



Cinema, convergências tecnológicas e *entre-imagens*: análise da expressão¹.

Michael Abrantes Kerr²

RESUMO:

Este artigo faz uma análise semiótica do plano de expressão de algumas *entre-imagens* que são formadas pela montagem no filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, de Marcelo Masagão. Para isso, são observados alguns *frames* da referida obra. Tal realização cinematográfica utiliza imagens de arquivo de diferentes naturezas para desenvolver um produto que é fruto da convergência tecnológica.

Palavras-chave: semiótica; texto-enunciado; plano de expressão; *entre-imagens*; montagem.

ABSTRACT:

This article makes a semiotic analysis of the expression plan of some in-between images shaped by the editing of the film *Nós que aqui estamos por nós esperamos* by Marcelo Masagão. For that purpose some frames of the mentioned work are observed. Such cinematographic piece employs archive footage of different complexions to develop a product that is the outgrowth of a technological convergence.

Key-words: semiotic; expression plan; in-between images; editing; image.

Introdução

O cinema e a evolução tecnológica

Desde o surgimento, a forma como o cinema se relaciona com as imagens vem sofrendo alterações. Um dos fatores que contribuem para que isso ocorra é a evolução tecnológica, por meio da constante invenção de novos aparelhos.

Conforme Parente (1993), novas questões sobre a produção de discurso surgem com o aparecimento das tecnologias e seus enunciados. O cinema começou com um

¹ Trabalho apresentado ao GT de Audiovisual, do VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

² Mestrando em Ciências da Comunicação da UNISINOS (Universidade do Vale do Rio dos Sinos). Professor da Escola de Comunicação Social da Universidade Católica de Pelotas.



aparelho que se transformou ao fazer do movimento não apenas uma ilusão, mas uma produção do novo. “O cinema (...) pode, em função de seus diversos usos, integrar regimes sócio-imagéticos diferentes: o cinema como a mais velha ilusão do movimento, o cinema como arte de reprodução e arte das massas, o cinema como automatismo espiritual.” (Parente, 1993, p. 16)

O olhar da câmera para o grande público começa a aparecer na noite de 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris, onde 33 pessoas assistiram pela primeira vez a uma sessão de cinema. O cinematógrafo, invenção dos irmãos Lumière, projetou sobre uma tela branca alguns filmes com duração aproximada de um minuto cada. O aparelho, segundo Reis (1995), era uma caixa de madeira que possuía uma manivela, que operada manualmente fazia girar uma fita de celulóide no seu interior. Nesta havia fotogramas, ou seja, quadros fixos de imagens (como fotografias), que ao serem passados dentro do cinematógrafo, eram projetados em uma velocidade entre 16 e 18 fotogramas por segundo. Isto criava um movimento ilusório na projeção.

Os primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière no final do século XIX e início do século XX retratavam cenas da vida cotidiana. A câmera era fixa, o plano era imóvel. Essas obras eram realizadas em um plano único, sem cortes. Tecnicamente, confundiam-se aparelho de filmagem e de projeção, pois o cinematógrafo possuía as duas funções.

Com o cinegrafista A. Promio, em uma gôndola de Veneza, a câmera se deslocou pela primeira vez, nascendo, assim, o *travelling*. Desde então diversas foram as evoluções da câmera, tornando-se mais leve e oportunizando movimentos variados.

A partir de David Griffith há uma destacada evolução da linguagem cinematográfica, com o desenvolvimento de técnicas narrativas, as quais ainda são empregadas no cinema, assim como na televisão.

Outro ponto a ser destacado é a montagem, a qual foi mecânica durante muito tempo. A operação era manual, cortando-se fragmentos de película e colando os mesmos na ordem pré-determinada pelo roteiro do filme. A montagem era realizada apenas na moviola³.

³ As moviolas, ou mesas de edição, são máquinas nas quais se executam os trabalhos de montagem. Ela se constitui de uma cabeça de projeção e cabeças para as pistas de som. O material é passado da esquerda para a direita ou em retrocesso da direita para a esquerda; é com essa flexibilidade que se pode selecionar os planos e escolher os momentos de corte. As moviolas possuem dispositivos que permitem trabalhar com o material em velocidades muito baixas (a normal é a de 24 quadros) para que se possa analisar, com todo o cuidado, aquilo que está registrado na tomada (Leone, 2005, p. 71).



A montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica (...) Digamos desde já que a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. (Martin, 2003, p. 132)

Eisenstein e Griffith foram dois realizadores que se destacaram nesta técnica. Para Eisenstein a montagem era o *nervo* do cinema. “Plano e montagem são elementos básicos do cinema (Eisenstein, 2002, p. 52).” A respeito de Griffith, Martin faz uma colocação: “Se não foi ele o inventor da montagem nem do primeiro plano (...), pelo menos foi o primeiro a saber organizá-los e fazer deles um meio de expressão (2003, p. 135).

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel. (Deleuze, 1985, p. 12)

Ao longo do tempo houve na montagem, assim como ocorreu na câmera, uma grande evolução tecnológica. Atualmente, com a entrada de computadores e sistemas de edição eletrônicos e digitais no cinema, temos um cenário modificado, fazendo com que a moviola seja menos utilizada. Há a possibilidade de hoje um filme poder ser totalmente realizado em casa, com a utilização de um computador que possua uma boa memória e grande capacidade para armazenar sons e imagens.

É neste contexto que se insere o meu corpus de pesquisa para este estudo: o filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, montado por uma pessoa no computador da sua casa. Além disso, no mesmo há outro ponto a ser destacado: 95% das imagens que o cineasta Marcelo Masagão utilizou no filme são de arquivo, ou seja, imagens que já foram utilizadas em outros produtos audiovisuais. Portanto, a utilização da câmera é descartada neste caso. A partir disso, proponho aqui uma análise semiótica da expressão que está contida na montagem que utiliza este tipo de imagens.

Stiegler chama a atenção para momentos como este:

... un desarrollo técnico suspende o pone en duda una situación que hasta entonces parecía estable. Los grandes momentos de innovación técnica son momentos de suspensión. Por su desarrollo, la técnica que interrumpe un estado de cosas impone otro. (Stiegler, 1998, p. 138)



Em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* aparecem momentos de suspensão possibilitados pela convergência tecnológica, assim como também há hibridismos presentes nesta obra.

A realização de um filme sem a necessidade de utilização da câmera, montando fotografias, configurações gráficas verbais⁴ e imagens em movimento de diferentes naturezas através do computador mostra a potencialidade existente neste tipo de material audiovisual contemporâneo. Portanto, por meio desta hibridização temos presentes neste filme *entre-imagens*.

Assim, utilizando a semiótica como aparato metodológico, procuro analisar como a montagem de imagens de arquivo através do computador pode criar sentidos. É uma análise pessoal (na qual o lugar da fala é o de receptor) que procura observar o processo de comunicação midiática dentro de uma perspectiva que percebe uma mudança dos meios técnicos de produção, circulação e consumo. Dessa forma, procuro no cinema, mais especificamente no filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, investigar a expressão que é construída de uma maneira muito complexa, através de uma heterogeneidade de linguagens e de uma convergência de tecnologias, como o cinema, a televisão, a fotografia e as configurações gráficas verbais.

Dos signos as *textos-enunciados*

Segundo Fabri (2000), a semiótica deve estudar os sistemas e processos de significação. Isso pode ser realizado a partir do plano de expressão ou do plano de conteúdo. Ele ainda coloca a idéia da linguagem ser uma *massa folheada* muito complexa, que possui muitos elementos. Portanto, ao observarmos um processo comunicativo devemos tomar tudo o que está no produto e no seu entorno como textos que podem nos passar alguma significação.

Não se pode descrever o processo de produção de um discurso, ou de um tipo de discurso, senão em relação com um conjunto de hipóteses acerca de elementos extra-textuais. Em outras palavras: só se pode definir o nível de pertinência de uma leitura relativa ao processo

⁴ Conforme Twyman (apud Aragão, 2005), os materiais de expressão do cinema transmitem a mensagem fílmica por meio de dois canais: o auditivo e o visual. Neste último estão presentes a linguagem gráfica e a não gráfica. A linguagem gráfica possui três modos de simbolização: verbal, pictórico e esquemático.

de produção de um discurso em relação com suas condições de produção. (Verón, 1987, p. 18)

Quando analisamos um produto midiático devemos sempre considerá-lo no interior do processo na qual ele foi engendrado. Portanto, os meios técnicos de produção, circulação e consumo das mensagens são importantes para que se realize uma boa observação.

