

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
FACULDADE DE ARTES E COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

Francine Tiecher

ELEMENTOS DO CINEMA MUDO NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO: "A FESTA DE MARGARETTE"

Passo Fundo
2012

Francine Tiecher

ELEMENTOS DO CINEMA MUDO NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO: "A FESTA DE MARGARETTE"

Monografia apresentada ao curso de graduação em
Jornalismo da Universidade de Passo Fundo como
requisito parcial para obtenção do título de Jornalista
sob a orientação do Professor Mestre Cleber Nelson
Dalbosco.

Passo Fundo
2012

Dedico esse trabalho a meus pais, Eri e Ivanir, que sempre estiveram ao meu lado, incentivando em todos os momentos da minha vida. Sem eles, não estaria aqui hoje e meu sonho não se tornaria realidade.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus que me deu o dom da vida.
Aos meus pais, que sempre tiveram paciência e me fizeram aprender a
como seguir meu caminho com dignidade, respeito e ética.
Me educaram com muito amor e me ensinaram que sem humildade
não somos nada na vida.
Aos meus irmãos, Caroline e Júnior, por serem sempre meu motivo de
alegria, desde o dia de seus nascimentos. Com eles aprendi a dividir, a
ser disponível e colocar a família sempre em primeiro lugar.
Ao meu orientador, Cleber Nelson Dalbosco, pela ajuda e dedicação
durante todo o processo, desde a construção do projeto até a conclusão
da monografia.
Aos amigos e familiares, que sempre estiveram presentes em minha
caminhada, tornado meus dias mais coloridos e dando o
apoio que sempre precisei.
A amiga Michele Palaoro, pela disponibilidade que sempre teve
comigo e pela revisão ortográfica. A Sirlete Regina da Silva,
pela formatação.
Aos professores responsáveis por todo meu aprendizado no processo e
aos colegas, que estiveram sempre junto comigo nessa caminhada.

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar e comparar as características e os elementos cinematográficos presentes no cinema mudo e no cinema contemporâneo. Para isso, precisa-se compreender primeiramente o processo de criação, dissipação e popularização do cinema, com base na análise das características tecnológicas, culturais e sociais da época de seu surgimento. Conhecer quais são os elementos técnicos que constituem uma produção fílmica, de que maneira são usados e para que efeitos pretendidos servem cada um. A metodologia utilizada é a análise de imagem e som, já que vão ser analisados os elementos que compõem o filme “A Festa de Margarete”. Também encaixa-se a teoria da indústria cultural e semiótica, devido ao cinema ter sido popularizado a partir da produção em escala industrial e por seus elementos de construção serem baseados na linguagem.

Palavras-chave: Cinema mudo. Surgimento do cinema. Elementos cinematográficos. “A Festa de Margarete”.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Grande plano geral | 32 |
| Figura 2 – Plano geral | 33 |
| Figura 3 – Plano geral aberto | 33 |
| Figura 4 – Plano geral fechado | 34 |
| Figura 5 – Plano inteiro | 34 |
| Figura 6 – Plano americano | 35 |
| Figura 7 – Plano médio | 35 |
| Figura 8 – Plano próximo | 36 |
| Figura 9 – <i>Close up</i> | 36 |
| Figura 10 – Plano de detalhe / <i>cut up</i> | 37 |
| Figura 11 – Plano de conjunto fechado | 37 |
| Figura 12 – Plano de conjunto aberto | 38 |
| Figura 13 – <i>Plongée</i> | 39 |
| Figura 14 – <i>Contraplongée</i> | 39 |
| Figura 15 – Câmera subjetiva | 40 |
| Figura 16 – Câmera na mão | 40 |
| Figura 17 - Cartaz de divulgação do filme “A Festa de Margarete” | 46 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| 1 DA LANTERNA MÁGICA AO CANTOR DE JAZZ | 10 |
| 1.1 História do cinema e seu surgimento..... | 10 |
| 1.2 O cinema de documentário e de ficção..... | 14 |
| 1.3 Os nickelodeons e o surgimento da indústria cinematográfica..... | 16 |
| 1.4 Os pioneiros na arte de representar e as obras do primeiro cinema..... | 19 |
| 1.4.1 Georges Méliès | 19 |
| 1.4.2 Max Linder..... | 20 |
| 1.4.3 Lillian Gish..... | 20 |
| 1.4.4 Buster Keaton..... | 21 |
| 1.4.5 Charles Chaplin..... | 22 |
| 1.5 Transição para o cinema sonoro | 22 |
| 2 ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS E O ESTUDO DA LINGUAGEM | 25 |
| 2.1 Princípio da câmara escura..... | 25 |
| 2.2 A linguagem narrativa clássica norte-americana..... | 26 |
| 2.3 Conceituando a estética | 29 |
| 2.4 Os elementos cinematográficos | 30 |
| 2.4.1 Planos e escala de planos | 30 |
| 2.4.2 Movimentos e posicionamento de câmera | 38 |
| 2.4 Adorno e o cinema como mídia da indústria cultural | 41 |
| 3 ANÁLISE DOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS | 43 |
| 3.1 Metodologia e a análise de imagem e som..... | 43 |
| 3.2 A Festa de Margarete | 46 |
| 3.3 Análise dos elementos cinematográficos | 48 |
| 3.3.1 Fragmento inicial – minutos 0’ a 5’ | 48 |
| 3.3.2 Fragmento mediano – minutos 35’ a 40’ | 49 |
| 3.3.3 Fragmento final- minutos 01:09’ a 01:14’ | 52 |
| 3.4 Análise geral | 54 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 55 |
| REFERÊNCIAS | 57 |
| ANEXO 1 | 59 |

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de pesquisa pretende abordar os temas do cinema mudo e sua contribuição para o desenvolvimento histórico-tecnológico do primeiro meio de comunicação de massa da história.

A primeira exibição pública do cinema mudo, ou não falado, ocorreu no ano de 1895 e aconteceu a partir de uma necessidade. Nele, os irmãos Lumière, usando o princípio da câmara escura, retrataram a saída dos trabalhadores de suas fábricas e esse fato documentado é a primeira gravação cinematográfica de que se tem registro.

Como era impossível sincronizar o som com a imagem, devido à carência técnica da época, as imagens eram o único recurso que podia “ser utilizado” para retratar as histórias. Sem nenhum tipo de narrativa, fala ou diálogo, inúmeros recursos de linguagem e estética foram sendo criados e inseridos nos filmes, para que se pudesse proporcionar ao espectador a mensagem mágica que se pretendia.

Assim expressões com gestos, interpretação artística, ângulos e movimentos tornaram possível o sonho de ver na tela uma história que tocasse e emocionasse os espectadores. Tempos depois foi a vez das orquestras ganharem espaço durante as exibições das películas. “Ao vivo”, músicas eram tocadas sincronicamente com cada cena, e a cada estilo musical tocado, uma emoção vinha à tona.

O cinema mudo é um marco histórico não só por ter desencadeado e proporcionado a evolução de um estilo artístico, mas também por ter se utilizado das práticas mais fascinantes e pitorescas para conseguir a comoção do espectador.

Depois de mais de um século do surgimento do estilo, imagens e sons nos remetem à época de Chaplin, com o filme “A Festa de Margarete”. Criado e dirigido pelo cineasta passo-fundense Renato Falcão, o filme se utiliza da estética e linguagem cinematográfica da época dos primórdios do cinema. O longa-metragem traz ao espectador uma antiga forma do fazer visual, inserido ao contexto humorístico e regional.

Esse trabalho tem como objetivo principal analisar e comparar com o cinema contemporâneo os elementos cinematográficos típicos do cinema não falado, que estejam presentes no filme “A Festa de Margarete”. Os objetivos específicos do trabalho são: analisar o contexto histórico em que surgiram as primeiras manifestações do cinema; abordar a história e evolução do cinema mudo, sua relevância estética e de elementos cinematográficos utilizados; e entender as diferenças de características do cinema mudo e do cinema

contemporâneo.

A pesquisa está dividida em três capítulos que irão tratar da história e desenvolvimento do cinema e suas características. A abordagem do primeiro capítulo pretende realizar um panorama histórico, cultural e social do surgimento do cinema, passando pela fase do “não-falado”/mudo até o surgimento da primeira produção que possibilitou a sincronização de imagem e som, no ano de 1927, em *The Singer Jazz*.

O segundo capítulo pretende conceituar os mais importantes e relevantes elementos cinematográficos, sua categorização e exemplificação, tendo como base o manual de cinema do diretor Chris Rodrigues, que descreve, tecnicamente, todos os tipos de movimentos de câmera, escala de planos e sua utilização dentro de um enredo/narrativa cinematográfica.

No terceiro e último capítulo, é feita a análise do filme contemporâneo “A Festa de Margarete”, do diretor passo-fundense Renato Falcão, baseado no estilo primordial do cinema, buscando fazer a comparação e diferenciação entre elementos cinematográficos utilizados no estilo. Além da análise, o capítulo vai contemplar a descrição detalhada de momentos do filme, bem como, vai conter uma ambientação e narração da história do filme.

A escolha do tema deu-se, primeiro, pelo gosto e interesse da autora pelo cinema que é considerado a sétima arte; segundo por ser um tema pouco estudado no curso de Jornalismo; assim é relevante aprofundar o estudo sobre os processos de criação e elementos cinematográficos e seus objetivos, bem como a representação desse estilo para a história do cinema; e terceiro, fazer um resgate contemporâneo de um elemento artístico do passado e que está presente na mente das pessoas por ser um marco revolucionário do cinema, viabilizando a construção de uma releitura do “velho” e do contemporâneo.

O presente trabalho foi desenvolvido com base na metodologia da análise de imagem e som, descrição de elementos cinematográficos da parte técnica do fazer cinema, tais como linguagem, estética, movimentos de câmera e escala de planos. Ele visa contemplar questões ligadas à origem do cinema, características relacionadas à linguagem e estética peculiares do estilo mudo, bem como a retrospectiva contemporânea do estilo, feita por meio do longa-metragem “A Festa de Margarete”.

