

As materialidades no cinema e as possibilidades de construção do sentido: um estudo a partir de São Bernardo, de Leon Hirszman

Pedro Vaz Perez

Resumo

Este trabalho objetiva investigar em que medida as materialidades contribuem na construção de sentido nos filmes, e quais as possibilidades de se considerar os processos de distensão entre significante e significado nos estudos de cinema, partindo de uma problematização de Gumbrecht sobre os estudos de linguagem na contemporaneidade, e tomando como objeto privilegiado o filme São Bernardo, de Leon Hirszman. Buscamos construir a passagem do pensamento deste autor ao campo cinematográfico trazendo aportes da crítica francesa, e também das incursões semiológicas de Christian Metz, que, como Gumbrecht, vale-se das proposições de Hjeltslev acerca da oposição entre conteúdo e expressão.

Palavras-chave: *Materialidades. Cinema. Imagem. Leon Hirszman. Gumbrecht.*

Introdução

Buscando refletir sobre os estudos de linguagem em uma contemporaneidade que considera pós-moderna – já que a modernidade teria entrado em colapso –, Hans Ulrich Gumbrecht (2010) entende que a materialidade dos meios afeta o sentido que ele transporta. Na trilha da argumentação do autor alemão, este estudo visa, em primeiro lugar, compreender o que seriam as materialidades na arte do cinema para, em seguida, demonstrar em que medida estas materialidades constroem, elas também, o sentido nos filmes; e, em última instância, quais seriam as possibilidades de, na chave da distensão entre significante e significado cara ao campo não hermenêutico, tal como proposto por Gumbrecht, empreender um estudo no campo do cinema levando em conta apenas o significante, tão somente a materialidade do filme¹. Para tanto, faremos uma digressão inicial por algumas passagens importantes da crítica cinematográfica francesa, e por fim, culminaremos na análise a partir do filme *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman.

Um dado que nos motiva de maneira específica em empreender esta investigação é a breve afirmação de Gumbrecht (2010), ainda na apresentação de suas premissas iniciais da conferência *O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação*, de que “o estado atual dos estudos sobre cinema”, especificamente aqueles voltados para a análise filmica², “em lugar de focar os meios, termina por assemelhar-se à [análise] dos textos” (GUMBRECHT, 2010, p. 390). Um esforço compreensível deste autor para marcar um distanciamento com relação a determinado projeto moderno estruturalista, que de fato justifica seu próprio empreendimento teórico; mas, assim, acaba por deixar de lado que este campo se encontra, tanto hoje como em 2010, bastante mais avançado e sofisticado.

Refletir sobre cinema de maneira específica não é, de fato, o objetivo do alemão. Mas nos valeremos de sua breve sugestão para sobre ela construir nossa reflexão. Partiremos, pois, de proposições do próprio Gumbrecht sobre as possibilidades do campo não hermenêutico e, a partir delas, buscaremos construir uma ponte entre seu potente pensamento e as teorias do cinema.

Em última instância, nosso trabalho terá o objetivo de demonstrar que o estado atual deste campo considera a materialidade do cinema como elemento relevante para as investigações, mas questionará em que medida se torna produtivo, no caso específico do cinema, promover a distensão entre significante e significado; além de buscar sistematizar as diferentes maneiras com as quais as materialidades podem ser abordadas em nosso campo.

1 Para Gumbrecht, existe sempre relação, no processo de formação do sentido, entre significante e significado; mas ele sugere que, na pós-modernidade, é possível e desejável que o pesquisador se interesse e aprofunde em apenas um dos componentes deste processo.

2 Aqui devemos considerar que a análise filmica, como afirmam Aumont e Marie (2004), não deve ser compreendida como um *em sí*, mas sim, como uma aplicação. Logo, ponta de um processo, e não seu elemento constituidor. Também nos parece simplista reduzir um vasto campo, o de estudos de cinema e audiovisual, à análise filmica, tendo em vista que há diversas outras propostas metodológicas abrigadas neste grande guarda-chuva conceitual, que não necessariamente debruçam-se sobre os estudos de linguagem, como os estudos de recepção e o campo da historiografia.