As mídias vendem discursos para pessoas. Assim, o próprio produto midiático pode ser observado como um texto, dentre outros que estão presentes, como os meios que funcionam como linguagens.

Segundo Helmslev, o signo é formado por expressão em relação ao conteúdo. Segundo ele, existe uma interdependência entre esses dois planos. A minha análise semiótica será realizada a partir do plano de expressão do filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*. Para isso tornam-se necessárias, para fins de organização de critérios de análise, as colocações de Fontanille (2005). Segundo ele é importante definir o nível de pertinência entre o signo ou o texto. Ao realizar esta escolha, estaremos decidindo sobre a dimensão do conjunto expressivo responsável pela produção de valores e significados.

Neste estudo proponho a observação da montagem de alguns frames do filme de Masagão através de seus textos-enunciados. Mais do que reconhecer figuras pertinentes, tratarei de apreender uma totalidade sob a forma de dados textuais verbais e não-verbais, atribuindo uma intencionalidade.

Está-se frente, portanto, a dois níveis de experiência, dos quais decorrem dois tipos de entidades pertinentes: de um lado a experiência *figurativa* (e *icônica*), da qual se extraem, como grandezas pertinentes de expressão, os *signos*, de outro, a experiência *textual*, (e *intencional-interpretativa*), da qual se extraem como grandezas pertinentes de expressão os *textos-enunciados*. Uma das conseqüências mais espetaculares dessa mudança de nível de pertinência é a invenção da *dimensão plástica* das semióticas-objeto e, principalmente, das *imagens*. (Fontanille, 2005, p.17)

É importante levar em consideração que os textos não estão presentes apenas no produto. Há a necessidade de sair da imanência, transcender e perceber que existe um acordo de cooperação na relação entre emissor e receptor. O espectador que assiste um filme realiza um contrato de comunicação com o emissor. Os atos de comunicação



dependem disso. Quem propõe tem o objetivo de tentar fazer com que o outro entre na própria intencionalidade da sua produção. O contrato está sempre dentro do texto. Emissor e receptor co-constroem o texto. Ao tomarmos as imagens do filme como textos-enunciados estamos realizando a proposição de ter a experiência de interpretação de algo que, normalmente, sabemos a priori do que se trata. Assim, para que funcione bem uma ficção supõe-se que o receptor saiba como ela funciona.

Dessa forma, nota-se que a comunicação midiática deve levar em consideração os processos midiáticos e seus contextos.

Considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda a significação do signo nasce do contexto, quer entendamos por isso um contexto de situação ou um contexto explícito, o que vem a dar no mesmo; com efeito, num texto ilimitado ou produtivo, um contexto situacional pode sempre ser tornado explícito. (Hjelmslev apud Duarte, 2004, p. 19)

Seguindo essa perspectiva, temos que ter em consideração que a comunicação midiática é materializada em textos. Aqui neste estudo tomo todas as expressões como textos (incluindo as imagens que estão presentes na montagem do filme), os quais estão ligados através da forma como são mostrados para o espectador. Isso faz parte do jogo entre o emissor e o receptor da mensagem. Greimas utiliza a metáfora do jogo de xadrez para refletir sobre a linguagem.

Em primeiro lugar, é, evidentemente, um modelo que permite compreender a natureza de um “sistema de signos”: cada figura se define não pelo que ela é, mas pelo seu comportamento que a distingue das outras; o signo torna-se, assim, pura posição, lugar de intersecção dos percursos. A “de-substancialização” dos signos permite, então, pensar o sistema como uma forma. Por outro lado, como cada figura depende de todas as outras, cada um de seus movimentos abala o sistema e cria um novo estado estrutural, fundado sobre um novo equilíbrio provisório: o conceito de sistema formal leva assim a pensar a história como uma descontinuidade feita de estados e transformações. (Greimas, 1998, p. 120)

A montagem do filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos* mostra o jogo existente entre os diferentes tipos de suportes de imagens. As fotografias, as imagens televisivas, as fílmicas e as configurações gráficas verbais são uma montagem de expressões de diferentes naturezas. A utilização do computador para esta realização audiovisual mostra a potencialidade existente neste tipo de material contemporâneo.



