



Olhares Semióticos na Fotografia do Neo-Realismo Italiano¹

Túlio Souza de VASCONCELOS²
Paulo Carneiro da CUNHA FILHO³

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

Este trabalho propõe aplicar as categorias perceptivas da Semiótica de Charles Peirce para a observação sistemática dos aspectos estéticos e simbólicos da fotografia no filme Neo-realista italiano. Esse processo reflexivo abre possibilidades para se analisar a desconstrução dessas imagens e desvelar os seus significados. Tendo em vista a função sígnica, quando considerada triádica, a pesquisa se debruça a analisar a foto neo-realista composta por três referências: referência ao meio; referência ao seu objeto; e referência ao interpretante.

Palavras-chave

Semiótica; Primeiridade; Secundidade; Terceiridade; Neo-realismo italiano.

Introdução

O filme se caracteriza por uma pluralidade e heterogeneidade sígnicas. Os limites para a sua interpretação são condicionados pela metodologia e objetivos da análise utilizados. Para a análise do filme, é importante situá-lo historicamente e observar em que recorrências temáticas e formais de gênero, escola ou de determinado cineasta que ele faz parte. Também consideramos o filme como um universo semiótico com enorme capacidade de interação e produção de significados, que extrapolam os elementos principais do filme como roteiro, atuação iluminação e sonorização. Só podemos transcodificar o que pertence ao visual como objetos, cores, montagem, sonoplastia, através de conceitos e palavras.

Como os produtores dos filmes são seres sociais e fazem parte de um período histórico determinado, tem em sua mente uma síntese de inúmeras determinações históricas à disposição do expectador, uma leitura da realidade imbricada de um contexto histórico e social. Por sua vez, o receptor interpreta não só os elementos da

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior - Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 6º semestre do Curso de Jornalismo da UFPE, email: tulio.vasconcelos@yahoo.com.br

³ Orientador do trabalho. Professor do Departamento de Comunicação Social da UFPE, email: paulocunha@gmail.com



narrativa, mas também bebe em sua própria pela realidade e ressignifica estes elementos.

De acordo com Bazin, através da tela, o cinema faz com que a “realidade confesse seu sentido (...) permitindo uma reprodução do real que os nossos olhos não saberiam amar”. (BAZIN, 1983, p. 128). O cinema depende diretamente do real e é um dispositivo que auxilia a renovação da realidade do homem, renovando o modelo de sociedade e, dessa forma, construindo um novo mundo simbólico.

Bazin entende o cinema como uma ferramenta de observação da realidade que pode promover um entendimento e uma aproximação do homem com o mundo, um instrumento que possibilita o homem descobrir o mundo. (BAZIN, 1983, p. 128).

Assim, para o autor, é interessante perceber o cinema como uma deformação de uma realidade, adubada de afeto e singularizada. A partir de Bazin, a realidade passa a ser compreendida além de uma dimensão física, adquirindo uma manifestação independente. O legado do autor construiu a fé em um cinema perene, pois tinha a consciência de que era necessário que o ser humano se defender contra o tempo, que poderia ameaçar relegar a história da humanidade ao esquecimento.

De uma forma geral, os filmes neo-realistas serviam como veículo estético-ideológico de resistência política, no final da II Guerra Mundial, feitos na Itália, em processo de libertação do fascismo, contando com atores não profissionais e orçamentos quase sempre modestos, nos quais a representação objetiva da realidade social como forma de comprometimento político era a grande atração.

A terminologia *neo-realismo* foi criada por Umberto Barbaro, para designar um movimento estético de viés político que reagia ao cinema acadêmico, com o objetivo de relatar sobre a situação vivenciada pela sociedade italiana, acometida pelo fascismo.

Em 1953, o Centro Sperimentale de Roma críticos de cinema, que criticavam a artificialidade dos estúdios e a dramatização excessiva, propunham uma representação simples da vida cotidiana. O cinema enquanto ficção deve tomar consciência do real, de forma concreta.