A crítica ao campo hermenêutico e as materialidades do cinema

A modernidade, marcada pelo campo hermenêutico, segundo Gumbrecht (2010), poderia ser definida por três conceitos: totalidade, temporalidade e referencialidade. Nenhum deles, afirma o autor, é admissível na atual condição pós-moderna. Esta, ao contrário, seria marcada por destotalização, destemporalização e desreferencialização, um “sentimento de mundo não mais fundado na figura central do sujeito” (GUMBRECHT, 2010, p. 391) e do ato interpretativo. Esta nova configuração, continua o autor, teria nos brindado com o “fim da ilusão das leis e da necessidade histórica, e portanto, do desejo de orientar o futuro” (GUMBRECHT, 2010, p. 403), o que, assim compreendemos, também acarretaria no fim da ideologia. É nesse sentido que Gumbrecht enxerga uma ruptura entre o moderno e o pós-moderno.

Ao projeto moderno, o autor remete o predomínio do que denomina “campo hermenêutico”, cujas premissas ele sintetiza em quatro fundamentais – buscaremos apresentá-las alinhando as necessárias críticas feitas por Gumbrecht a elas a certo quadro das teorias do cinema.

A primeira premissa do campo hermenêutico, moderno, é a de que o sentido teria sua origem no sujeito, “em lugar de indicar qualidade inerente aos objetos. Ao sujeito cabe a tarefa de atribuir sentido aos objetos” (GUMBRECHT, 2010, p. 392). A segunda trataria da possibilidade de “distinção radical entre o corpo e o espírito” (GUMBRECHT, 2010, p. 392), entre o sensível e a razão, entre a carne, profana, e a idealidade, sagrada. Uma concepção cartesiana e positivista de mundo, quicá renascentista³. Da qual deriva a terceira e “óbvia” premissa: “o espírito conduz o sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 392). No campo hermenêutico, assim como no projeto moderno, das luzes, a razão deveria se impor sempre ao sensível; a cabeça, ao corpo; o divino, ao profano; Deus, ao pecado. E, por fim, a quarta premissa indicaria que, neste percurso, o corpo, a matéria, seria apenas um instrumento, secundário, a articular ou ocultar o sentido. Como um obstáculo indesejado, por demais *material*, no caminho da razão. Caberia ao espírito, e apenas a ele, engendrar o sentido; tornando o corpo, veículo do processo, dispensável.

No campo hermenêutico, portanto, para Gumbrecht, o predomínio do “espírito” indicaria que “o sentido se engendra na profundidade da alma”, para só então “ser expresso em uma superfície” (GUMBRECHT, 2010, p. 392), o corpo, a materialidade. A expressão estaria sempre à margem do sentido, em segundo plano, insuficiente, uma vez que o predomínio é da razão e do espírito; do conteúdo e do tema. Tal esquema impõe a necessidade da *interpretação* como caminho único para interligar expressão e sentido, construindo

³ A arte, antes do advento do moderno, já expressava essa contradição, como nas pinturas barrocas de Caravaggio e outros, nas quais a linha do horizonte, a delimitar céu e terra, não mais era definida, e o pecado terreno e o sofrimento do homem, expressado em figuras contorcidas e ensanguentadas, nas quais a carne grita, demonstrariam que a existência humana é terrena, demasiado terrena. Benjamin (2011), em sua incursão sobre o drama trágico alemão, também demonstra contradição similar no cerne do projeto barroco.

uma identidade entre “o que o sujeito desejava expressar e o entendimento do intérprete. O paradigma hermenêutico demanda, pois, o par expressão/interpretação” (GUMBRECHT, 2010, p. 392), devido à insuficiência inerente a toda expressão. Daí emerge a urgência, no pensamento de Gumbrecht de, ao contrário, dar um novo valor ao polo da expressão, demonstrá-lo suficiente. Uma ode ao corpo, ao objeto, e a suas possibilidades intrínsecas.

Tendo em vista sua crítica inicial aos estudos de cinema, que estaria mais preocupada com o sentido do que com os meios e as materialidades, buscaremos a seguir alinhar a crítica de Gumbrecht ao campo hermenêutico aos caminhos da crítica e das teorias do cinema.

Em relação à primeira premissa, no que concerne ao cinematográfico, é possível argumentar que sempre, necessariamente, haverá a presença do sujeito no processo de significação. Não que as *coisas no mundo*, para citar Peirce (2003), não possam existir independentemente da significação do homem. Os filmes existem. Mas, o cinema de fato acontece quando é interpretado por um sujeito de vontade. O interesse daquele que estuda os filmes do ponto de vista da estética e da linguagem, assim entendemos, deve se dar sempre na relação entre espectador e obra.