Cada elemento expressivo é determinado pela sua diferença em relação ao outros e, ao mesmo tempo, por meio de uma nova estrutura que é criada a partir do conjunto que é apresentado dentro dos frames do filme. Podemos dizer, ainda, que este jogo não é formado apenas no interior do produto, mas aparece também nas relações das imagens com a maneira como foram produzidas e entre a montagem e o espectador que a observa. Os textos estão presentes em todo este processo.

No jogo não é necessário seguir regras explícitas. Este conhecimento está implícito, levando a uma estratégia que implica a competência interpretativa do receptor. Segundo Greimas (1998), isso permite ao sujeito ir dos atos às intenções do adversário. Dessa forma, ele constrói uma representação global de seu saber.

Passo, então, a uma reflexão de Jost (2004) que pode ser aproximada da idéia de jogo. O autor utiliza o exemplo da televisão para rejeitar a teoria do contrato, propondo outra. Para ele o contrato existe quando há a utilização do mesmo sistema de comunicação nos dois sentidos entre emissor e receptor. Dessa forma, o modelo de comunicação televisual é um modelo de promessa; assim, apenas o contrato poderia ser similar ao jogo.

Seja um contrato que é estabelecido entre quem emite e quem recebe, seja uma promessa que é feita pelo emissor ao receptor, temos que ter em mente que em ambos os casos o tipo de leitura a ser realizada sempre sofrerá alguma influência que é exterior ao produto acabado. O jogo é definido a partir da promessa ou do contrato que é realizado.

Uma das dimensões do audiovisual⁵ que está bem presente no filme que estudo é a convergência tecnológica, a qual vai se fazer sentir diretamente na linguagem que é apresentada. Portanto, a hibridização presente em *Nós que aqui estamos por nós esperamos* vai influenciar a construção de sentido pelos espectadores. Nota-se, assim, o conteúdo estando ligado diretamente à expressão. Ao interpretar os fenômenos, o receptor dota-os de sentido. Vale a pena ressaltar que a intenção deste artigo é analisar a instância de produção, ou seja, o plano de expressão. Entretanto, mesmo quando se

⁵ Os pesquisadores do Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades da Unisinos têm focado suas pesquisas em três aspectos do audiovisual: a primeira dimensão objetiva encontrar e analisar audiovisualidades em contextos não reconhecidamente audiovisuais; a segunda dimensão entende o audiovisual como um campo contemporâneo de convergência de formatos, suportes e tecnologias, resguardadas as especificidades do cinema, da televisão, do vídeo e das mídias digitais; a terceira dimensão que concorre para conceituar o audiovisual é a das linguagens, sejam gramaticais ou agramaticais, sua configuração, usos e apropriações.

busca estudar a recepção é fundamental conhecer a expressão, pois é a partir dela que os sentidos começam a ser construídos.

Evidentemente, para se examinar a recepção de um dado produto, precisa-se tomar conhecimento desse produto, necessita-se recuperar elementos de suas instâncias de produção e de consumo. E, assim, por diante, pois esses elementos mantêm entre si relações de interdependência, o que dificulta o isolamento de qualquer um deles para fins de análise; mas, ainda assim, são as diferentes tentativas que alimentam as investigações do campo. (Duarte, 2004, p. 21)

Ao observar o plano de expressão de um produto midiático devemos considerar o que é interior e exterior àquilo que se vê, se lê ou se ouve. De acordo com Duarte (2004) deve haver um alargamento da noção de texto. As condições de produção e o processo como um todo devem ser incluídos. É justamente neste momento que devemos observar a maneira como o produto foi realizado, qual é contexto em que está inserido e com quais condições tecnológicas foi desenvolvido.

Metodologicamente, é importante determinar na análise semiótica quais serão os elementos observados no produto da mídia que é meu objeto de estudo. Neste artigo busco, partindo de alguns autores, estudar o plano de expressão de alguns frames do filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Algumas adequações tornam-se necessárias para esta observação.

