade de se objetivar uma sintaxe dentro do plano, pois há um ritmo, um deslocar, uma passagem das coisas diante da câmera, um tempo, um transcurso - ainda que ensaiado -, tudo tem seu fluxo convergindo, arranjando-se, compondo uma imagem ou uma pluralidade de imagens em seqüência.

Por outro lado, os planos são apenas fragmentos, são recortes com os quais a montagem traça uma ordem, dá-lhes um sentido. É na montagem, portanto, que as características do discurso verbal aparecem mais evidentes em sua hibridização com o cinema, pois o “[...] traço mais característico do signo lingüístico está na sua arbitrariedade e convencionalidade” (SANTAELLA, 2001: 261). A arbitrariedade da montagem, ao associar uma imagem à outra, é o que respalda a construção de um discurso, que dá ao cinema uma linguagem própria, pois sem o governo da lei, fatos e ações são brutos e cegos (SANTAELLA, 2001: 262). Assim, sem a arbitrariedade da montagem os planos são imagens isoladas, que podem ou não ter relações entre si, são fatos brutos, eventos particulares.

Dessa forma, o hibridismo sígnico ocorre no cinema através de uma troca intersemiótica entre os princípios lógicos que regem as três matrizes de linguagens: sonora, verbal e visual. A sonora traz ao cinema a característica da *sintaxe* dos elementos e o seu transcurso no tempo, o visual traz a característica da composição da imagem, da *forma*, e o verbal a característica do desenvolvimento do *discurso*.

3 Complexidade: unidade intersemiótica e autoria coletiva

Essa complexidade híbrida da linguagem cinematográfica, configurada por meio de uma dinâmica dialogia intersemiótica, ao se efetivar os arranjos dos elementos contidos dentro de cada imagem/plano trabalhando em conjunto com as inter-relações criadas, articuladas e tramadas pela montagem, com-

pondo uma logicidade interna em prol da construção de sentido, é marcada por um intenso processo de intersemioses, de intercâmbios e interfaces que demanda uma organização ou unidade sógnica que consiga harmonizar todos os elementos e processos envolvidos na criação e desenvolvimento de um filme.

Um dos problemas mais comuns no cinema, são os erros de percurso em meio à produção de um filme, a perda da harmonia das partes e elementos que compõem o filme, a perda, portanto, da unidade sógnica. De fato, o cinema é uma arte feita por diversos profissionais, cada um com uma função específica. Essa mistura que lhe é inerente, dada a sua natureza intersemiótica, depende de uma sintonia que leva a todos para um mesmo alvo de modo que aquilo que é almejado como conceito, idéia, estética, tema e argumento do filme, seja externado em cada parte, formando um todo, uma unidade.

Essa reflexão nos leva a levantar questões de como é gerada a unidade sógnica de um filme. Como evitar aquilo que François Truffaut chama de “um grande filme doente”?

Abro um parêntese para definir em poucas palavras o que chamo de “um grande filme doente”: nada mais é do que uma obra-prima abortada, um empreendimento ambicioso que sofreu erros de percurso: um belo roteiro infilmável, um elenco inadequado, uma filmagem envenenada pelo ódio ou ofuscada pelo amor, uma defasagem grande demais entre intenção e execução, um projeto que vai se afundando sorrateiramente ou sofrendo uma exaltação ilusória. Evidentemente, essa noção de “grande filme doente” só pode ser aplicada a excelentes diretores, aqueles que demonstraram em outras circunstâncias ser capazes de atingir a perfeição. (TRUFFAUT, 2004: 224)

Mas, por outro lado, na medida em que emergem questões sobre a unidade fílmica entre esses três processos intersemióticos, da *sintaxe*, *forma* e *discurso* da morfologia da linguagem híbrida cinematográfica, princípios sistêmicos saltam aos olhos.

Pois, a confecção do signo fílmico, que envolve as propriedades das linguagens sonora (eixo lógico da sintaxe), visual (eixo lógico da forma) e verbal (eixo lógico do discurso), articulando-as e tramando-as em um todo pautado por intercâmbios e interfaces que se somam, implica a integração e interação de um conjunto de agentes especializados em áreas em que essas linguagens aparecem como dominantes, mas que no caso do cinema, são co-participantes.

A teoria do autor, debatida no *Cahiers du Cinéma* na década de 1960, trouxe alguma contribuição a essa questão, mas infelizmente reservou ao diretor ou ao cineasta os louros da analogia com o poeta, o pintor, escultor, escritor etc., deixando à margem a co-participação autoral dos outros componentes na realização da obra. O embate se configura entre a figura do cineasta, como o agente pensante, de um lado, e a do roteirista, diretor de fotografia, diretor de arte, músico arranjador etc., de outro lado, como agentes de perfil técnico.