Isso, contudo, em nada equivale a dizer que há apenas uma interpretação possível, ou um sentido unívoco no estudo de um determinado filme. Vemos, por exemplo, nos filmes de Godard, como em *Pierrot le fou* (1965), em que a proposta do cineasta é justamente demonstrar a impossibilidade da univocidade na representação: há sempre uma lacuna entre acontecimento e sua representação, e por isso a realidade da imagem, daquilo que vemos na tela, não é o mesmo que uma verdadeira imagem do real; em outras palavras, o projeto de Godard, como de outros cineastas modernos, é o de explicitar a representação como tal, re-apresentação, como potência e farsa.

Ao mesmo tempo, se consideramos que em toda interpretação haverá um sujeito, que interpreta, e reafirmamos que tal interpretação nunca será unívoca, concordamos com Gumbrecht que a grande fiadora da interpretação é a matéria fílmica interpretante, o teatro de luz e sombras projetado na sala escura, suas dinâmicas e movimentos; sua carne e materialidade.

Dialogando com a crítica de Gumbrecht às segunda, terceira e quarta premissas, de fato não é mais possível, na contemporaneidade, pensarmos em uma radical distinção entre corpo e espírito. Pelo contrário, defendemos aqui que, no cinema, expressão e conteúdo significam juntos, são duas partes de um mesmo “bloco de movimento-duração”, para emprestar o conceito de Deleuze (2012). No cinema, corpo e espírito significam juntos, e a matéria fílmica não é apenas um mero instrumento secundário, veículo do sentido.

Já há muito a teoria do abismo entre expressão e conteúdo no cinema fora abalada; desde os primeiros filmes, silenciosos, que buscavam narrar com a expressividade das imagens, como em Griffith, ou na célebre sequência da separação do vagabundo e do órfão adotado, em *O garoto* (1921), de Chaplin, quando a imagem, silenciosa, grita. É matéria significativa e também seu significado.

Eisenstein (2002), mesmo no exagerado privilégio dado à montagem em sua teoria acima de qualquer outro elemento do filme, já compreende que é da materialidade do filme que emana sua estética. Aquilo que, nas palavras do soviético, o cinema possui de específico e que só ele seria capaz de criar.

Após a ascensão da *Cahiers du cinéma*, na França dos anos 1950, publicação especializada na crítica, mas que formou cineastas e influenciou decisivamente os caminhos das teorias do cinema, a questão da materialidade ganha outro viés. É como afirma Baecque, citando Godard, ao apresentar o projeto dos “jovens turcos” na revista, nos primórdios da *nouvelle vague*:

Não se trata mais de opor o fundo e a forma escolhendo um em vez do outro, mas de sugerir uma ideia do cinema radicalmente nova: o pensamento de um autor assume forma cinematográfica pela *mise en scène*, e, esse “pensamento que toma forma; forma quem pensa” [citando Godard] constitui a beleza absoluta de um filme (BAECQUE, 2010, p. 137).

Há, portanto, no seio do moderno cinema, uma compreensão latente de que forma e conteúdo são indissociáveis. Seria possível argumentar, com Gumbrecht, a partir da citação acima, que aqui, como no projeto hermenêutico, haveria ainda o predomínio do espírito, que produz a ideia, e que apenas em um segundo momento emergiria a expressão. Entretanto, o que buscamos demonstrar é que o pensamento acima explicitado insere-se de maneira radical em um campo de guerra da crítica francesa dos anos 1950, quando havia predomínio absoluto, na velha crítica, do conteúdo e do tema – do espírito; sendo a forma, o material, relegada a uma mera consequência, por vezes indesejável, daquela argumentação de um autor. O que os jovens franceses viriam a propor, portanto, é um triunfo da expressão, que, em oposição a uma crítica ortodoxa, fez erigir sua própria política: nem direita, nem esquerda, endossaram a política dos autores, a política daqueles que, sem se preocupar em fazer política ao nível do tema, fazem do próprio ato de filmar – e que parte e resulta em uma materialidade – uma política. Nesse sentido, é o próprio Bazin que apresenta a prova da inclinação radical e heterodoxa dos novos críticos, no famoso artigo no qual define seu “neoformalismo”⁴: “Se eles prezam a esse ponto a *mise en scène*, é porque são capazes de enxergar ali muito da própria matéria do filme, uma organização das obras, das coisas, que tem sentido em si mesma, quero dizer tanto moral quanto estético” (BAZIN apud BAECQUE, 2010, p. 216). Bazin, aqui como nos vários textos de *O que é o cinema?* (BAZIN, 2014) sobre o neorealismo italiano, busca introduzir a moral no filme em termos de uma organização formal, a *mise en scène*, e não em uma discussão temática ou ideológica extra-filmica. Ou seja, “uma visão extremamente coerente do cinema como pensamento formal do mundo” (BAECQUE, 2010, p. 216)⁵.