Neste processo de apropriação, talvez fosse mais produtivo, ao invés de modelos já revisionados, retornar primeiramente às fontes e fazer suas próprias revisões, adequadas às intenções da pesquisa e às imposições do objeto de estudo. (Duarte, 2004, p. 26)

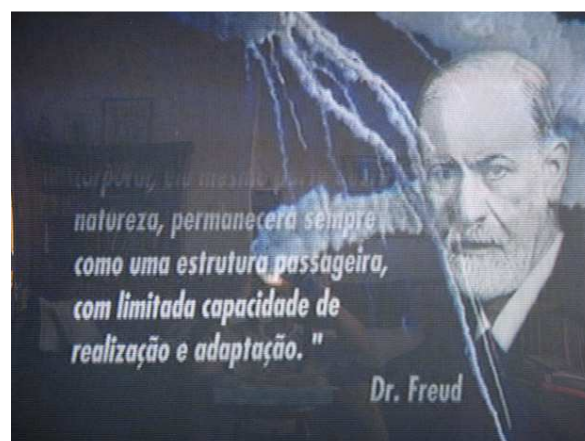
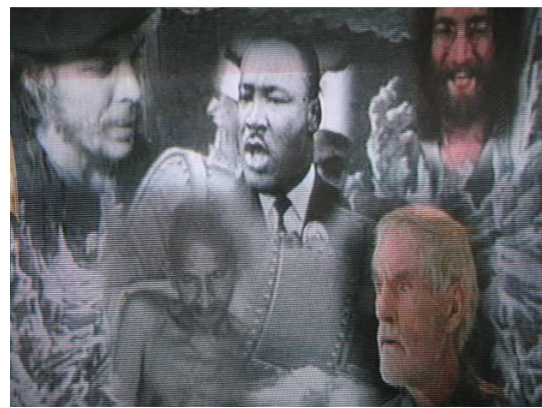
O filme de Masagão é um produto híbrido, típico retrato de nossa época. Calabrese (1987) diz que o tempo atual é confuso, fragmentado e indecifrável, o qual ele chama de *neobarroco*. Dentro desta etiqueta estão alguns produtos culturais que podem trazer à mente o barroco, sem retomar este período.

A semiótica mostra que as operações discursivas no cinema transformam uma intenção autoral em um discurso textual. A enunciação fílmica dá-se produzindo textos que são realizados por um produtor ou diretor para um espectador. Especificamente no meu corpus desta pesquisa, a montagem de imagens de arquivo de diferentes suportes tecnológicos cria *entre-imagens*, que possuem elementos sensíveis e materiais da imagem, os quais estão integrados ao *texto-enunciado*. Mais do que estar ligada à idéia

de iconicidade (através da semelhança, similaridade, analogia etc.), essas *entre-imagens* estão ligadas a uma outra dimensão: a *plástica*.

... desenvolveu-se nos anos setenta uma *semiótica plástica*, que supostamente descreveria *aquilo que se vê* e não somente o que se pode denominar: cores, matérias, traços, texturas etc., para os quais é necessário, na maior parte do tempo, inventar uma metalinguagem especializada. Nesse caso, a *semelhança* dos formantes visuais não passa pela denominação, mas pela percepção qualitativa dos contrastes e das composições; (Fontanille, 2005, p. 101)

Passamos, assim, do nível da experiência figurativa e icônica para a experiência textual e intencional-interpretativa. Ao tornar as *entre-imagens* em textos estaremos indo além do ícone, além da imagem. Assim, a observação pode ser tratada como ícone-texto unificado. O nível de pertinência desta análise, então, é o dos *textos-enunciados*, que são observados na dimensão plástica do produto e nas tecnologias de sua produção. Isso proporciona uma experiência interpretativa e textual do plano de expressão. A análise terá como base 3 *frames* retirados do fluxo do filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, os quais estão a seguir.



A evolução tecnológica permite no audiovisual inúmeras experiências a partir de diferentes suportes. Entre a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo e as configurações gráficas verbais há a produção de uma multiplicidade de sobreposições, de configurações, muitas vezes, imprevisíveis. Temos nestas passagens muitas textualidades virtuais.

Desse modo (virtualmente), o *entre-imagens* é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão. (Bellour, 1997, p. 14)

Análise dos frames do filme

Nesta análise que faço de três frames retirados do fluxo do filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos* proponho observar determinados elementos que estão presentes nas montagens que são apresentadas, pois não pretendo dar conta de todos os aspectos que estão envolvidos na produção dos *textos-enunciados*. O estudo toma por base os diferentes suportes tecnológicos que aparecem nos frames, como a imagem de televisão, de cinema, de vídeo, de fotografia e as configurações gráficas verbais.