O fato do cineasta/diretor tomar as decisões cruciais na realização do filme não tira a co-autoria dos outros agentes, e nem o caráter poético de suas funções no que toca à confecção do signo fílmico. Seguindo essa perspectiva, o que se constata é que a intersemiose da unidade fílmica configura-se como sistêmica, isto é, há um conjunto de agentes semióticos com funções específicas que interagem e se integram na realização da obra. Essa complexidade ontológica, formada por um composto de criadores trabalhando em conjunto, em uma clara troca dialógica entre suas funções e especialidades, dá respaldo à adoção da teoria geral dos sistemas e seus principais teóricos – Ilya Prigogine, Mário Bunge e Kenneth Denbigh –, numa articulação com a semiótica peirciana, tendo em vista compreender a autoria coletiva rumo à unidade intersemiótica.

Segundo Vieira (2008: 89), existem três parâmetros classificatórios fundamentais para se observar um sistema: sua capacidade de permanência, seu meio ambiente e sua autonomia. Ainda dentro dessa perspectiva, para um sistema se consolidar como tal, existem parâmetros chamados hierárquicos ou evolutivos delineados da seguinte forma: composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade e organização, todos permeados por um parâmetro que pode surgir desde o primeiro estágio, a complexidade. Assim, um sistema é caracterizado por seu processo temporal e sua capacidade de crescimento. A complexidade de tal movimento se dá pela diversidade de conexões que são realizadas em prol da sobrevivência do sistema.

No caso do cinema, um processo similar pode ser visto na realização e produção do signo fílmico. Dada a necessidade de agentes especializados que são postos em conjunto para trabalharem em prol da confecção de um filme, o que há neste ambiente é um processo temporal que demanda evoluir por cada parâmetro hierárquico apontado acima, que reflete na capacidade de permanência, isto é, na capacidade de se atingir uma regularidade na construção fílmica, que pode ser constatado no filme pronto. Pois, ao fim ao cabo, o filme tem que apresentar uma autonomia, em que tudo se conecta de forma coesa e coerente: direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, roteiro, direção, planos, montagem etc.

Aliás, os parâmetros de coesão e coerência são também parâmetros de con-

solidação de um sistema. A coesão lida com a sintaxe entre elementos, sua articulação e efetividade. A coerência, com a semântica, que se desenvolve numa dialogia intersemiótica de seus elementos para a construção de sentido entre os mesmos, em um todo integrado, complexo e significativo.

Há ainda uma outra questão pertinente à complexidade sistêmica importante a uma análise ontológica cinematográfica, a saber, a nucleação. Segundo ainda Vieira (2007: 109), a nucleação é um tipo de processo mais comum em relações psicossociais, onde a figura de um líder se interpõe sobre um grupo. No cinema essa nucleação é realizada pela figura do diretor e sua responsabilidade recai sobre a orquestração desses agentes especializados, muitas vezes de áreas díspares, tornando-os integrados, mesmo que mantendo suas funções.

O que se observa, ainda que de forma incipiente, mas já trazendo a teoria sistêmica a este estudo, é que essa unidade sígnica necessária na construção das partes para o todo, vai se refletir tanto no processo de realização do filme quanto no processo de interpretação do mesmo. Há, em graus maiores ou menores, o risco dessa combinação entre agentes e especialidades entrar em processo de dissipação, perdendo a coesão sintática e a coerência semântica, prejudicando as interfaces e intercâmbios intersemióticos entre suas várias camadas de significação. Essas camadas de significação são cunhadas e entrelaçadas pela integralidade e organização da direção de fotografia, direção de arte, figurino, cenografia, trilha sonora, roteiro, direção etc., dentro de um todo, o filme. O resultado de um descompasso intersemiótico, se ocorrer de fato, parece afetar a potencialidade de interpretação e comunicação de uma obra.

4 Conclusão

Ao propormos um perspectiva semiótico-sistêmica como metodologia de análise crítica para entender a construção em torno do signo híbrido cinematográfico, o que se almeja é compreender como se estrutura e se engendra a *poièsis* da arte cinematográfica, isto é, quais as características sígnicas híbridas que consolidam sua linguagem? Como é essa ontologia sistêmica marcada pela autoria colaborativa? E, conseqüentemente, como se articula seu complexo processo de semiose e comunicação ao interagir com o espectador?