4 Publicado no número 44 da revista, o artigo intitula-se *Comment peut-on être hitchcoko-hawksien?*.

5 No contemporâneo, o predomínio da *mise-en-scène* tem sido revisto, de maneira que a centralidade do conceito, enquanto gestão do todo do filme, começa a ser questionada, como em Oliveira Jr. (2013).

A visão do cinema, já a essa época, assim podemos dizer, era a de um cinema-carne em oposição a um cinema-em-função-do-espírito. Era a matéria filmica aquilo que mais interessava aos jovens dos *Cahiers du cinéma*. Evidentemente que estes episódios se inserem em um contexto de grande polarização, que levou ao radicalismo de ambos os lados: o exagero da carne e o exagero do espírito. E isso fica bastante evidente no texto *Lettre sur Rossellini*, escrito por Rivette em 1955, que, ao tecer um paralelo metafórico entre os filmes do diretor italiano e a forte tradição católica baseada no “Mistério da Encarnação”, à qual Roberto Rossellini se filiava, demonstra o grande privilégio desta crítica à materialidade filmica em sua avaliação, um privilégio do visível diagnosticado no cinema de Rossellini através de *Viagem à Itália* (1954). Um breve recorte deste consagrado texto ilustra bem a questão:

Não conseguimos mais sair desse círculo central, desse refrão fundamental entoado em coro: que o corpo é a alma, o outro eu mesmo, o objeto verdade e mensagem (...). Rossellini não apenas é cristão, como católico. Isto é, escandalosamente carnal... Que nosso corpo também participe do mistério divino, como o de Cristo, eis o que não é do gosto de todo mundo, e há decididamente nesse culto, que faz da presença carnal um de seus dogmas, um sentido concreto opressivo, quase sensual, da matéria e da carne, que repugna sobremodo os espíritos puristas: sua “evolução intelectual” não lhes permite participar de mistérios tão grosseiros (RIVETTE apud BAECQUE, 2010, p. 223)⁶.

Curioso é o fato de que Baecque, ao comentar o texto de Rivette, afirma que o crítico “exprime uma concepção do cinema quase *à la Caravaggio*, o pintor da Encarnação” (BAECQUE, 2010, p. 224).

Rivette defende Rossellini contra aqueles, antigos, que o acusam pela hipotética fraqueza das histórias e de sua ideologia. Sua defesa, muitas vezes em tom jocoso, busca demonstrar que o que há de grandioso em Rossellini é a possibilidade de que emergem, na superfície da imagem, diretamente, os mais profundos sentimentos: a emoção, a alegria. Note-se que não se trata de uma síntese de determinado filme que, como moral extraída de um enredo, atinge tal compreensão. Estes surgem, segundo Rivette, a partir de um livre exercício de seu meio. E é por isso que, para justificar a beleza dos filmes de Rossellini – pois partem da própria matéria filmica e, por isso, difíceis de argumentar a partir de uma exposição baseada na razão –, Rivette o compara a Matisse, um paralelo entre cinema e pintura que demonstra o privilégio por um prazer visual, expressado no gosto pelas superfícies brancas, pelos traços claros, pelos detalhes quase decorativos, por um olhar incansável da câmera que faz as vezes do lápis ou do pincel.

⁶ Baecque reproduz apenas parte do texto de Rivette. Desconhecemos versão integral da *Carta* publicada em português em obra catalogada. Recomendamos a leitura em fonte alternativa. Disponível em: <<http://coletivoatalante.blogspot.com.br/2015/10/carta-sobre-rossellini.html>>. Acesso em 10 jan. 2018.