Tal pesquisa observa o plano de expressão e suas possíveis formas de produção, pois “para cada texto, haveria então, virtualmente, muitas textualidades (Duarte, 2004, p. 25)”. Este filme pode ser considerado como um conjunto de vários textos, pois, conforme Calabrese (1987), os fenômenos da cultura são tomados como textos.

É importante destacar que o objetivo de análise não está na leitura do plano de conteúdo. Assim, não vou buscar perceber qual(is) mensagem(ens) que a montagem deseja passar para o receptor. Portanto, o objetivo é perceber o processo de produção da

montagem de imagens de arquivo e, possivelmente, a intencionalidade do diretor com isso.

Frame 1



O plano de expressão desta montagem é composto de uma imagem fílmica em preto e branco e de uma imagem televisiva em cores. A primeira não é identificada diretamente, por não ter sido muito divulgada pelos meios de comunicação de massa. É uma imagem mais restrita ao âmbito do cinema. A segunda, por ter sido repetida inúmeras vezes na televisão, torna-se de fácil identificação: é a queda do muro de Berlim em 1989. Na montagem destas duas imagens surge uma *entre-imagem*, uma passagem, que é o plano de expressão.

A *entre-imagem* pode ser tomada como *texto-enunciado*, assim como as referências (por serem imagens de arquivo) que existem em cada imagem isoladamente também tornam-se *textos-enunciados*. Aquilo que vemos, a dimensão plástica da imagem, pode trazer sensações de prisão em contraste com liberdade.

As diferenças de naturezas entre as duas imagens da montagem também possuem *textos-enunciados*. Por exemplo, a imagem em preto e branco expressa ser mais antiga quando a relacionamos com a imagem em cores e de melhor qualidade.

Na relação de montagem entre as duas imagens temos uma como algo imponente, seguro, intransponível e estático (imagem em preto e branco com os guardas em cima do muro); a outra mostra um momento de alegria, ação e movimento no acontecimento (imagem das pessoas derrubando o muro com marretas). Uma leitura de conteúdo possível é a de que as pessoas estão colocando abaixo as imposições do passado. Esta montagem trabalha com questões ideológicas em seu plano de expressão.

Percebe-se que a montagem utiliza dois acontecimentos de épocas diferentes que estão ligados ao mesmo objeto: o muro.

Frame 2



O plano de expressão deste frame retirado do filme é composto de imagens fixas que mostram pequena parte do tronco e a cabeça de cinco indivíduos, 3 em preto e branco e 2 em cores. A iconicidade presente nessas imagens nos leva a identificar os personagens. Isso também ocorre com a imagem que serve de fundo para as pessoas, a qual foi retirada do filme *Viagem à lua*, de George Meliès. A montagem pode dar a idéia de que todos estes “personagens da humanidade” viajaram e não estão mais no convívio com outros seres humanos.

As cinco pessoas são colocadas nesta *entre-imagem* por meio de recortes que excluem o que estava à volta delas na imagem original. Nota-se, assim, que cada uma delas estava em outros contextos diferentes daquele em que estão agora sendo apresentadas. Assim, cada imagem devia possuir outros elementos em sua composição, além das pessoas apresentadas aqui neste frame do filme.

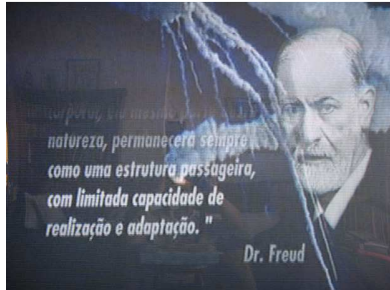
A expressão desta *entre-imagem* criada pela montagem de diferentes suportes dá-se através de passagens na relação entre os *textos-enunciados* que a imagem de cada personagem propõe e de outros *textos-enunciados* que estão contidos em cada imagem isoladamente. Além disso, os ícones (personagens) destas imagens de arquivo também possuem seus próprios textos, carregados pela representatividade de cada um ao longo de suas vidas.