Charles Sanders Peirce

A Semiótica, sistematizada pelo cientista norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) versa sobre o estudo dos fenômenos, ou tudo aquilo que, de certa forma, nos chega aos sentidos, os signos em suas manifestações. Fenômeno “é tudo aquilo, qualquer coisa, que aparece à percepção e à mente”. (SANTAELLA, 2004, p.7). Trata-se de uma abordagem lógico-filosófica da linguagem como forma de



representação do mundo A semiótica é uma ciência aplicada que possibilita exercícios de percepção, tradução e criação de práticas significantes. Oferece subsídios teóricos para a análise dos signos e sistemas de significação, tendo como objeto de estudo a semiose. As funções de análise semiótica propõem aprimorar o modo de fruição estética, criar consciência de linguagem, bem como avaliar a eficácia da mensagem visual em função dos objetos propostos.

O signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções e reações, por isso mesmo, pensamentos, emoções e reações podem ser externalizados. Para Santaella:

É qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo, etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto de signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo. (SANTAELLA, 2004, p. 8)

Na concepção de Pierce, a natureza do signo é triádica, ou seja, ele pode ser analisado de três formas: em si mesmo; em relação ao que ele indica, se refere ou representa; e nos tipos de interpretação que ele pode impulsionar nos receptores.

A semiose é a ação do signo, que é a de ser interpretado em outro signo, pois o interpretante tem uma natureza de signo. A semiose, segundo a ótica peirceana, é todo e qualquer processo sígnico da natureza e da cultura. Signo & semiose são noções sinônimas, identificadas com as acepções de pensamento, inteligência, mente, crescimento, aprendizagem, vida.

A semiose é a ação do signo, que, por sua vez, é interpretado em outro signo, pois o próprio interpretante tem uma natureza de signo. A semiose, segundo a ótica peirceana, é todo e qualquer processo sígnico da natureza e da cultura. Assim, Signo e Semiose são noções sinônimas, identificadas com as acepções de pensamento, inteligência, mente, crescimento, aprendizagem, vida.

Pierce tinha grande conhecimento da Crítica à Razão Pura, de Immanuel Kant. Balizado nas categorias universais de Kant, o filósofo americano estipulou três categorias universais, aplicando-a inicialmente à mente, e depois à natureza. São elas: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Para se ter um conhecimento implícito de algo, de um signo (algo que representa algo para alguém) é preciso passar por essas três categorias criadas por Pierce.

Aproximações dos conceitos das categorias peirceanas



Como é peculiar à semiótica peirciana, todas as suas tríades classificatórias são baseadas no seu princípio mais geral que encontrou com o estabelecimento das três categorias fenomenológicas universais, que descreve cada um dos fenômenos no universo fenomenológico total, segundo a proeminência de um desses aspectos. Essas categorias são *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*.

Estas denominações dadas por Peirce às três categorias fundamentais do pensamento e da natureza, as mais universais que se aplicam ao estudo dos fenômenos.

Os termos *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* são os termos escolhidos para preservar esta vocação universal das categorias. A natureza triádica do signo está assentada nestas categorias universais, que os definem balizada numa relação entre três elementos, um de *primeiridade*, um de *secundidade* e um de *terceiridade*.

A *primeiridade* refere-se a tudo que aparece à consciência, tudo que se relaciona à espontaneidade, à possibilidade, ao acaso. *Primeiridade* é a compreensão insipiente de um texto (por exemplo, uma imagem pode ser lida). Peirce afirma assim: “Não posso chamá-la de unidade, pois mesmo a unidade supõe a pluralidade. Posso denominar sua forma de *Primeiridade*, *Oriência* ou *Originalidade*. Seria algo que é aquilo que é sem referência qualquer outra coisa dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão” (PEIRCE, 1990, p. 24). E acrescenta: “A impressão total não-analisada provocada por uma multiplicidade, não pensada como fato, mas como qualidade, possibilidade positiva da aparência, é uma idéia de *Primeiridade*” (PEIRCE, 1974, p. 120).

Já na *secundidade*, a pessoa consegue ler com profundidade o seu conteúdo. A *secundidade* está subordinada à comparação de ideias e experiências acumuladas. Diz respeito à dúvida, ao conflito, à dúvida. Sobre a *secundidade*, Peirce diz que: “O sentido de esforço é um sentido de dois lados, revelando ao mesmo tempo algo interior e algo exterior. Há uma binariedade na idéia de força bruta; é seu principal ingrediente. Pois a idéia de força bruta é pouco mais do que a de reação, e esta é pura binariedade” (PEIRCE, 1990, p. 23).