Por se tratar de um trabalho referente à análise dos elementos de criação, execução e montagem cinematográficas, o embasamento teórico se dará a partir de autores e cineastas (não necessariamente pesquisadores), que abordarão as temáticas do cinema.

A metodologia utilizada vai ser a análise de imagem e som, conceituada por PENAFRIA, em seu estudo sobre análise de filmes. Também vão ser levados em consideração elementos práticos relacionados ao cinema, onde serão buscadas respostas nas

diferentes áreas do conhecimento, tais como a semiótica (estudo da linguagem) em SANTAELLA e indústria cultural, em ADORNO.

Para a área de comunicação, torna-se relevante a partir do momento em que o estudo da imagem no jornalismo está diretamente ligada ao diálogo/texto. No caso do objeto estudado, pode ser considerado peculiar e relevante, pelo fato de não utilizar em nenhum momento o uso de falas, diálogos. Utiliza-se apenas de trilha sonora e em dados momentos som diegético, o que torna o filme uma linguagem universal.

1 DA LANTERNA MÁGICA AO CANTOR DE JAZZ

O primeiro capítulo traz à tona toda a história do surgimento do cinema, seu contexto sócio-cultural e os mecanismos do que pode ser considerado a sétima arte, que se transformou em um meio universal por sua acessibilidade e fácil difusão de sua linguagem.

A partir da criação do cinematógrafo e demais aparelhos que proporcionaram a propagação do cinema, o presente capítulo seguirá uma linha do tempo histórica, começando pelo advento do cinema e a possibilitação das imagens em movimento; popularização e caracterização dos primeiros filmes; criação dos *nickelodeons*; disseminação como negócio; produção e organização de uma escala industrial e advento do filme sonoro.

Ao passar pela parte dos principais filmes e artistas da época, tais como os irmãos Auguste e Louis Lumière, Georges Méliès, Charles Chaplin, Max Linder, Lillian Gish, Buster Keaton e posteriormente David Griffith, o panorama será feito até o ano de 1927, onde os filmes não-falados ou "mudos", como são também chamados, passam a dar lugar às primeiras produções faladas da época, iniciando com o filme **O Cantor de Jazz**, que foi o grande divisor de águas dentro desse contexto.

1.1 História do cinema e seu surgimento

Pode-se dizer que foi após o advento da fotografia, no ano de 1826, que os primeiros registros de imagens em movimento começaram a ser viáveis. Foi por meio da chamada revolução tecnológica, que a confecção de inúmeras máquinas e aparatos que tinham como função o mecanismo da projeção de imagens, se tornou possível. A autora Flávia Cesarino Costa (2005, p. 16), em seu livro **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação** aborda a grande difusão e fácil acessibilidade quanto à linguagem cinematográfica no início do século XIX:

O surgimento do cinema no final do século 19 marcou o início de uma era de predominância da imagem. Os filmes desenvolveram uma linguagem audiovisual que se tornou dominante no planeta e que foi assimilada pela televisão e pelas mídias eletrônicas. O padrão de organização de imagens e sons criados pela linguagem cinematográfica tem, desde então, influenciado nossas maneiras de conceber e representar o mundo, nossa subjetividade, nosso modo de vivenciar nossas experiências, de armazenar conhecimento, e de transmitir informações.

O ser humano sempre teve necessidade de estimular e de vivenciar a experiência da imagem. A partir da época em que isso se tornou viável, a evolução do mundo industrial se dissipou e tudo ficou mais fácil. Destaca-se então a primeira máquina que tornou a exibição de imagens em movimento possível: a lanterna mágica, que Costa (2006, p. 18), caracteriza em livro organizado por Fernando Mascarello, **História do cinema mundial**, que trata das questões da história do cinema mundial:

Os filmes são uma continuação na tradição das projeções da lanterna mágica, nas quais, já desde o século XVII, um apresentador mostrava ao público imagens coloridas projetadas numa tela, através do foco de luz gerado pela chama de querosene, com acompanhamento de vozes, música e efeitos sonoros.

Alguns modelos dessa nova máquina de projeção, mais modernas e sofisticadas, contavam ainda com pequenas engrenagens e outro foco de luz, que possibilitaram o movimento das imagens, o seu apagar e surgir ou ainda sua fusão. Assim, a ideia do cinema como reprodução de imagens em movimento, acompanhado ou não por efeitos sonoros começou a ser viável.

Propriamente dito, como modelo que se está habituado atualmente, o cinema surgiu por volta do ano de 1895, misturado às formas culturais populares da época, como o teatro, cartuns, cartões postais, revistas ilustradas e os espetáculos da lanterna mágica.

O advento do cinema está diretamente ligado à invenção de Thomas A. Edison, que, após ter visto um primeiro modelo de câmera em Paris por volta de 1889, recrutou a equipe de técnicos de seu laboratório para produzir um equipamento que possibilitasse essa exibição de fotografias em movimento. Mas foi no ano de 1893 que o primeiro equipamento de exibição intermitente foi criado: o cinetoscópio. Conforme ressalta A. C. Gomes de Mattos (2006, p. 15), o cinetoscópio veio para proporcionar o acesso à reprodução de imagens em movimento para a população, já que a máquina funcionava com a inserção de apenas uma moeda:

O cinetoscópio era uma máquina na qual um filme [...] com duração de mais ou menos 20 segundos, podia ser visto por uma pessoa de cada vez, olhando pela abertura de uma caixa [...]. Os salões de cinetoscópios continham duas fileiras de cinco máquinas. O espectador pagava 25 centavos, e ia passando de uma máquina para outra, cada qual com um filme diferente. [...] Os filmes eram bem primitivos, tanto no conteúdo quanto na forma, mostrando, em sua maioria, performances rápidas de artistas de *vaudeville* ou do circo, captadas por uma câmera estática.

Thomas Edison começou a produzir esses pequenos filmes em um pequeno estúdio nos fundos de seu laboratório: o **Black Maria**. Kenneth W. Leish (1987, p. 9) descreve o mecanismo inovador utilizado por Edison, no que pode ser considerado o primeiro estúdio cinematográfico da história:

Foi construído expressamente um estúdio em East Orange, Nova Jérсия, coberto de papel alcatrão, que intitularam efectuosamente *Black Mary*, a Maria Preta. Estava assente numa plataforma rotativa, podendo ser colocada na posição que melhor conviesse para o aproveitamento da luz solar.

A construção pintada de preto, que girava em torno de si mesmo, possuía o teto flexível para que entrasse a luz do dia, acompanhando o movimento solar. O seu nome vem do apelido ao qual eram chamados os camburões policiais da época. As atrações eram filmadas sobre um fundo preto, iluminadas pela luz do sol.

Já no ano de 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière, que eram grandes inventores, aprimoraram um novo tipo de equipamento, capaz de desempenhar a função de câmera e projetor ao mesmo tempo: o cinematógrafo. Ele podia captar as imagens numa velocidade de 16 quadros por segundo e usava um filme de 35mm. Esses primeiros filmes herdaram a característica de serem autônomos, e, por isso, encaixavam-se com facilidade dentro de qualquer programação de teatro e de variedades. Em geral, eram películas compostas por uma única tomada, sem algum resquício de estrutura narrativa.

Como salienta Costa (2006, p. 20), os irmãos Lumière obtiveram sucesso na área filmica, a partir da praticidade de seu novo empreendimento, que possibilitava um fácil manuseio a quem fosse operar o equipamento:

Parte do sucesso do cinematógrafo Lumière deve-se a suas características técnicas. [...] a máquina dos Lumière podia funcionar mesmo como câmera ou projetor, e ainda fazer cópias a partir dos negativos. Além disso, seu mecanismo não utilizava luz elétrica e era acionado por manivela. Por seu pouco peso, o cinematógrafo podia ser transportado facilmente e assim filmar assuntos mais interessantes que os de estúdio, encontrados nas paisagens urbanas e rurais, ao ar livre ou em locais de acesso complicado.

Mattos também refere-se ao aparelho dos Lumière como sendo um avanço no que diz respeito ao catálogo de imagens, que só foi possível ser mostrado devido ao fácil transporte e manuseio do equipamento, tornando-o popular por sua versatilidade. Foram

os Lumière também que fizeram a primeira exibição pública e paga do primeiro modelo do que podemos classificar como cinema:

A máquina inventada por Louis e Auguste Lumière e exibida pela primeira vez em 28 de dezembro de 1895 no Grand Café do Boulevard des Capucines, era mais versátil [...] e portátil [...]. A facilidade de deslocamento do cinematógrafo permitia a filmagem de cenas de regiões distantes e exóticas e personagens importantes de todo o mundo. Por outro lado, com a câmera/projetor/copiadora, os cinegrafistas dos Lumière podiam filmar instantâneos nos próprios lugares onde estivessem, tirar cópia dos filmes e exibi-los no mesmo dia, à noite. Esses filmes "de viagens" e "de atualidades locais" deram à firma francesa uma evidente vantagem em termos de competição. (MATTOS, 2006, p. 18)

A primeira exibição pública de um filme dos Lumière, feita por seu cinematógrafo, foi a filmagem da saída dos operários da fábrica da família, na França. Paulo Paranaguá (1985, p. 11) comenta sobre a importância que a praticidade do equipamento inventado pelos Lumière teve em relação à invenção de Edison, fator esse de grande responsabilidade na questão da difusão do cinema:

O cinema representa a eclosão da revolução industrial no domínio da diversão pública. Contudo, desenvolveu-se inicialmente na escala reduzida de uma atividade artesanal, tanto em termos de exibição como de produção. [...] O aparelho dos irmãos Lumière tinha a grande vantagem de ser ao mesmo tempo câmera e projetor, podendo servir também para revelar e copiar a película. Essa simplicidade garantiu-lhe a supremacia em relação ao de Edison e explica a rapidez com a qual se começa a filmar no continente.

Após alguns anos, surgiram então outros equipamentos que foram se aperfeiçoando quanto a projeção dessas fotografias em movimento, como o mutoscópio¹. Também começaram a ser desenvolvidos outros aparelhos que produziam filmes de 70mm, com imagens em menor qualidade, com foco experimental.