Mas, se no exemplo da carta de Rivette parece haver algo de místico e espiritual no fenômeno religioso ao qual o cinema é comparado – mesmo que a comparação seja no sentido de ressaltar o caráter material da reencarnação de Cristo, base da Igreja Católica –, o episódio de Luc Moullet em comentário a *Run of the arrow* (1957), de Samuel Fuller, leva ao extremo do possível o fascínio carnívoro dos franceses pelo cinema. Moullet proclama que a moral de Fuller não é temática, mas sim, formal, expressada em um “senso poético do movimento de câmera” (BAECQUE, 2010, p. 234), mas, sobretudo, em uma maneira de mostrar, incongruente e louca, aquilo que é descartado nos demais filmes: “a desordem, a sujeira, o inexplicável, a barba por fazer, “uma espécie de feiura fascinante do rosto do homem” (...), dotado de olhar, para quem “o espetáculo do mundo físico, o espetáculo da terra, é a melhor testemunha de inspiração”” (BAECQUE, 2010, p. 234-235)⁷. Nesta direção, Moullet vai afirmar o fascínio de Fuller por filmar o corpo humano, sobretudo os pés: “não resta nenhuma dúvida: Fuller é filópode” (BAECQUE, 2010, p. 235). E depois, erige sua máxima, até hoje eternizada nos debates cinéfilos pelo mundo: “a moral é uma questão de *travellings*” (MOULLET apud BAECQUE, 2010, p. 235). Esta última frase, que por tantas vezes ter sido repetida parece ter perdido parte de sua energia, encontra paralelo exatamente na quarta premissa criticada por Gumbrecht, na qual seria a matéria apenas instrumento secundário na articulação do sentido. Em Fuller, o que Moullet identifica, e se apaixona, é o fato de que a ideia já nasce como forma, pensamento em forma de matéria; o que se diferencia da premissa criticada por Gumbrecht de que o sentido se forma no fundo da alma, para depois ganhar expressão na superfície. Em Fuller, como em vários outros. Nos dois casos expostos, explicita-se claramente o contrário: é a própria matéria que articula, diretamente, o sentido: sentido articulado por movimentos de câmera – ou por suas pinceladas. O sentido já se forma como imagem.

Com essa breve exposição, quisemos demonstrar que, na tradição da crítica de cinema, ao contrário do que propôs, de passagem, Gumbrecht, há um grande privilégio garantido ao *meio*, à expressão, à carne do filme.

Possibilidades da distensão e afastamento entre significante e significado

Mas, retomemos agora a proposta central do trabalho de Gumbrecht (2010), que é a problematização do ato interpretativo na pós-modernidade e a elaboração de uma cartografia do campo não hermenêutico. Para esboçar estas possibilidades, Gumbrecht recorre à teoria semiótica de Hjeltmslev (1975). Os limites dessa apropriação ao seu trabalho, o próprio Gumbrecht explicita: na densidade das proposições de Hjeltmslev corre o sangue do estruturalismo, carregado pela hermenêutica. Mas, afirma Gumbrecht, as esquematizações deste semiólogo lhe valem apenas como estratégia de apresentação, em um trabalho que se empenha na “invenção de um quadro teórico totalmente distinto” (GUMBRECHT, 2010, p. 390) em uma “ruptura pós-moderna” não hermenêutica.

⁷ Baecque cita nesta passagem texto de Luc Moullet sobre Fuller.

O interesse de Gumbrecht em Hjelmslev se dá pela complexificação da antiga divisão entre forma e conteúdo. Diferentemente, a oposição conceitual de Hjelmslev é entre expressão e conteúdo; a diferença é que, para o linguista, o conteúdo também possui sua própria forma, assim como a expressão. Para cada uma das oposições, o dinamarquês constrói uma segunda divisão, entre substância e forma. Temos, dessa maneira, uma substância do conteúdo e uma substância da expressão; mas também uma forma para um conteúdo e uma forma para uma expressão. O encontro entre a forma do conteúdo e a forma da expressão dá corpo ao signo saussuriano, de maneira que, em alguma medida, é possível equiparar expressão a significante e conteúdo a significado.