Por último, a *terceiridade* diz respeito à reflexão. (que não é necessariamente uma ação). Na *terceiridade*, o processo da semiose é compreendido como “ação do signo”. Para Peirce, “um signo (...) é um objeto que se acha em relação com seu objeto, de um lado, e com seu interpretante, de outra forma a pôr o interpretante numa relação com o objeto que corresponde à sua” (1974, p. 124). A *terceiridade* se distingue por uma lei, pois em “toda ação governada pela razão será encontrada uma triplicidade genuína



(...) enquanto que entre pares de partículas ocorrem apenas ações puramente mecânicas” (1990: p. 26).

Antes de definir o que o signo, Peirce definiu o conceito de relação sígnica. A relação sígnica engloba o signo em si mesmo, o objeto e o seu interpretante. O conceito de interpretante não é definido como intérprete do signo, mas pela relação que o signo estabelece com o objeto. Dessa relação, produz-se outro signo na mente interpretadora que transmite o significado do primeiro. Conclui-se, assim, que o significado de um signo é sempre outro signo, e assim por diante. Santaella destaca que

[...] Por ser uma teoria muito abstrata, a semiótica só nos permite mapear o campo das linguagens nos vários aspectos gerais que as constituem. Devido a essa generalidade, para uma análise afinada, a aplicação semiótica reclama pelo diálogo com teorias mais específicas dos processos de signos que estão sendo examinados. Assim, por exemplo, para se analisar semioticamente filmes, essa análise precisa entrar em diálogo com teorias específicas de cinema. Para analisar pinturas,  necessário haver um conhecimento de teorias e história da arte. Para fazer semiótica da música, é preciso conhecer música, e assim p diante. Não se pode fazer análise de peças publicitárias sem algum conhecimento de sintaxe visual, design, etc.”(SANTAELLA, 2004, p. 6)

A semiótica funciona, segundo Santaella, como um mapa que oferece o trajeto dos diferentes aspectos de como uma análise deve ser conduzido, mas não traz conteúdo específico da teoria, prática de um processo de signos. No entanto, um signo não pertence, a apenas um tipo de função. O signo pode exercer, simultaneamente, as três funções semióticas: icnica, indicial e simbólica, que estão presentes em todo o processo sgnico. A utilização destes conceitos será utilizada no sentido de auxiliar na compreensão do olhar sobre a fotografia do Neo-realismo italiano: “Pierce nos adverte que o exercício da fenomenologia exige de nós tão-só e apenas abrir as portas do espírito do olhar para os fenômenos”. (SANTAELLA, 2004, p.29)

A Foto como Signo

A fotografia como um signo icnico, representa seu objeto por relação de semelhança ou analogia. Pode sugerir ou evocar algo por que a qualidade que ele exibe se assemelha a outra qualidade. Virtualmente, possibilita a produção de cadeias associativas de analogia com uma infinidade de outras formas. O cone comunica de forma instantânea, pois é diretamente percebido.

A metáfora é um tipo de ícone na classificação peirciana. Representa seu objeto por similaridade ou analogia de significados, idéias, conteúdos do representante e do

representado. “A metáfora produz uma faísca de sentido que nasce de uma identidade posta à mostra”. (SANTAELLA, 2004, p.18).

Um olhar de Primeiridade

A primeiridade ou interpretante imediato trata da primeira impressão ou sentimento que recebemos das coisas. O primeiro olhar que deve dirigido aos fenômenos é o olhar contemplativo. Contemplar, para Pierce, quer dizer estar disponível diante dos olhos. Dar a oportunidade dos fenômenos se apresentarem. As interpretações são muito rápidas, sem nenhuma abertura para a singularidade para o que se mostra. A primeiridade leva para as primeiras impressões não só sensoriais, mas também abstratas que os fenômenos instigam nos receptores. A primeiridade analisa o signo em si mesmo.

Na observação da fotografia do Neo-realismo italiano, do ponto de partida da primeiridade, identificam-se imagens acinzentadas e a iluminação natural. A estética neo-realista recusa a utilização de efeitos especiais, porque estes não fazem parte da vida real. Apresenta, recorrentemente, técnicas que dão naturalidade à narrativa como o uso de planos gerais e médios, ângulos visuais que não passavam pela manipulação dos técnicos ou a usavam arbitrariamente. “Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações”. (DELEUZE, 1990, p.09). A montagem geralmente era simples para dar a impressão da ausência da interferência do técnico, de modo a transmitir uma maior naturalidade e simplicidade a fim de tornar o filme mais “objetivo”.