¹ O mutoscópio era um aparelho que foleava imagens fotográficas impressas em papel e que eram mostradas/projetadas num visor individual, seguindo a lógica semelhante do quinetoscópio.

1.2 O cinema de documentário e de ficção

Por estar difuso entre as atrações da atualidade na época em que apareceu, o cinema, inicialmente, não possuía uma linguagem própria. Ele foi aos poucos se descobrindo como arte, à medida em que foram sendo desvendadas práticas de manipulação da montagem, que é elemento fundamental para uma narrativa e para os princípios da linguagem cinematográfica.

Essa fase do cinema mudo (não-falado) possuía características bem simples e sua representação era bastante amadora. Os estudiosos Noel Burch, André Gaudreault e Tom Gunning classificam o **cinema de atrações** como algo primitivo devido, justamente, à sua forma não-aprimorada e experimental que se sucedeu nos primeiros anos de familiarização com o mundo e com o público. O cinema de atrações possuía ainda algumas características grotescas ao que conhecemos como sendo elementos do cinema hoje:

Noel Burch, um dos pesquisadores presentes em Brighton, descreveu que considerava serem traços de um "modo de representação primitivo" nesses filmes: composição frontal e não centralizada dos planos, posicionamento de câmera distante da situação filmada, falta de linearidade e personagens pouco desenvolvidos. Os planos abertos e cheios de detalhes, povoados por muitas pessoas e várias ações simultâneas, são a marca desse tipo de representação, em que a alteridade em relação ao cinema que conhecemos é característica mais forte. (BURCH *apud* COSTA, 2006, p. 23-24).

Tendo em suas primeiras produções características peculiares, se tratando da linguagem e de formas, o cinema primitivo se tornou algo popular pela sua forma inovadora. Nunca antes imagens em movimento tinham sido viáveis e tampouco acessíveis à população.

Alguns autores, como Philippe Dubois (2004, p. 145) conceituam a primeira fase do cinema como sendo **primitivo**, devido à sua característica experimental e carente de recursos técnicos:

É o cinema das origens, anterior a 1915 e ao Griffith de *O nascimento de uma nação* (1915). É o cinema dos irmãos Lumière (Louis e Auguste) e de Georges Méliès, cinema das descobertas e das experiências, da inocência, das primeiras sensações fortes, da profundidade e do plano-sequência "brutos" [...] das trucagens selvagens e ingênuas. É um cinema "em bloco": o filme é a filmagem, completa, sem perda. É como uma fotografia no tempo.

Também partindo da análise desse **cinema primitivo**, o estudioso André Gaudreault divide dois modos de comunicação dentro desse fazer cinema: a mostração e a narração,

citadas pela autora em seu estudo, do que seriam os primeiros traços de uma linguagem propriamente audiovisual:

A mostração envolve a encenação direta de acontecimentos, ao passo que a narração envolve a manipulação desses acontecimentos pela atividade do narrador. No entanto, dois modos são registrados pelo que se chama de *meganarrador*, já que todo relato é sempre construído por alguém e nunca se produz *automaticamente*. No cinema, a mostração é ligada à encenação e apresentação de eventos dentro de cada plano (filmagem); já a narração está ligada à manipulação de diversos planos, com o objetivo de contar uma história (montagem). (COSTA, 2006, p. 24).

Gaudreault descreve ainda esse cinema primitivo como algo mais relacionado à mostração do que à narração, principalmente nessa primeira fase de produção cinematográfica compreendida até 1904. O contexto da atualidade e as seguidas experimentações audiovisuais não subentendiam contar uma história, com início, meio e fim, mas sim, mostrar algo cotidiano ou algo para entretenimento do público. Por isso, quanto a estética e demais elementos técnicos, havia certa carência dentro do primeiro cinema.

O cinema das atrações surgiu com finalidade de divertir o público. Geralmente eram peças teatrais, números cômicos e de ilusionismo ou cenas documentais que espantavam e maravilhavam o espectador. Podiam ser imagens de uma paisagem em algum lugar distante, cenas de guerra ou catástrofes naturais. Também eram utilizados ruídos e sons juntamente às imagens, que não tinham a finalidade de construir uma ideia de narrativa, mas sim apenas apresentar o material ao público, que se reunia em grandes espaços para se divertir.

Durante esse período inicial do cinema, dentro dessa categoria das atrações, surgem duas correntes de oposição: filmes produzidos pelos Lumière e filmes produzidos por Méliès. Um era documental e outro ficção:

[...] os filmes de Méliès e dos Lumière originaram duas tendências opostas do cinema: o documentário e a ficção. Segundo essa visão mais tradicional, os filmes Méliès, por serem realizados em estúdio e tratarem de assuntos fantásticos, utilizando cenários estilizados, baseados em rotinas teatrais, representariam a vertente ficcional do cinema. Já os filmes dos Lumière, por serem feitos em locações naturais, externas e autênticas, seriam a origem do que se chama de realismo documentário. (COSTA, 2006, p. 31).

A corrente Lumière aconteceu de 1895 a 1903 e pode ser caracterizada pelo predomínio de filmes de caráter documental, as atualidades. Documentavam cenas da

realidade do cotidiano, que fascinavam o espectador por mostrar detalhes simples. A maioria dos filmes possuíam um plano único.

Já a corrente Meliès, que aconteceu de 1903 a 1907, possuiu um caráter mais ficcional onde os filmes começaram a ganhar múltiplos planos. Foram criadas narrativas simples com experimentações na estrutura das relações de tempo entre planos. Assim, começaram a fazer mais sucesso do que os filmes de atualidades onde Paranaguá (1985, p. 14) afirma que "no começo a produção cinematográfica é sobretudo documentária. Só numa etapa posterior, com o predomínio da ficção, é que o interesse principal da incipiente indústria vai se transferir do material técnico para a própria fita."

1.3 Os nickelodeons e o surgimento da indústria cinematográfica

Entre os anos de 1902 e 1907, os filmes de múltiplos planos começaram a se tornar requisito. Esse período foi de muitas experimentações, principalmente para tentar juntar planos nos filmes narrativos. Essas montagens chamaram a atenção porque, em muitas vezes, diferentemente das trucagens que davam a impressão de continuidade do quadro, podiam ser flagrados exemplos de descontinuidade.

Assim, a duração média dos filmes começou a aumentar, passando a variar entre cinco e dez minutos. Então houve a necessidade de se organizar espaços maiores para a exibição desses filmes, os *nickelodeons*, que tinham um mecanismo de funcionamento muito simples, pelo preço de um níquel, como percebe-se pela citação de Mattos (2006, p. 20):

Nos grandes centros urbanos, empreendedores preferiram transformar os antigos salões de cinetoscópios nos chamados [...] *nickelodeons* (uma referência ao preço de entrada de cinco centavos), que foram os primeiros cinemas dedicados exclusivamente à exibição de filmes. Em 1902, Thomas L. Tally inaugurou o Electric Theater em Los Angeles, e logo outros cinemas "elétricos" se espalharam pelo país. Entretanto, somente em 1905, inicialmente nas cidades industriais do Meio-Oeste como Pittsburgh e Chicago, foram abertas [...] as primeiras salas que ficaram conhecidas como *nickelodeons*.

Surgiram em 1902, mas se popularizaram mesmo em 1905, e eram espaços muitas vezes desconfortáveis (geralmente eram depósitos ou armazéns adaptados) com capacidade para exibir filmes para o maior número de pessoas possível a um custo muito mais acessível.

O empreendimento conseguiu popularizar o cinema e marcou de vez o início de uma atividade cinematográfica em escala industrial. Nesses espaços reservados para a exibição em massa, o autor ainda caracteriza os *nickelodeons*, e ressalta a importância dessa alternativa de disseminação e popularização:

O espetáculo no *nickelodeon* durava cerca de uma hora e começava em geral com canções ou hinos patrióticos, ilustrados por slides coloridos da lanterna mágica. [...] Após essas *illustrated songs*, vinha uma série de filmes de um rolo (10 minutos), alguns já contando uma história ou condensando contos, poemas, óperas ou clássicos da literatura. A música dos *nickelodeons* era executada ao vivo, geralmente por um pianista/organista ou por pianos, órgãos ou orquestras mecânicos, controlados da cabine de projeção. [...] O preço baixo dos ingressos e a duração breve do programa atraíam para os *nickelodeons* as classes trabalhadoras. [...] Elas, que haviam conhecido apenas as galerias de teatros, subitamente sentavam-se na platéia, compartilhando uma experiência coletiva em igualdade de condições com as diferentes classes socioeconômicas de que se compunha o público. (MATTOS, 2006, p. 21 e 23).

"Os *nickelodeons* foram adotados imediatamente pelas populações de baixo poder aquisitivo que habitavam os bairros operários das cidades norte-americanas " (Sklar *apud* Costa, 2006, p. 60). Esse fenômeno de expansão acabou por forçar uma reorganização, não só em termos de exibição, como de produção. Foi assim que começaram a surgir e se fixar no mercado grandes e famosas empresas, até hoje conhecidas, como a **Universal, Phaté, Paramount, Warner Bros. e a Fox Fillm**². Logo, o sistema de colaboração que havia entre as empresas anteriormente foi extinto, com o aumento da produção de filmes logo depois de 1907.

Dos anos de 1907 até 1913, o cinema começou a se estruturar e se organizar de uma forma industrial, propriamente dita, e assim, se transformou na primeira mídia de massa da história. Costa (2006, p. 37) caracteriza esse cinema industrial, que obtêm as primeiras características distintas dos outros filmes e que, começa a definir o que é chamado de elemento de linguagem cinematográfica:

Os filmes passam a ser mais compridos, atingindo um tamanho médio de mil pés (um rolo) e duram cerca de 15 minutos. Usam mais planos e contam histórias mais complexas. Os cineastas experimentam várias técnicas narrativas. Os primeiros longa-metragens com mais de uma hora, serão exceção nesse período e só se generalizarão após a primeira guerra mundial.