O interesse maior de Gumbrecht, rompendo, portanto, o pensamento saussuriano, é a “possibilidade de tematizar o significante sem necessariamente associá-lo ao significado” (GUMBRECHT, 2010, p. 397), aprofundando em apenas uma das dimensões do fenômeno, como na forma da expressão.

Ao buscar compreender os processos de formação do sentido no cinema, sobretudo no cinema moderno, Metz (2004) também lança mão da dupla oposição expressão-conteúdo/substância-forma, de Hjelmslev, erigindo proposições amplas que podem ser assim sintetizadas: em um filme, há o assunto do qual ele trata, o tema (substância do conteúdo), e há a maneira como o assunto é tratado naquele filme especificamente (forma do conteúdo), a composição da narrativa. O amor, por exemplo, é um assunto comum a diversos filmes (como substância), mas a forma como este conteúdo é trabalhado em Woody Allen, ou em uma comédia romântica genérica, é única, diferenciada, mesmo que siga procedimentos adequados a determinado gênero. Do outro lado da oposição, vemos que, para poder se expressar, um autor recorre àquilo que podemos considerar como substâncias de uma determinada expressão. O escritor recorre à língua ou à gramática, que existem antes de suas palavras e frases, que compõem sua obra – a obra é a expressão singular daquele autor⁸ –, ganharem forma. O cineasta recorre à possibilidade de haver imagens e sons em movimento, substância primeira do cinema, para, a partir delas, se expressar formalmente através da decupagem de planos, movimentos e angulações de câmera, tempos e durações de cortes, etc.

No caso de *São Bernardo* (1972), de Hirszman, a relação entre livro e filme pode ser produtiva para pensarmos as categorias acima. Há, no livro, o assunto (substância do conteúdo), e a maneira como o assunto é tratado, composição da obra (forma do conteúdo). Para se *expressar*, Graciliano Ramos recorreu a substâncias de expressão, o idioma, a gramática, formas de se expressar típicas de determinado povo, as palavras, as possibilidades primeiras de haver frases, e com essa *substância* constrói a organização formal de sua expressão singular, o texto final em si.

Já no filme de Leon, como no livro, as substâncias do conteúdo são as

⁸ Poderíamos, evidentemente, problematizar aqui o fato de que nenhuma obra jamais será absolutamente singular, como propõe Foucault em *O que é um autor?*. Trata-se, sempre de uma rearticulação de discursos pré-existentes. Mas, esta discussão não caberá a este artigo.

relações de opressão, classe e trabalho. Mas, no caso do filme, é também o próprio livro que se torna uma substância para a formalização do conteúdo do diretor. Para que haja filme, e não livro, há diferente modalidade de expressão, cuja substância é diversa: imagens e sons. O que traz diferença à significação, pois aqui, a substância da expressão, a imagem, já tem ela própria um significante *apesar do filme*: o espetáculo filmado, posto frente à câmera, existiu ali, e o filme existe cá, onde o presenciamos, graças à “impressão de realidade” (METZ, 2004). E é com essa substância que Leon constrói a organização formal de sua expressão, que nos é dada a ver através de sua economia fílmica, de uma decupagem contida e de uma montagem econômica, apesar de rigorosa. Em *São Bernardo*, o que vemos são planos longos e demorados, nos quais a ação transcorre lentamente no interior do plano. A direção dos atores se mostra bem marcada, rígida, mas Leon intervém pouco no fluxo através do corte, do detalhe ou do comentário. É, portanto, na forma do conteúdo e na forma da expressão que manifestam o talento do cineasta, e onde a obra cinematográfica torna-se autônoma em relação ao romance⁹.

Mas, retomando aspecto essencial na discussão de Gumbrecht, nos parece só ser possível haver formalização de algo que anteriormente já existia enquanto potência, substância. Seria mesmo plausível pensar cada uma dessas instâncias como categorias isoladas umas das outras?