Figs. 1 e 2 *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) e *Duas Mulheres* (Vittorio de Sica, 1960)

Stromboli se passa na Itália, depois da IIª Guerra Mundial, uma lituana casa com um pescador para deixar de viver em um campo de concentração, pois não conseguiu voltar para a sua terra natal, a Argentina. Eles se casam e mudam para a aldeia do homem. A vida na aldeia é difícil e, além disso, há um vulcão Stromboli próximo aonde moram.

Em *Duas Mulheres*, durante a IIª Guerra em Roma, Cesira tem um pequeno negócio e teme pelos bombardeios e resolve fugir para Ciociara com a sua filha Rosetta. Nesta cidade, Cesira conhece Michele, um estudioso e fica otimista com a ideia de fazer o mundo mais justo.

Um olhar de Secundidade

O segundo tipo de olhar que se deve exercer sobre os fenômenos é o olhar observacional. A esta altura, é a percepção que está em voga. A secundidade ou interpretante dinâmico sugere a ideia de atualização, contextualização, referência. Na secundidade, o que importa é o efeito singular que o signo está apto a produzir no intérprete, discernir os limites que o tornam singular, distinguir as partes do todo. “Para isso, é necessário desenvolver considerações situacionais sobre o universo no qual o signo se manifesta e do qual faz parte”. (SANTAELLA, 2004, p.31).

A secundidade é a categoria do relacionamento direto, do embate de um fenômeno de primeiridade com outro, englobando a experiência. Refere-se à relação do signo e o referente, analisando o objeto imediato construído pelo cineasta, representa o objeto dinâmico, a ‘realidade’

No caso do filme, é necessário observar a representação de um contexto histórico-social específico e as particularidades da própria representação. O filme representa uma dimensão figurativa estrategicamente construída, que reflete e reconstrói um contexto social peculiar por meio de uma estética simbólica.



Figs. 3 e 4 - *A terra treme* (Luchino Visconti, 1948) e *Alemanha, Ano Zero* (Roberto Rossellini, 1947)

Tendo surgido após a II Guerra Mundial, quando a Itália ainda se reconstruía e sofria uma repressão censória, as locações utilizadas eram naturais e abertas para que fossem transmitidas a emoção e vida natural dos moradores. O universo do neo-realista italiano era marginal: as filmagens eram realizadas em cidades (naturais) acometidas pela guerra, em ruas movimentadas, nas favelas, nas vilas de pescadores, em terrenos baldios e espaços públicos. Os personagens comumente incorporam as dúvidas e incoerências humanas, sendo geralmente, figuras simples e, às vezes, marginalizadas como operários, pescadores, lavradores, pedreiros e mercadores, como mostram as figura 3 e 4.

A cena da figura 3 - *A terra treme* - apresenta uma vila de pescadores da cidade de Acitrezza, no litoral da Sicília e aspectos do trabalhador do mar. Um pescador se rebela contra os seus superiores e resolve trabalhar por conta própria. Contudo, ele não conseguirá êxito, levando desvantagem dos antigos patrões na concorrência e passar por muitas dificuldades financeiras.

Já a cena 4 - *Alemanha Ano Zero* – mesmo se passando na Alemanha, o filme está inserido no contexto do cinema italiano dos anos 40. Em uma Berlim destruída pela Guerra e tomada por tropas aliadas, um menino de 12 anos tenta conseguir dinheiro para ajudar sua família em troca de objetos de valor. O diretor Roberto Rossellini explora o ambiente de destruição em vários momentos, deixando a cidade destruída pela guerra se sobressair em relação às personagens, transformando, dessa forma, a Alemanha pós-guerra numa personagem também.

Um olhar de Terceiridade

O terceiro tipo de olhar se refere ao “Interpretante final” ou “olhar de terceiridade”, estando ligado à mente, ao pensamento, à razão, à síntese. A palavra “final” não quer dizer necessariamente final, mas, na verdade, designa o tom coletivo da interpretação, um patamar ideal, porém não pode ser atingido.