² As empresas americanas Universal, Phaté, Paramount, Warner Bros. e a Fox Film foram companhias criadas na época em que o cinema começou a se popularizar. Faziam e fazem até hoje, tanto a produção dos filmes, como sua finalização, cópias e distribuição. Possuem o monopólio do cinema Hollywoodiano.

Com a mudança na extensão, enredo e modo de montagem, os filmes começam a ser realizados em lugares permanentes, o primeiro projeto do que seriam hoje as salas de cinema atuais. Dentro dessa nova forma de produção de cinema, que tomou proporções industriais, os países que mais se destacaram foram: França, Itália e Dinamarca. Cerca de 70% de todos os filmes importados pela Europa e Estados Unidos eram franceses:

A França dominou a indústria filmica internacional durante o primeiro decênio do século XX. Em particular Charles Phaté edificou rapidamente um império cinematográfico que dominava a manufatura de projectores e de película sensível, produzia e distribuía filmes, e até possuía salas de espectáculo. (LEISH, 1987, p. 19).

Assim, a primeira grande empresa de produção do ramo cinematográfico, a Pathé, ganhou reconhecimento internacional. Ela fabricava os próprios filmes, câmeras e projetores, além das películas para as cópias que eram exibidas em escala mundial. Depois da primeira guerra mundial, a liderança ficou por conta da indústria americana, que tirou a hegemonia francesa e italiana da área filmica.

Juntamente com a produção em larga escala, o cinema começou a segregar-se. A partir da divisão de trabalho e aumento de profissionais atuando na área, as funções foram sendo definidas e estipuladas para o tipo de trabalho desenvolvido dentro da equipe:

No período de transição, o sistema colaborativo de produção de filmes foi sendo substituído por uma crescente divisão do trabalho e especialização de funções. Aparecem os diretores, roteiristas, os responsáveis pela iluminação, as encarregadas do vestuário, os cenógrafos, maquiadores, todos agrupados em unidades de produção. O aumento da produção cinematográfica exigia uma racionalização de todo o processo, que era supervisionado pela figura do produtor. Nos grandes estúdios, o produtor fazia a coordenação entre as várias unidades de produção. (COSTA, 2006, p. 40).

Como a indústria começou a se dissipar e a ganhar novas formas de produção, foi na divisão de funções que se estabeleceram e se consagraram os modelos de aperfeiçoamento estético em que o cinema se debruça hoje, caracterizando-se como um cinema industrial. Foi na individualidade de cada fragmento do fazer cinematográfico que tornou-se possível uma indústria em larga escala, além de tornar muito mais fácil a concepção de filmes com maior duração.

1.4 Os pioneiros na arte de representar e as obras do primeiro cinema

Com a hegemonia da Phaté, os filmes se popularizaram e uma grande variedade nas temáticas tornaram-se comuns. As películas que mais faziam sucesso eram os filmes de truques, dramas, perseguições e aqueles de cunho cômico. Tornaram-se destaque os primeiros nomes do cinema: **Georges Méliès, Lillian Gish, Buster Keaton, Max Linder e Charles Chaplin.**

1.4.1 Georges Méliès

Georges Méliès ganhou reconhecimento devido a sua inventividade quanto à aplicação das novas técnicas para aperfeiçoar seus truques de mágica em frente às câmeras:

Méliès, ilusionista profissional [...] pensou que a nova invenção poderia ser usada de modo eficaz nos seus passes de magia. [...] Depois de ter adquirido uma máquina de filmar na Inglaterra e de ter montado o seu próprio projector, começou a registrar com a câmera tudo o que via. [...] Compreendeu então que uma fita podia ser trabalhada de inúmeras formas, podendo-se criar cenas que fossem representadas perante a máquina de filmar. Com o tempo Méliès viria a desenvolver novas técnicas, como o desvanecimento (fusão), a mutação progressiva de uma imagem noutra que se lhe vai sobrepondo (fusão encadeada), a dupla exposição, o movimento acelerado e ao retardador, e a animação. (LEISH, 1987, p. 13-14).

Por sua criatividade, Méliès³ ganhou reconhecimento no meio cinematográfico. Sua obra mais famosa, datada de 1902 é *Le Voyage dans la Lune*⁴.

³ Por ser mágico, Méliès acabou por usar muito do ilusionismo como aliado diante das câmeras. Usava truques, chamados de "paradas de substituição" para criar aparecimentos, desaparecimentos e substituições mágicas de objetos. Essas paradas eram feitas com o intuito de interromper o funcionamento da câmera, trocar objetos/pessoas do campo visual, e em seguida, retomar o funcionamento, produzindo o efeito de as coisas haviam desaparecido ou se transformado em outras.

⁴ "Uma viagem à lua" é o filme mais famoso de Georges Méliès. Estreado em 1902, o curta-metragem conta com um elenco cuidadosamente caracterizado, magnífica atuação, seu enredo é composto por muita ação e está repleto de truques visuais. O filme conta a história de um grupo de astrônomos que viajam até a lua.

1.4.2 Max Linder

Max Linder pode ser considerado o pai do cinema mudo, por ter sido o primeiro ator de comédia da história. Seu personagem sempre se metia em confusões dos mais diversos tipos e tornou-se a estrela da Pathé, tendo ainda Chaplin como seu discípulo:

A maior estrela da Pathé durante esse período era Max Linder. Este talentoso comediante apresentava-se como um cavalheiro elegante vestido, que se metia em toda a espécie de situações embaraçosas, de que acabava por emergir incólume graças ao seu expediente. Linder, que entrou em mais de 400 filmes entre 1905 e 1914, classifica-se [...] entre as primeiras estrelas internacionais do cinema. (LEISH, 1987, p. 19).

Gabriel Leuvielle Maximilien, seu verdadeiro nome, estreou no cinema no ano de 1905, e o filme mais conhecido de sua carreira foi *Max et la doctoresse*⁵.

1.4.3 Lillian Gish

Lillian Gish, nascida em Ohio no ano de 1902, pode ser considerada uma grande estrela da indústria do cinema mudo e o primeiro fenômeno *pop* da história. Com beleza e graça que foram marca de sua interpretação, Lillian trouxe para as telas o sofrimento em forma de arte. Se sujeitou a situações extremas de fome, frio e calor intenso para melhorar sua performance.

Luis Henrique Ruiz (1997, p. 14) caracteriza a atuação da atriz como sendo algo natural, seja qual for a cena: "Lillian Gish borda su papel y nos ofrecen él momentos inolvidables. El temor reflejado de su rostro en la escena del trastero o la forzada mueca que provoca con sus dedos al ser obligada a sonreír, nos acompañarán siempre."⁶

⁵ "Max e a doutora" estreou no ano de 1909 e foi dirigido pelo próprio Max Linder. O filme conta a história de Max, que vai até o consultório de uma médica, e sem demora ou brutalidade nos movimentos, faz o público descobrir as maliciosas intenções do galante malandro.

⁶ Tradução da autora: Lillian Gish marca por seu papel e nos proporciona momentos inesquecíveis. O medo refletido no seu rosto durante as cenas dispensa um sorriso forçado com os dedos, e isso nos acompanhará para sempre.

Estreou seu primeiro filme *An Unseen Enemy*⁷, ao lado da irmã Doroty Gish, no ano de 1912.

1.4.4 Buster Keaton

Buster Keaton nasceu dentro da atmosfera cinematográfica. Seu pai era sócio de um teatro de *voudeville*, e por isso, o seu contato com a sétima arte foi iminente. Cresceu fazendo números cômicos juntamente com os pais, e, aos poucos, se transformou em um ator de muitos recursos e de uma imensa presença cênica.

Ao se mudar para Nova York, no ano de 1916, encontrou um antigo companheiro, Roscoe "Fatty" Arbuckle, com o qual formou uma dupla de trabalho e começaram a conquistar o universo do cinema, como contextualiza Ruiz (1997, p. 79):

A pesar de su juventud, Buster Keaton posee una dilatada experiencia en el mundo del espectáculo cuando, de la mano del popular actor cómico Roscoe *Fatty* Arbuckle decide pasarse al cine. *Fatty asesino (The Butcher Boy, 1917)* es su primera película y constituye el inicio de una relación con Arbulke que ha de durar varios años. Durante ese tiempo, Keaton aprende los secretos técnicos del medio, a la vez que adquiere una madurez artística, que ha de permitirle, ya en solitario, realizar en calidad de actor, coguionista y codirector, su primer cortometraje importante *Fin de Semana (One Week, 1920)*.⁸

A partir do sucesso que veio da parceria com Arbulke, Keaton começou a escrever suas próprias esquetes, já atuava como assistente de direção nos filmes em que participava, e mais adiante começou a escrever seus próprios filmes.

⁷ "Um inimigo invisível" é dirigido por David Wark Griffith. O filme conta a história de duas irmãs órfãs que tentam não se render ao medo, após a governanta chamar um criminoso da cidade para roubar o dinheiro guardado no cofre da casa. As meninas espertas, trancadas no quarto, usam o telefone para pedir socorro, e logo na cidade se organiza um grupo de resgate.

⁸ Tradução da autora: Apesar de sua juventude, Buster Keaton adquire uma vasta experiência no mundo dos espetáculos, quando, com a ajuda do popular comediante Roscoe Fatty Arbuckle, decide migrar para o cinema. Gordo Assassino (*The Butcher Boy, 1917*), é o seu primeiro filme e o início de uma relação com Arbulke que dura vários anos. Durante esse tempo, Keaton aprende os segredos.