No cinema, se buscarmos aplicar as proposições de Gumbrecht, a problematização esboçada acima se agrava. Senão, vejamos: no âmbito da língua, há uma distância grande entre significante e significado – entre a letra escrita, a palavra, ou seu som, e aquilo a que ela representa, ou seja, entre o conteúdo e a sua expressão. O que explica que um mesmo objeto referente possa ser nomeado de diferentes maneiras ao redor do mundo; diferentes significantes para um mesmo significado. Já no cinema, afirma Metz (2004, p. 80), o mesmo não se passa: “a distância é por demais curta. O significante é uma imagem, o significado é o-que-representa-a-imagem”, considerando a impressão de realidade – a fidelidade fotográfica e a reprodução do movimento. Há, portanto, segundo Metz, uma forte aderência do significante ao significado, que só em outra camada, a da conotação – em oposição àquilo a que a imagem naturalmente já *denota* –, poderá ser complexificada – mas nunca negada. “A imagem é sempre logo uma imagem, ela reproduz na sua literalidade perceptiva o espetáculo significado do qual ela é o significante” (METZ, 2004, p. 93).

A esta altura, a questão que se coloca é a da possibilidade ou não de se isolar apenas um dos elementos da cartografia não hermenêutica de Gumbrecht no cinema; e, mais que isso, qual seria a utilidade deste método na investigação de um filme no âmbito dos estudos de linguagem. Se concentrarmos nossos esforços apenas na forma da expressão, mergulhando fundo em sua materialidade, deixando de lado outros elementos, não incorreríamos em um formalis-

9 A autonomia entre obra literária e filme também é afirmada, por outras vias, por Ismail Xavier (1997), no ensaio *O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo*.

mo cego? É uma questão que não pode ser resolvida no espaço de um artigo e demandará maior reflexão. Mas, no exemplo de *São Bernardo*, exposto acima, cuidamos para que só houvesse elementos provenientes da expressão. Temos com eles, no máximo, uma aula técnica de cinema, para treinar novos realizadores, a partir de um exemplo de grande talento, sobre como é possível filmar, montar ou dirigir de maneira distinta à forma clássica. Mas, para os estudos no campo da Comunicação Social, nos parece pouco. Por exemplo, se propusermos algo que consideramos central no filme em questão, o fato de que o *tempo* adquire grande importância e é essencial ao longo da obra, já extrapolamos o domínio da forma da expressão para relacioná-la a um significado. Mas isso, ao invés de nos prender a um normatismo hermenêutico, considerado ultrapassado por Gumbrecht, ao contrário, parece-nos garantir maior profundidade na análise e maior complexidade nas conclusões. No cinema, o tema se faz notar porque transborda em expressão formal, em imagens e ritmos. A experiência do cinema é fluxo, é devir.

De que maneira o tempo *significa* em *São Bernardo*? Uma análise preliminar pode sugerir que Leon, como bom benjaminiano¹⁰, nos fala sobre o passado com um pé no presente. Se *São Bernardo* nos conta a história dos primórdios do capitalismo latifundiário no Brasil, com base na exploração autoritária da força de trabalho, o pé no presente pode sugerir que, assim como na forma da expressão das seqüências no filme, certas tradições são quase imutáveis: suas alterações transcorrem muito lentamente.

Uma recaída, portanto, na *interpretação*, tão questionada por Gumbrecht? Mas a interpretação, nos apontam Aumont e Marie (2004, p. 14), é o necessário “motor imaginativo e inventivo” do processo da análise filmica. De toda sorte, resta que, das proposições de Gumbrecht, os estudos de cinema e audiovisual podem se valer da intenção de não mais “identificar o sentido, para logo resgatá-lo”, mas sim, indagar “as condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 399). No campo da expressão e do conteúdo, estas condições são inerentes ao próprio fluxo das imagens e dos sons, que outrora chamamos de carne dos filmes: a forma. O estudioso do cinema, portanto, valendo-se de Gumbrecht, pode compreender que em qualquer que seja a pergunta a ser respondida, o início da busca deve se dar em algum lugar entre o trabalho do espectador e o trabalho da câmera, visto na tela. Aqui-lo mesmo que os filmes nos mostram, antes de qualquer interpretação redutora.

Considerações finais

Ao fim deste percurso, foi possível compreender a noção de materialidade no cinema a partir de duas abordagens diversas, mas complementares. De saída, pela história da crítica francesa que, pela repercussão mundial, influenciou sobremaneira os rumos dos estudos de cinema no mundo. Os críticos da *Cahiers du cinéma* eram ávidos pela carne do filme, sua materialidade, e deixaram este gosto bastante explícito em seus variados textos, dos quais destacamos

10 Cf. *Sobre o conceito de História*, de Benjamin (2012).

os mais expressivos tendo em vista nossos propósitos. Por fim, retomamos as proposições de Gumbrecht, cruzando-as com aquelas de Metz, devido a uma referência em comum: a semiótica de Louis Hjelmslev. Neste ponto buscamos esboçar as possibilidades para a análise do filme levando em conta sua materialidade, valendo-nos do exemplo de *São Bernardo*.