O Neo-realismo tem como ideia geral realizar uma representação crítica da sociedade italiana e a subversão dos cânones do filme clássico hollywoodiano, em contrapartida ao espetáculo. Para Fabris:

O neo-realismo não foi uma escola nem um movimento e, se é possível reconhecer uma certa unidade nessa tendência cinematográfica, não é tanto pelo estilo, muito variável dependendo dos realizadores, mas por sua orientação no sentido de

atualidade social e de estudo do povo italiano no decorrer do imediato pós-guerra.
(FABRIS, 2007, p.205)

A luta contra o regime fascista, o Neo-realismo buscava se aproximar da realidade do povo, criando uma poética cinemográfica engajada com os interesses sociais, documentando a vida das pessoas no momento da produção. Segundo Zavattini, a representação da realidade deve ser substituída pela própria realidade, em que a câmera deixa de lado um esquema já pré-estabelecido para se movimentar de acordo com seu contato direto com a vida. Não obstante, os neo-realistas queriam denunciar através das suas projeções, as ações do fascismo e a exaltação da resistência do povo italiano frente ao regime.



Fig. 5 e 6 - *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945) e *Ladrões de bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948)

Em *Roma, cidade aberta*, um dos líderes da resistência ao regime fascista Giorgio Manfredi é procurado pelos nazistas e deseja entregar um milhão de liras para seus companheiros. Ele se esconde na casa de Francesco conta com a ajuda da noiva dele, Pina. Na figura 3, a luta ideológica contra a opressão travada contra o fascismo, é vista em várias camadas sociais da Itália, indo desde a resistência militar organizada, que é representada por Manfredi, até a classe operária, representado pela família de Pina, atingindo alguns integrantes da Igreja Católica como o padre Don Pietro.

Ladrões de bicicleta é a história de um homem pobre que persegue o sujeito que lhe roubou a bicicleta, instrumento sem o qual ele não pode trabalhar. O filme trata da proletariedade de forma extremada. O drama de Antonio Ricci é o drama do homem comum. Ricci vive uma tragédia pessoal de decadente conteúdo social.

Considerações finais



O cinema enquanto ficção deve tomar consciência do real e, para isso, os neo-realistas propõem a representação objetiva da realidade social como forma de compromisso político. A estética neo-realista tinha caráter de documentário, explorando o ponto de vista coletivo. A captação da realidade era ser feita sem disfarçá-la, com cenários naturais e atores locais; numa subversão à estética predominante no cinema do período fascista.

Os filmes neo-realistas valorizavam a imagem em detrimento da representação. A ideia de retratar a realidade que o cinema possui, está colocada como uma visão moderna do homem diante da realidade, numa visão em que a câmera captura a imagem e não o objeto. O movimento tinha como premissas apresentar a vida cotidiana e os desafios das classes menos favorecidas de forma simbólica, questionando a negligência e a tirania dos governantes com o povo, apresentando um alto grau de criticidade em relação à disparidade que há entre a sociedade de consumo e a classe pobre, revelando as suas contradições. O movimento constituiu-se, como um estilo que se encontra entre o real e o documentário.

A fotografia define o estilo, é personagem principal: às vezes como parte da narrativa, criando um universo que transcende o puramente icônico e indicial e nos faz pensar que as semioses são múltiplas. A paisagem da foto neo-realista é o protagonista da narrativa, um signo-mestre que guia e quase formata os outros, criando atmosferas simbólicas de caráter humano, choques e surpresas, como se tivesse vida própria.

Qualquer ponte entre as categorias universais de Charles Peirce e um objeto qualquer vai requerer um sólido conhecimento do objeto escolhido e, certamente, da semiótica peirceana. Os esforços poderão conduzir a um efetivo diálogo entre as partes. Dentro dos modestos limites deste trabalho, foi possível demonstrar características das categorias peirceanas aplicadas ao cinema do movimento denominado de Neo-realismo italiano, responsável pela inauguração pelo cinema moderno. Mesmo que, em cada uma dessas instâncias, apareça uma das categorias de forma predominante, as outras também estão presentes. Há um equilíbrio dinâmico dos três níveis, respeitando-se, desse modo, a conceituação de “finos esqueletos do pensamento”.

Referências

BAZIN, A. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983

BERNARDET, J. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.



COELHO NETTO, J. **Semiótica, informação e comunicação**: diagrama da teoria do signo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DELEUZE, G. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FABRIS, M. **O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PEIRCE, C. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores, 36)

_____. **Semiótica**, trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ROSSINI, M. **Fundamentos de cinema**. Porto Alegre: 2007. Disponível em: <<http://www.chasqueweb.ufrgs.br/~miriam.rossini/tabela.html>> Acesso em: 14 julho 2010.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson, 2004.