1.4.5 Charles Chaplin

Charles Spencer Chaplin iniciou sua carreira no ano de 1914 com o filme *Kid auto races in Venice*⁹. Dando vida ao personagem do Vagabundo, que o tornaria mundialmente famoso, o ator trouxe ao mundo do cinema mudo a comédia através da mímica e da **comédia pastelão**¹⁰. Leish (1987, p. 19 e 31) o considera um ícone do estilo mudo e dos primórdios do cinema, o qual, devido às suas peculiares características de interpretação em uma época onde os recursos cinematográficos ainda eram escassos, conseguiu ganhar reconhecimento internacional:

Se existe uma figura que possa simbolizar justamente os anos gloriosos do filme mudo - a autêntica época internacional do cinema - ele é o vagabundo indomável criado por Charles Chaplin. Charlot, como toda a gente o conhecia, era simultaneamente um indivíduo jovial, de maneiras afáveis, e um maltrapilho, de fraco aspecto, um pobre diabo intimidado pelos outros, e também um otimista inveterado - e foi, sem dúvida, o astro mais apreciado internacionalmente em toda a história do cinema. [...] O tal <<Homenzinho>> criado por Charles Chaplin apresentava um poder de recuperação e um otimismo que nem a crueldade nem o ridículo conseguiam extinguir; era seu espírito indomável que fazia com que os espectadores o adorassem.

Considera-se que a figura de Chaplin é uma das mais conhecidas até hoje. Seu trabalho marcou não só a geração do cinema mudo, mas a transformou em algo popular e expressivo quanto ao gênero.

1.5 Transição para o cinema sonoro

A primeira fase do cinema, ou cinema primitivo, conceituado por Costa e Dubois, aconteceu entre os anos de 1895 e 1927, ano em que surgiu o primeiro filme sonoro *The jazz*

⁹ "Corrida de automóveis para meninos" datado de 1914, e dirigido por Henry Lehrman, conta a história de um vagabundo espectador de uma corrida de carros para crianças. Esse vagabundo acaba por atrapalhar um *cameraman* que está filmando a corrida, porque quer aparecer no filme. Assim, a filmagem é interrompida, a corrida é atrapalhada e os espectadores e participantes ficam frustrados com o incidente.

¹⁰ A comédia pastelão é um gênero da comédia cinematográfica, onde há o predomínio das cenas que estimulam o riso fácil e muitas vezes utilizam-se da violência. São frequentes em desenhos animados, filmes cômicos e seriados.

*singer*¹¹. A partir do surgimento dele, inaugura-se outra fase do cinema, mais parecida com os moldes atuais seguidos atualmente, onde Paranaguá (1985, p. 36-37) exemplifica a transformação ocorrida internacionalmente:

Após o sucesso do *Cantor de Jazz*, desata-se a concorrência e uma guerra de patentes, onde os Estados Unidos enfrentam a Europa. O som ótico, gravado no próprio filme, impôs-se apenas uns cinco anos depois [...]. A revolução do sonoro provocou uma nova corrida pelo controle de mercados. A divulgação do cinema mudo "linguagem universal" conforme dizia-se então, era relativamente fácil. Em compensação, o diálogo constituía uma barreira para os espectadores de outro idioma.

A incorporação do diálogo ao filme nessa época, onde há a passagem do cinema mudo para o falado, implica numa verdadeira revolução não só tecnológica, mas econômica e estética.

Para concluir, o autor entende que o surgimento do cinema sonoro foi uma grande revolução em termos não só de produção, mas como também de formato, linguagem e estética:

Mudam conjuntamente os padrões: as fitas alongam-se, a ficção estabelece seu domínio, as necessidades da fabricação em série determinam a diferenciação dos gêneros [...] Não é apenas a linguagem fílmica que ganha complexidade e agilidade, mas as próprias condições de produção, com a construção de grandes estúdios e a constituição de distribuidores multinacionais em vários países. (PARANAGUÁ, 1985, p. 24).

Com os modos de fazer cinema totalmente em transformação, a disseminação do gênero como meio de comunicação de massa conquista seu espaço dentro da sociedade moderna, e cada vez mais, vai cumprir um papel importante na transformação cultural internacional.

Com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, inúmeros métodos de composição e criação fílmicos foram sendo desenvolvidos. Foram essas novas perspectivas a respeito do cinema que proporcionaram uma evolução técnica, de produção e de dissipação do estilo de comunicação para as massas. Surgiram então linguagens, aperfeiçoamento das

¹¹ "O cantor de Jazz", datado de 1927 e dirigido por Alan Crosland é o marco da passagem do cinema mudo para o falado. Além de ser o primeiro filme onde há a sincronização de diálogos/falas com a imagem, também possibilitou uma (r)evolução tecnológica. O musical conta a história do filho de um cantor judeu, que desafia o pai, a fim de realizar seu sonho de ser um cantor de jazz.

técnicas, criação de uma estética propriamente adequada para o cinema, e tudo isso compõe o que denomina-se elemento cinematográfico.

Através da análise da imagem, som e de linguagem, pode-se entender os mecanismos utilizados no cinema primitivo, bem como a constituição de sua parte técnica e suas principais características que vem a ser tratados no capítulo a seguir.

2 ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS E O ESTUDO DA LINGUAGEM

Nesse capítulo segundo, a perspectiva do cinema será abordada como forma de utilização da linguagem e estética para definir e caracterizar o estilo. Assim como o processo de industrialização, a linguagem própria do cinema possibilitou que novas formas de utilização da mesma fossem possíveis.

Buscando bases teóricas na análise lingüística (semiótica) e da imagem e som, assim como a consideração do cinema como meio de comunicação de massa, os demais elementos que constituem o fazer técnico do cinema serão partes imprescindíveis para o trabalho de análise do objeto escolhido (capítulo 3).

2.1 Princípio da câmara escura

Não se pode falar em características cinematográficas sem considerar a evolução tecnológica que possibilitou o surgimento do cinema e sua transformação durante todo o processo de formação da categoria.

Após o advento da fotografia, o princípio da câmara escura possibilitou a captação de imagens. Roy Ames, em seu livro **On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação**, exemplifica o funcionamento do processo “a luz penetrando por um minúsculo orifício na parede de um recinto escuro projeta na parede oposta uma imagem invertida de uma cena externa iluminada”. (1999, p. 26).

O processo, bem simples, gerava uma imagem invertida, no interior da caixa onde se pretendia capturar a imagem. Através da entrada de luz e de demais elementos químicos que possibilitavam que a imagem fosse impressa em uma lâmina de papel, conseguiu-se então a captação de imagens filmicas, e sucessivamente, houve uma transformação nos recursos técnicos e mecânicos que puderam proporcionar a impressão em rolos de filme e a disseminação do cinema.

Considerando o cinema como uma ilusão de imagem em movimento, causado pela rápida sucessão de imagens estáticas (também é o princípio dos desenhos animados), o mecanismo utilizado é o mesmo. Gerbase (2003) também se refere ao princípio que possibilitou todo o desenvolvimento do cinema, esse meio técnico da câmara escura, como primordial para a possibilitação de captação e projeção de imagens por meio dos processos

químicos e mecânicos.

2.2 A linguagem narrativa clássica norte-americana

Pode-se considerar o cinema como uma forma artística de expressão de vários tipos de linguagem, tanto visual e verbal como auditiva. No contexto do cinema mudo (não-falado), leva-se em consideração interpretação dos atores, seus movimentos, expressão facial. Resumidamente, uma linguagem corporal.

A linguagem, conforme cita Lúcia Santaella (2005, p. 10-11), define o conceito em suas mais diferentes formas:

[...] quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, a culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão.

Em linhas gerais, como também conceitua Carlos Gerbase, vê-se a linguagem como uma facilitadora de interação entre os semelhantes. "A linguagem é uma facilitadora dessa necessidade". Ele ainda explica com mais clareza essa sua visão de a linguagem ser uma forma ampla de comunicação, baseado em teorias de Maturana:

Em outras palavras, a "linguagem" está ligada a mecanismos muitos primitivos e fundadores da humanidade. Quando usamos uma linguagem, não estamos apenas "comunicando coisas". Isso todos os animais fazem. Os humanos são animais muito diferentes dos outros porque fazem da linguagem sua razão de ser, seu modo de estar no mundo. (MATURANA *apud* GERBASE, 2003, p. 14).

Gerbase considera a linguagem como instrumento/ferramenta á disposição do homem e de sua capacidade de comunicação. Constitui o princípio do ser humano, sua condição para a sobrevivência em sociedade.

Já para Machado (2002, p. 191), o conceito de linguagem e estética no meio cinematográfico segue uma lógica:

Ademais, no terreno dos modernos meios audiovisuais, “linguagens” nunca são fenômenos naturais, como são ou parecem ser [...] as línguas chamadas “naturais”, de extração verbal. Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões da natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar.

A linguagem seria então, toda forma de expressão do ser humano em querer transmitir uma mensagem como forma de comunicação. É através dessa comunicação, que de inúmeras formas de linguagem, se forma a cultura. Santaella (2005, p. 12) conceitua:

Considerando-se que todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido.

Sendo assim, seguindo a lógica de raciocínio, Gerbase, ao considerar os conceitos de Santaella, divide a linguagem em três matrizes, que constituem e dividem a formação de significados e o tipo de comunicação estabelecidas em cada uma dessas matrizes:

[...] os três tipos de linguagem - verbal, visual e sonora - constituem-se nas três grandes matrizes lógicas da linguagem e pensamento. Postulo, portanto, que há apenas três matrizes de linguagem e pensamento a partir das quais se originam todos os tipos de linguagem e processos sógnicos que os seres humanos, ao longo de sua história, foram capazes de produzir. (SANTAELLA apud GERBASE, 2003, p. 26).

Baseado nos estudos da semiótica, Gerbase desenvolve e classifica o cinema, dividido entre as determinadas matrizes, que servem de base para qualquer produção cinematográfica:

O cinema aparece em dois momentos de classificação. Primeiro como uma linguagem verbal-sonora, considerado como uma maneira de registrar imagens em movimento e sons sincronizados sem preocupação narrativa, ou com uma narrativa tão primitiva que abriria mão de articulações narrativas mais sofisticadas, típicas da verbalidade. Seria um cinema ainda preso à primeiridade. Depois, aparece como uma linguagem verbo-visual-sonora, em que as três matrizes se articulam para produzir um discurso narrativo e, em certos filmes, conceitual, alcançando a fecundidade (a grande maioria das obras que seguem o padrão estabelecido por Hollywood no início do século XX) e a terceiridade (os filmes que têm ambições estéticas mais sofisticadas) peircianas. (GERBASE, 2003, p. 29).