Nota-se, assim, que a expressão desta montagem define bem a importância de *textos-enunciados* interiores e exteriores às imagens para a criação de sentido em um produto midiático.

O jogo que é proposto pela relação entre as imagens parte de um *zapping* realizado pelo diretor Marcelo Masagão por diversos materiais de arquivo. A impressão que se tem é de que ele faz um grande *zapping* de onde recolhe diversas imagens de diferentes naturezas e suportes tecnológicos para desenvolver a sua montagem de imagens de arquivo. Este *zapping* aparece montado nas *entre-imagens* ao longo de

diversos momentos do filme. Dessa forma, um pouco do processo de produção é mostrado para o espectador.

Frame 3



Dentre as montagens que estou analisando, esta é a que apresenta o seu plano de expressão de forma mais híbrida. São três os suportes tecnológicos que confluem nesta montagem, os quais influenciam na linguagem. Percebe-se uma imagem televisiva de fundo, em cores, onde aparecem os rastros deixados pela explosão de uma nave espacial; configurações gráficas verbais com uma citação do Dr. Freud (é pelo domínio da convenção utilizada que se pode perceber isso); e uma fotografia em preto e branco do Dr. Freud (uma associação feita através do reconhecimento figurativo do personagem, pela semelhança que está ligada ao ícone). Além disso, a relação da montagem entre as configurações gráficas verbais e a fotografia faz uma afirmação que o indivíduo que vemos trata-se do Dr. Freud.

Percebe-se claramente neste frame a relação existente na montagem entre textos verbais e não-verbais. Como já foi mencionado, isolados, cada suporte tem o seu *texto-enunciado*. A convergência tecnológica que possibilita esta hibridização proporciona uma *entre-imagem* que é realizada através desta montagem de inúmeros textos e enunciados diferentes. O conteúdo a ser percebido dependerá de quais relações o espectador vai realizar entre os diferentes suportes apresentados e os seus textos específicos.

A diferença entre as imagens em preto e branco do Dr. Freud e a colorida da explosão da nave espacial, denota épocas diferentes em que cada uma foi realizada. Portanto, os signos criam sentidos a partir dessa diferença.

Considerações finais



Ao final desta breve análise, percebe-se que uma dificuldade é conseguir observar apenas o plano de expressão sem haver nenhuma referência ao conteúdo, já que os dois possuem uma relação de interdependência.

A conclusão inicial é de que tudo que foi discutido e apresentado são hipóteses interpretativas da expressão do filme, já que as montagens que apresentam as *entre-imagens* não possuem apenas uma significação. É da articulação de componentes diferentes que nasce o sentido.

Com efeito, o objeto é polissêmico, quer dizer, oferece-se facilmente a várias leituras de sentido: diante de um objeto há quase sempre várias leituras que são possíveis, e isso não apenas de um leitor para outro, mas também, às vezes, no interior de um mesmo leitor. Noutras palavras, cada homem tem em si, por assim dizer, vários léxicos, várias reservas de leitura, segundo o número de saberes, de níveis culturais de que dispõe. (Barthes, 2001, p. 215)

Importante, também, é salientar que a análise realizada tomou por base três frames de um filme, tendo seus movimentos parados (o que já muda a expressão). Observar a narrativa de *Nós que aqui estamos por vós esperamos* como um todo não faz parte da proposta deste estudo.

Referências bibliográficas

- ARAGÃO, Isabella. **A linguagem gráfica na banda visual do cinema**. In CUNHA FILHO, Paulo. **Simulacros e espetáculos: caderno de esboços**. Recife: Editora Bagaço, 2005.
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. S.Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FABRI, Paolo. **El giro semiótico**. Barcelona: Gedisa, 2000.



- FONTANILLE, Jacques. **Significação e visualidade – exercícios práticos**. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- GREIMAS, A. J. **A propósito do jogo**. Verso & Reverso, São Leopoldo: Unisinos, 27: 119-123, jul.-dez. 1998.
- JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- REIS, Joari. **Breve história do cinema**. Pelotas: EDUCAT, 1995.
- STIEGLER, Bernard. La imagen discreta. In DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. **Ecografías de la televisión**. Buenos Aires: Eudeba, 1998. P. 181-200.
- VERÓN, Eliseo. **La semiosis social**. Buenos Aires: Gedisa, 1987.