Neste contexto, o que demanda ser observado são os princípios organizativos operando dentro dessa heterogeneidade marcada por áreas específicas e díspares, mas que operam em conjunto dentro da arte cinematográfica em uma espécie de sinergia e uma dialogia entre as partes em níveis tanto intersemióticos quanto sistêmicos. A unidade fílmica, portanto, tem que ser vista como um

parâmetro organizativo da complexidade ontológica e sgnica da linguagem do cinema.

Por último, e não menos importante, o que se almeja nessa perspectiva semiótico-sistêmica ao cinema é tornar claro o processo de semiose, de ação do signo, isto é, de significação e comunicação entre filme e intérprete. Assim, ao divisar a complexidade intersemiótica na construção de sua linguagem o que se espera é entender os processos interpretativos pelos quais o signo fílmico é capaz de acionar.

Pois, o que se desenvolve nessa dialogia intersemiótica é um emaranhado de intersemioses, um encadeamento de intercâmbios sgnicos dos elementos da *sintaxe* em conjunto com a confecção da *forma* (planos) que desemboca na organização dos mesmos pela montagem, *discurso*. Na medida que um figurino de uma personagem interage com a trilha sonora e se co-substancia pela maneira como é arranjada e iluminada dentro de um plano, e como este elemento se desloca para as imagens em seqüência, justapostas. Algo que pode ser visto no filme *Um Corpo que Cai* (1958) de Alfred Hitchcock na seqüência em que Scott conhece Madeleine no restaurante Ernie's.

Entender a construção dessa complexidade intersemiótica e como isso interage com o espectador é o foco dessa proposta de estudo.

5 Referências

ARISTÓTELES. (2005), *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret Editora.

AUMONT, JACQUES. (2004), *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus Editora.

AUMONT, Jacques e outros. (2002), *A estética do filme*. Campinas: Papyrus Editora.

BAUDELAIRE, Charles. (1995) *O spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Editora Imago.

BENJAMIN, Walter. (1996), *Obras escolhidas I – Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense.

_____. (1995), *Obras escolhidas II- Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense.

_____. (1989), *Obras escolhidas III- Charles Baudelaire- Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

- _____ (2006), *Trabalho das passagens*. Coordenação de Willi Bole e Olgária Matos. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- BÜRCH, Noel. (1969), *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (2004), *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- DANCYGER, Ken. (2003), *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo – História, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Editora Elsevier.
- EISENSTEIN, Sergei. (2002), *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- _____ (2002), *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- FELDMAN, Joseph e Harry. (1952), *Dynamics of the Film*. New York: Hermitage House, Inc.
- FELLINI, Federico. (2000), *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- IBRI, Ivo A. (1992), *Kósmos noétós*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PEIRCE, Charles S. (2000), *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- _____ (1998), *Antologia Filosófica*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Portugal.
- _____ (1992), *The Essential Peirce - Volume 1*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (1998), *The Essential Peirce - Volume 2*. Bloomington: Indiana University Press.
- RAMOS, Fernão Pessoa. (2005), *Teoria contemporânea do cinema, volume I e volume II*. São Paulo: Editora Senac.
- REIZ, Karel e MILLAR, Gavin. (1978), *A Técnica de Montagem Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A.
- SANTAELLA, Lucia. (2001), *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras.

_____ (2000), *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Editora Pioneira.

_____ (2002), *Semiótica aplicada*. São Paulo: Editora Thomson, 2002.

_____ (2000), *Estética – de Platão a Peirce*. São Paulo: Editora Experimento, 2ª edição.

_____ (1993), *Percepção*. São Paulo: Editora Experimento.

_____ (2004), *O método anticartesiano de C.S. Peirce*. São Paulo: Editora Unesp.

SANTOS, Marcelo Moreira. (2008), *Cinema e Fenomenologia: por uma reflexão sobre os fenômenos da modernidade como pivô para a origem da linguagem cinematográfica*. BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v.2008, p. www.bocc.ubi.pt.

_____ (2008), *Cinema e Pragmatismo: uma reflexão sobre a gênese sógnica na arte cinematográfica*. BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v.2008, p. www.bocc.ubi.pt.

STAM, Robert. (2000), *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus Editora.

TRUFFAUT, François. (2004), *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. (2007), *Ciência – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Gráfica e Editora.

_____ (2008), *Teoria do conhecimento e arte – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. 2ª edição. Fortaleza: Gráfica e Editora.

XAVIER, Ismail org. (2003), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

XAVIER, Ismail. (2004), *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.