Em síntese, o que teoriza essa divisão da linguagem por matrizes, defendida por Santaella e Gerbase é de que a matriz verbal seria o discurso; a matriz visual, a forma; e a matriz sonora a sintaxe. Ainda em relação a linguagem, Machado (2002, p. 191) contextualiza a questão da mesma no cinema, propriamente, levanto em consideração a construção de sentido:

Isso que hoje nós chamamos, por exemplo, de a “linguagem” do cinema – um tipo de construção narrativa baseado na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes da câmera e no papel modelador das regras de continuidade – é o resultado de opções estéticas e de pressões econômicas que se deram na primeira década do século, quando a geração de Griffith surgiu no cenário. Para que o cinema deixasse de ser apenas uma diversão popular barata, restrita aos cinturões industriais das grandes cidades, e se convertesse numa próspera indústria cultural, para que pudesse atrair um público novo, mais sofisticado e sólido economicamente, era preciso que fosse capaz de alinhar-se às artes nobres do período: o romance e o teatro oitocentistas.

A linguagem cinematográfica propriamente dita, é constituída a partir da formação de uma narrativa, ou seja, contação de uma história. No momento em que o cinema deixou de ser um meio apenas de reprodução da realidade e passou a ser um meio de manipulação e criação de histórias, conquistou espaço dentro do mercado industrial, alternando entre variações de temáticas, onde antes não era possível.

Dentro da narrativa clássica, David Griffith foi o mais importante cineasta a “abrir” essa porta entre o cinema e o imaginário. Revolucionou a maneira de conduzir o fazer fílmico, encrementou e criou sua própria forma de linguagem, que em breve, se disseminaria:

A “revolução” a que o nome de Griffith está associado constitui menos na descoberta de uma linguagem própria para o cinema do que um empenho no sentido de traduzir para o cinema certas estruturas narrativas do teatro ou do romance do século XIX. Mas as conquistas obtidas por Griffith e por seus contemporâneos foram tão eficazes para a nascente indústria cinematográfica, implantaram-se com tal poder para as gerações posteriores e se estratificaram tão solidamente no seio da cinematografia que é difícil deixar de encará-las hoje como “naturais”, assim como é difícil imaginar como poderia o cinema ser praticado diferentemente, segundo uma “gramática” diversa. (MACHADO, 2002, p. 191).

A questão da linguagem no cinema, refere-se a uma linguagem própria, autônoma, que foi capaz de construir uma linha de sentido, baseada em suas próprias características técnicas, aperfeiçoadas com o decorrer do processo evolutivo de sua própria arte. Essa linguagem tem o

objetivo de comunicar o que se está pretendendo, com determinada construção narrativa, que é o que dá significado ao fazer fílmico.

2.3 Conceituando a estética

A estética, definida por Santaella e pela versão da semiótica trabalha com o conceito de que "a Estética se define como ciência daquilo que é objetivamente admirável sem qualquer razão ulterior." Como a autora afirma, é a "ciência da ação".

Segundo Arantes (2005, p. 155) o conceito de estética se dá a partir da palavra grega *aisthesis*, que significa “aquilo que é sensível e deriva dos sentidos”. Essa palavra, historicamente, só surgiu dentro da filosofia, para se referir a questões relativas ao belo na natureza e na arte.

Já para Jacques Aumont, que traz em seu livro **A estética do filme**, um conceito de estética aplicado ao cinema, simplifica a questão artística aplicada:

A estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção do “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico. (AUMONT, 1995, p. 15).

Portanto, entende-se o conceito de estética como sendo a análise do artístico, do que realmente possui uma essência desconectada com a padronização e serialização imposta pelo sistema capitalista. A estética é a forma autônoma e singular de criação. É o que se define como arte.

Ainda segundo Aumont (1995, p. 15-16), a estética cinematográfica possui duas vertentes, sendo que “uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do cinema, e uma vertente específica, centrada na análise de obras particulares: é a análise de filmes ou a crítica no sentido pleno do termo”.

Em linhas gerais, a estética possui essa função de referenciar a arte, seja ela em qualquer manifestação. O cinema, por lidar com um sistema de linguagens, torna-se transmissão e comunicação de mensagens, através de sua caracterização e construção próprias.

2.4 Os elementos cinematográficos

Primeiramente, para que a constituição de um produto audiovisual seja entendido, tem que levar-se em consideração o conceito de cinema e filme. Segundo o dicionário Aurélio, o cinema é a técnica e a arte de fixar e reproduzir imagens em movimento. Já as obras cinematográficas (filmes) são produzidas através da gravação de imagens com câmeras ou através da criação, utilizando técnicas como animação ou efeitos visuais específicos. Assim, os filmes são constituídos por uma série de imagens em movimento.

Dentro desses filmes, que são o objeto de estudo do presente capítulo, existem diferentes elementos que os compõem, chamados elementos cinematográficos.

2.4.1 Planos e escala de planos

Para iniciar, Dubois já especifica a menor unidade fílmica e caracteriza o que são planos e de que maneira podem ser distinguidos dentro de uma produção fílmica/cinematográfica:

[...] sabemos que um plano não só é a unidade de base da linguagem cinematográfica, sua célula íntima, como também metonimicamente, a encarnação mesma daquilo que funda o filme como um todo. O plano é o "corte móvel", "isto é, a consciência" (Deleuze), é o bloco de espaço e tempo, necessariamente unitário e homogêneo, indivisível, incontestável, que funciona como núcleo de Todo do filme. Seja qual for o artifício (eventual) de sua fabricação, o plano é o "fiador" do universo fílmico concebido como totalidade intrínseca. Em outros termos, o plano é também aquilo que funda a idéia de Sujeito no cinema. Num nível mais elementar, ele é a parte do filme que existe entre dois cortes, isto é, que corresponde à continuidade espaço-temporal da tomada. (DUBOIS, 2004, p. 75).

A definição de plano seria o recorte de uma imagem. É através dele que se formam os personagens, exemplifica-se o conteúdo da narrativa, constrói uma noção de espaço temporal e suas características mostram muito no que diz respeito às sensações que se quer transmitir com determinado recorte:

[...] se o critério de continuidade espaço-temporal é determinante (o plano é um Todo), podemos afirmar que um plano se constitui partir de um fechamento (o quadro) e de uma exterioridade (o espaço off), que ele possui uma profundidade (o campo) homogênea a estruturada (pela muito antropomórfica escala dos planos), e

que ele institui um ponto de vista (ligado à perspectiva) a partir do qual o Todo se define, tanto em termos de óptica quanto em termos de consciência (o Sujeito da enunciação visual). (DUBOIS, 2004, p. 75-76).

Em linhas gerais, plano seria a definição de “recorte” de uma imagem, que vai sustir algum efeito relevante para a narrativa. O plano é a escolha de uma determinada imagem, dentro de um determinado tempo. Ainda sobre planos, o professor e produtor Chris Rodrigues (2002, p. 23) conceitua os planos de uma forma mais objetiva:

Plano é a imagem entre dois cortes, ou seja, o tempo de duração entre ligar e desligar a câmera a cada vez. Usado pelo diretor para descrever como o filme será dirigido, é a menor unidade narrativa de um roteiro técnico. [...] O tempo de duração de cada plano varia conforme as necessidades dramáticas de cada cena e a preferência do diretor.

Em linhas gerais, que Dubois e Rodrigues tentam exemplificar é que os planos são um "recorte" de imagens, dos quais se constitui um filme, uma narrativa, uma história. Esses recortes, que podem ser intencionais ou não, são o que dão sentido à história; são a concretização do que se quer mostrar, pensando justamente no efeito que se quer causar. Já as cenas são um conjunto de planos, e uma seqüência é o conjunto de cenas.

Com base no manual de Rodrigues, segue a classificação e caracterização dos planos, que constroem uma narrativa cinematográfica.

- **Grande plano geral:** são planos bastante abertos, servindo para situar o espectador em que lugar (cidade/região) a cena se desenvolve. (Figura 1)



(Figura 1 – Grande plano geral)

Levando em consideração a questão fílmica, Machado (2002, p. 190) traz uma dica quanto ao uso desse plano, seguindo o raciocínio de que, em um audiovisual, tudo é possível:

Um plano geral, excessivamente aberto, não é considerado uma boa imagem de vídeo, porque tende a desmaterializar as figuras que estão representadas, mas se o videasta visa justamente produzir um efeito de despersonalização das figuras, o recurso é perfeitamente cabível. De qualquer forma, nunca se pode dizer que o recurso esteja "errado", pois não existe, em lugar algum, uma tábua de valores, uma gramática normativa que estabeleça o que se pode e o que não se pode fazer em vídeo.

- **Plano geral:** são os planos utilizados para mostrar onde a cena se desenvolve (prédio, casa). (Figura 2)



(Figura 2 – Plano geral)

- **Plano geral aberto:** esse plano é utilizado para mostrar cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, mostrando de uma só vez o ambiente da ação. (Figura 3).



(Figura 3 – Plano geral aberto)

- **Plano geral fechado:** é utilizado para mostrar a ação do ator em relação ao espaço cênico. (Figura 4)



(Figura 4 – Plano geral fechado)

- **Plano inteiro:** acontece quando o personagem é enquadrado da cabeça aos pés, deixando um pequeno espaço acima da cabeça e debaixo dos pés. (Figura 5)



(Figura 5 – Plano inteiro)

- **Plano americano:** nele, o personagem é mostrado do joelho para cima. Teve sua origem nos *westerns*¹² americanos. (Figura 6)

¹² Apareceram nos filmes de *bang-bang* e tinha a função de mostrar a cartucheira do revólver da cintura.