O que esperamos ter deixado claro é que, no cinema, a nosso ver, configura prejuízo à análise, no âmbito dos estudos de linguagem, a distensão total entre significativo e significado, em privilégio exclusivo do primeiro termo, tal como propõe Gumbrecht em sua cartografia do campo não hermenêutico. O saldo deste cruzamento teórico, entretanto, é o entendimento sólido de que, ao estudo do filme, é fundamental ter como base da investigação, e como fiador último das proposições e análises, a materialidade do filme, seu aspecto formal, que é, assim entendemos, a demarcação inicial das condições para a emergência das estruturas de sentido. É a partir da matéria fílmica que o cineasta constrói seu discurso, e é a partir dela que o analista deve iniciar seu trabalho.

Por fim, cabe ressaltar que as possibilidades de compreensão das materialidades no cinema não se esgotam nas proposições acima construídas, havendo grande vereda a ser percorrida. Um ponto de reflexão futura sobre a questão da materialidade é o par materialidade/imaterialidade sob a moldura da fenomenologia no cinema, como abordado por alguns importantes teóricos, como Bazin (2014), Metz (2014) e Aumont (2012). Outra vereda refere-se ao aspecto material por excelência na feitura do filme: a maquinaria do cinema, sobretudo o trabalho da câmera – o conjunto “dispositivo”, nos termos de Aumont (2012). Sua aparelhagem é aquilo que o cinema tem de mais material e concreto, e que é a possibilidade primeira de acontecer o cinema. Entretanto, o trabalho da câmera, no ponto de vista do estudo de linguagem, só pode ser inferido, ou seja, considerando a câmera como uma instância deduzida a partir daquilo que o filme mostra. Mas, lembremos, mais uma vez que, para Gumbrecht (2010) a materialidade dos meios afeta o sentido que ele transporta. A técnica, no cinema, força o desenvolvimento de sua estética.

Gumbrecht, ao referir-se ao exemplo de Nietzsche, constata que “a máquina, enquanto forma, contribui à acoplagem” (GUMBRECHT, 2010, p. 402). Assim, acreditamos que a câmera de cinema, enquanto forma, contribui para a construção da representação. A câmera, com o cineasta, constitui um sistema.

Por fim, à guisa de conclusão, propomos uma reflexão sobre a pergunta primeira de nosso campo, ainda longe de ser devidamente respondida: o que é, afinal, o cinema? Este, nos parece, é aquilo que *acontece*, ganha corporalidade, no intervalo entre o trabalho da câmera e trabalho do espectador – eis aqui outra acoplagem na constituição do sentido do filme. O cinema acontece, portanto, a partir de um domínio de possibilidades; é um campo aberto à produção de sentido.

Materialities in the cinema and meaning construction possibilities: a study based on São Bernardo, by Leon Hirszman

Abstract

This work aims to investigate the extent to which materialities contribute to the meaning construction in films, and what are the possibilities of considering the distension processes between signifier and significance in cinema studies, starting with a Gumbrecht questioning on contemporary language studies, and taking as a privileged object the film São Bernardo, by Leon Hirszman. We seek to construct the passage of this author's thought to the cinematographic field with contributions from French criticism, as well as Christian Metz's semiological incursions, who, like Gumbrecht, draws on Hjelmslev's propositions regarding the opposition between content and expression.

Keywords: Materialities. Cinema. Image. Leon Hirszman. Gumbrecht.

Referências

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, J; MARIE, M. **A Análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BAECQUE, A. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

DELEUZE, G. "O que é o ato de criação?". Trad. João Gabriel Alves Domingos. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 387-398.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

GUMBRECHT, H. U. "O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação". In: **Teresa revista de literatura brasileira** (10/11); São Paulo, p. 385-407, 2010.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

OLIVEIRA JR., L. C. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.

PEIRCE, C. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

XAVIER, I. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo. In: **Literatura e Sociedade**, n. 2, 1997, pp. 126-138.