(Figura 6 – Plano americano)

- **Plano médio:** acontece quando o personagem é enquadrado da cintura para cima. É muito usado para mostrar o movimento das mãos dos personagens. (Figura 7)



(Figura 7 – Plano médio)

- **Plano próximo:** Também é chamado de primeiro plano. Nele, o personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidência para o ator, servindo para mostrar

características, intenções e atitudes dos personagens. (Figura 8)



(Figura 8 – Plano próximo)

- **Close up**: Também é chamado de primeiríssimo plano. Mostra o rosto inteiro do personagem, do ombro para cima, definindo a carga dramática do ator. (Figura 9)



(Figura 9 – Close up)

- **Plano de detalhe (cut up)**: Mostra parte do corpo, como detalhes da boca, mão, etc. É usado também para mostrar objetos. (Figura 10)



(Figura 10 – Plano de detalhe / *cut up*)

- **Plano seqüência:** Plano de toda a cena, com a câmera deslocando-se no espaço cênico (câmera na mão, carro, etc). Toda a seqüência é rodada em um único plano (sem cortes/ sem interrupção da imagem da câmera).

- **Plano de conjunto fechado:** nesse plano dois atores com a mesma função dramática são enquadrados. (Figura 11)



(Figura 11 – Plano de conjunto fechado)

- **Plano de conjunto aberto:** enquadra-se dois ou mais atores, que também possuem a mesma função dramática. (Figura 12)



(Figura 12 – Plano de conjunto aberto)

2.4.2 Movimentos e posicionamento de câmera

Ainda utilizando como base o manual cinematográfico de Rodrigues, serão exemplificados e conceituados os diferentes tipos de movimentos de câmera que se podem fazer presentes em uma produção cinematográfica.

- **Câmera sobre o ombro (over shoulder):** possibilita uma sensação de proximidade física com o personagem.

- **Plongée:** Câmera de cima para baixo / sensação de “achatamento”, inferioridade. (Figura 13)



(Figura 13 – *Plongée*)

- *Contraplongée*: Câmera de baixo para cima / sensação de superioridade. (Figura 14)



(Figura 14 – *Contraplongée*)

- **Câmera subjetiva**: segundo exemplificação de Rodrigues, “é quando o espectador ou o ator tem o ponto de vista da câmera, ou se move no lugar dela. Muito utilizada em cenas de deslocamento do ator, em que a câmera na mão do operador assume o ponto de vista ator em movimento”. (Figura 15)



(Figura 15 – Câmera subjetiva)

- **Câmera na mão:** é usada apenas em casos específicos, nos quais se quer acentuar uma ação simulando o movimento de deslocamento do ator. (Figura 16)



(Figura 16 – Câmera na mão)

2.4 Adorno e o cinema como mídia da indústria cultural

A partir do momento em que o cinema começou a sofrer o processo de industrialização, perdeu um pouco de sua identidade como arte e passou a tornar-se um produto meramente comercial, completamente agregado a falta de estilo.

Theodor Adorno, teórico da indústria cultural, desenvolve uma ideia de produção em massa, em larga escala, que predefine padrões a serem estabelecidos. A principal ideia estabelecida por essa linha teórica é justamente o fato de que as coisas perdem suas características como arte e passam a ser meramente produtos consumíveis, quase que descartáveis.

Adorno (2002, p. 16), em seu estudo **Indústria cultural e sociedade**, desenvolve sobre a atmosfera e estilização desses produtos que vieram a surgir na sociedade moderna:

Toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica [...] O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada há além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos.

Com base na lógica capitalista da sociedade, a industrialização proporcionou que a técnica da indústria cultural conseguisse alcançar a produção em série devido ao processamento do sistema. Eis o seu princípio: produzir para padronizar:

Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é o modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer, que tanto se assemelha ao trabalho. De cada filme sonoro, de cada transmissão radiofônica, pode-se deduzir aquilo que não se poderia atribuir como efeito de cada um em particular, mas só de todos em conjunto na sociedade. Infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que já foi produzido por toda a indústria cultural. (ADORNO, 2002, p. 17).

O vídeo, a partir do momento em que ocorreu uma evolução dos meios de comunicação, acabou por desempenhar um papel meramente de suporte para outras mídias. Após todo o processo de adaptação e criação de uma característica própria através da linguagem, o vídeo deixa de lado, definitivamente, sua mera função documental. Seguem

novas maneiras de experimentação e utilização da ferramenta como algo inovador e que propicia sua popularização. Breder (2005, p. 18) conceitua cinema como produto da indústria cultural, abordando a questão do que se vê na tela como sendo algo verdadeiro:

O cinema, como meio de comunicação de massa, caracteriza-se por criar a ilusão e reproduzir a vida. Na tela aparecem fragmentos da realidade, como se o olhar estivesse focando o real e não a sua representação. O realismo procurado pelo cinema tem como alvo dar credibilidade à representação. Por isso utiliza técnicas de linguagem que passaram por processos e evoluções para atingir o espectador e fazer cumprir seu papel.

Seguindo a lógica do mercado capitalista, perdem-se os princípios estéticos da arte e há uma padronização de tudo o que é produzido. Adorno ainda afirma que no caso do cinema, assim como o rádio e demais meios de comunicação, perde-se um pouco das características artísticas e passam a adquirir outras novas, recriando a forma de fazer arte no decorrer do processo de massificação.

Por ser um meio de comunicação da cultura de massa, o cinema passa a perder suas características iniciais, e depois do processo de modernização e evolução tecnológica, se caracteriza muito mais por ter se transformado em um produto. Inicialmente criado para a simples captura das imagens em movimento e documentação dos fatos da realidade, agregou finalidades depois da modernização e do processo de industrialização, e acima de tudo, ganhou popularidade e tornou-se possível o aprimoramento técnico.

Com a exemplificação das características primordiais do cinema, após sua evolução que permitiu uma sofisticação no fazer cinematográfico, o capítulo a seguir trata da análise do filme “A Festa de Margarete”, do diretor passo-fundense Renato Falcão.

O foco do capítulo 3 vai ser justamente contrapor as características do “primeiro” cinema e do objeto de estudo, que teve como elemento de base para sua criação e composição filmes da época do cinema mudo (não-falado), anterior ao ano de 1927.

3 ANÁLISE DOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS

Nesse capítulo, irá se realizar uma análise dos elementos cinematográficos presentes do filme “A Festa de Margarete”, objeto de estudo escolhido para o trabalho, com o objetivo de basear e apontar semelhanças e diferenças de características dos filmes não-falados (mudos), anteriores a 1927. A metodologia utilizada é a análise de imagem e som, exemplificada por Manuela Penafria.

Serão analisados fragmentos do filme, contendo cada um o tempo de 5 minutos, recortados do início, meio e fim da narrativa. Cada um desses fragmentos vai possuir uma apreciação de elementos técnicos do fazer cinema, como exemplificados no capítulo anterior desse trabalho. Ao total, o tempo de análise vai ser de 15 minutos.

Por meio da análise técnica, de conteúdo cinematográfico do longa-metragem, vai ser possível mostrar que embora seja um filme baseado nas características da primeira fase do cinema, “A Festa de Margarete” não se manteve híbrida aos recursos, técnicas e características do cinema contemporâneo.

3.1 Metodologia e a análise de imagem e som

Com base em texto de Manuela Penafria, **Análise de filmes - conceitos e metodologia(s)**, antes de começar a análise dos elementos cinematográficos, há de se conceituar o que é uma análise da imagem e do som e qual o seu objetivo. Por se tratar de uma análise técnica e não teórica, o tipo de análise se constrói de uma maneira um pouco diversificada.

Por um filme ser considerado um meio de expressão, é classificado como uma análise fílmica. Recorre a conceitos cinematográficos, abordando a parte técnica, verificando, por exemplo, planos e outros elementos de linguagem específica do estilo. Sua análise é baseada na decomposição do filme, embora não tenha uma metodologia para se proceder que seja aceita universalmente. Nessa análise, há uma divisão importante para que se possa efetuar-la com sucesso, conforme exemplifica Penafria (2009, p. 1):

Em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar. [...] A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo,...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação.

Assim, baseado nos elementos técnicos, é possível fazer essa análise e criar uma significação mais didática para um determinado filme. Essa é a base do processo analítico da imagem e som, utilizada no presente trabalho para conceituar seu desenvolvimento. Tem como objetivo maior informar o espectador e demonstrar a parte da criação, intensão e interpretação do filme, como afirma Penafria (2009, p. 7):

Com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo (por exemplo, determinado realizador apresentar sempre uma visão pessimista da humanidade).

Assim, em relação ao tipo de análise de imagem e som, busca-se considerar e entender para que efeito imagem/filme foi construída. Nesse caso de análise externa ao objeto, “o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico.” (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Nesse caso de análise, utiliza-se comumente o procedimento de recorte dos fragmentos do filme. Com objetivo de facilitar o entendimento e ilustrar o que se está pretendendo mostrar, é adotado na maioria dos casos de análise filmica:

Esses fotogramas são um suporte fundamental para a reflexão já que permitem fixar algo movente, as imagens de um filme. [...] Para tal é necessário que esses fotogramas não sejam apenas utilizados para embelezar o texto, há que transformá-los num instrumento de trabalho. Assim, deverá ser criada uma numeração que possa estabelecer um laço efectivo com o filme do qual foram retirados. (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Através desses recortes, fica mais fácil o entendimento do processo todo de montagem e, aplicando a análise de imagem e som, pode-se incluir demais informações que auxiliem nesse processo de compreensão. A ficha técnica é outro elemento fundamental para que se

entenda a caracterização da narrativa, bem como os campos: título original, ano, país, gênero, duração, sinopse e tema do filme.

Já a sincronização do elemento imagem com o som, busca trazer a ambientação, despertar emoções e aguçar os sentimentos do espectador. Dá vida ao filme, à cena. Por isso que popularizou-se o estilo, mesmo na época do cinema mudo. Buscando encontrar familiaridades em relação ao estilo e ao objeto analisado, a análise de filmes proporciona que se faça uma avaliação daquilo que se está sendo projetado na tela:

A análise de filmes é uma actividade fundamental - e diríamos urgente - nos discursos sobre cinema. Apenas pela análise será possível verificar e avaliar, efectivamente, os filmes naquilo que têm de específico ou de semelhante em relação a outros. Mas, a análise de filmes não é apenas uma actividade a partir da qual é possível ver mais e melhor o cinema, pela análise também se pode aprender a fazer cinema. (PENAFRIA, 2009, p. 9).

Para finalizar, pode-se dizer que a análise de imagem e som, apesar de utilizar-se apenas de recursos técnicos, segue uma metodologia própria e característica de quem estuda cinema. Por passear entre a parte artística e teórica, busca exemplificar os mais diversos tipos de construção de uma narrativa, e traz consigo uma diferenciação aos demais tipos de análise.

3.2 A Festa de Margarete



(Figura 17 - Cartaz de divulgação do filme “A Festa de Margarete”)

O objeto de estudo do presente trabalho é um longa-metragem, escrito, produzido e dirigido pelo cineasta passo-fundense Renato Falcão. Lançado no ano de 2003 e com estréia no Brasil apenas em 2006, “A Festa de Margarete” ganhou reconhecimento internacional em muitos festivais de cinema em que foi exibido, e hoje, encontra-se exposto no Museu de Arte Moderna de Nova York. (Anexo 1)

Tendo como principais atores Hique Gomez, Ilana Kaplan e Carmen Silva, o enredo se passa no interior e na região metropolitana do Rio Grande do Sul, onde Pedro, que é casado com Margarete, leva uma vida de rotina de operário. Mora em um pequeno casebre no interior com seus filhos, irmão, cunhada, sobrinhos e mãe. Todo dia acorda e sai com seu irmão para trabalhar como operário em uma oficina. Possui uma rotina, mas mesmo assim, continua mantendo o bom-humor. Além de fazer mágica em casa para divertir a família, possui um bom relacionamento com os colegas de trabalho. Sua mulher sempre manda uma

“quentinha” para o almoço.

Em tempos de crise, é demitido. Mas ao recolher suas coisas de seu armário na empresa onde trabalha, acaba encontrando um crachá de gerente de vendas. Prefere mentir a família do que avisar que ficou desempregado, pois o dia do aniversário de Margarete se aproxima. Passa a sonhar com um fundo de garantia generoso, já que pretende dar uma festa a esposa.

Vai para a capital receber, e misteriosamente, ao chegar ao banco, é informado que possui uma grande quantia de dinheiro em sua conta. Maravilhado, sai do banco fazendo planos para a festa que pretende dar. No caminho, para em uma igreja evangélica, parodiada como Igreja Universal da Ciência de Deus, onde acaba por presenciar a lavagem-cerebral feita nos fieis, e acaba descobrindo posteriormente, que todo o esquema de exorcismo era uma farsa.

Acaba sendo perseguido por capangas do pastor, encontra com meninos de rua que o ajudam, mas acaba tendo que fugir pelo lado obscuro da cidade, onde encontra prostituição, pessoas que trabalham com macumbas, violência, pessoas ligadas ao nazismo, presencia assassinatos de mendigos até encontrar um taxista que se mostra um bom amigo. Ele o leva ao shopping para comprar roupas e presentes para todos. Compra um carro. No meio do caminho, contrata prostitutas para desempenharem papel de animadores na festa que vai dar a Margarete. Passa no armazém onde sempre compra fiado, e providencia todos os aparatos para que a festa de sua esposa seja inesquecível.

Ao voltar para casa, distribui os presentes, deixando todos felizes. Monta toda a festa de Margarete, com balões, palhaços, um grande bolo e tudo o que ele pode encontrar para tornar a data inesquecível. Ao amanhecer, leva Margarete e o restante da família para passear de carro na capital. Depois do passeio, vão jantar em um restaurante chique e acabam sendo assaltados. Pedro tenta fugir com o dinheiro que lhe restou, mas acaba sendo capturado.

Pedro é amarrado a uma cadeira, numa sala escura. Ali, todos os personagens que encontrou durante sua estadia na capital estavam a rir. Capturaram seu saco de dinheiro, e quando menos esperava, Pedro viu que ao invés de dinheiro, no saco contia areia, que foi despejada em sua cabeça. Seus olhos transmitiam um pavor e em uma fusão de tempo, Pedro acorda, escorado em cima de uma mesa no quintal de sua casa. Observa a todos que batem palmas e cantam os parabéns para Margarete. Tudo não tinha passado de um sonho. Mas, a dívida da festa e a carta de demissão eram reais.

Em meio a realidade contemporânea de violência, desemprego, miséria e luxo, Pedro passeia nos devaneios de proporcionar uma vida melhor à família. Nesse misto de confusão,

desordem e utopia, o filme com traços típicos e que mantém a estética das produções do cinema mudo da década de 20, utiliza-se dos recursos técnicos contemporâneos, bem como o próprio emprego dos movimentos de câmera e a escala de planos. Em texto disponível na página virtual do filme, um parágrafo define bem o objetivo da obra:

“A Festa de Margarete” é um resumo das aspirações e decepções de um povo. A busca da felicidade, ao menos por uma noite. Com muito humor e personagens encontrados no cotidiano de qualquer cidade brasileira, é um filme onde o surreal nada mais é do que a fotografia de uma cruel realidade que muitas vezes teima em se esconder. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/margarete.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

O longa-metragem tem o enredo marcado pela caracterização de personagens familiares da realidade brasileira, que lutam por uma vida melhor e pela realização de seus sonhos. Baseado nos clássicos do cinema mudo, utiliza-se do gênero da comédia, mesclado ao drama social circense tradicionais nos filmes de Chaplin, para desenvolver sua narrativa.

3.3 Análise dos elementos cinematográficos

3.3.1 Fragmento inicial – minutos 0’ a 5’

A abertura acontece de forma “clássica”. Primeiramente se evidencia o nome da produtora que está realizando o filme. Na sequência incorpora-se uma trilha instrumental específica, para que durante a ambientação, o espectador tenha suas percepções e emoções instigadas. Inicia-se com um plano de detalhe no chapéu de Pedro, que interpreta um número de circo.

Em seguida, alternam-se planos inteiros, próximos e de detalhe, mostrando aos poucos os personagens e suas reações. Utiliza-se então um plano geral aberto, do interior da casa, através de um *plongée*. Nesse momento, a imagem é acelerada, para que passe a sensação da passagem de tempo, tendo planos emendados através de fusões. Nesse momento os personagens se preparam para dormir. Segue uma inserção de tela preta, e aí sim o nome do filme é apresentado ao espectador. Há também a mutação da trilha sonora.

Buscando situar o espectador, um grande plano geral de ambiente rural, onde se encontra a residência de Pedro e sua família, aparece em cena, já no amanhecer do dia.

Diferentemente da época do cinema chamado primitivo, há a utilização de câmera na mão, que “passeia” pelo interior da casa. Há a variação para planos próximos, que evidenciam os personagens. Utiliza-se então um *zoom in*¹³ até Pedro e em seguida um *close up* em seus olhos fechados, que mexem rapidamente até se abrirem repentinamente, transmitindo a sensação de susto; pesadelo. O *close up* auxilia na questão de mostrar as emoções. Em seguida, plano de detalhe no relógio, que proporciona a sensação da passagem de tempo e depois plano próximo no casal. A trilha sonora sempre auxilia na ambientação das sensações, que passeia pela melancolia nessa cena.

A próxima cena inicia com plano americano, onde Pedro levanta da cama. Seguido de um plano próximo, mostra-se a retirada da chaleira do fogão à lenha, colocando um balde com água em cima da chapa do fogão. Pedro observa o fogo. Interessante observar nessa cena a fumaça que sai do fogão, que ajuda a ambientar quanto a realidade da família. Um plano médio mostra a avó, seguido de um plano americano, que mostra o irmão de Pedro que levanta.

Em um plano próximo, a avó entrega chimarrão a Pedro. Alterna-se para um plano médio dela na cadeira de rodas, que sai de cena. Um plano próximo em *contraplongée* mostra Pedro tomando o chimarrão. Esse *contraplongée* acentua levemente a questão de evidenciamento do personagem. Usando a câmera na mão, em plano médio, a imagem acompanha o irmão de Pedro até o redor do fogão. A avó volta a entrar em cena, através de um plano médio. Irmãos pegam suas toalhas de banho. Pedro pega o balde de cima do fogão, em um plano próximo, que evidencia quando ele deixa a água cair, transmitindo a sensação de que o balde estava quente. Um *plongée* de Pedro com o balde saindo pela porta, transmite a sensação de inferioridade na realidade que está inserido. Há um corte para um plano geral da casa no campo. Muda-se a trilha para ambientar algo mais rural e regional.

3.3.2 Fragmento mediano – minutos 35’ a 40’

Em plano médio, Pedro está no banco, com mais duas mulheres que trabalham lá. Foi retirar seu fundo de garantia, e percebeu que ficou rico. Com o susto, acabou passando mal. Uma das mulheres traz um saco de dinheiro. Pedro fica feliz e as abraça. Corta-se para uma tela preta, que mostra uma dessintonização de canal de televisão. Um plano médio da porta de

¹³ É quando há a aproximação ao objeto/personagem através do movimento de lente.

um prédio é mostrada, e depois, Pedro sai em *contraplongée*, para reafirmar a ideia de superioridade, pois acaba de ficar rico.

Mostrando um plano geral fechado, Pedro sai com um saco de dinheiro do prédio, comemorando com as pessoas que ali estavam. Plano médio e em seguida plano próximo de Pedro admirando o saco de dinheiro que tem em mãos. Alternando novamente para um plano geral fechado, as pessoas na rua comemoram junto com ele, e em um plano inteiro, o personagem principal vai embora dali.

Em plano geral fechado, Pedro segue até uma praça para tirar fotografias num lambe-lambe¹⁴. Plano de detalhe nas fotografias em amostra, plano geral fechado, e em seguida, plano médio mostrando o personagem observando o fundo para as fotos. Nesse momento, Pedro muda sua expressão e o faz lembrar do dia em que foi demitido, no qual seu chefe mostrava um antigo trabalhador no mesmo fundo de fotos, também em plano médio. Buscando mostrar Pedro intrigado, usa-se um plano próximo.

Depois disso, em um plano médio, Pedro acorda o fotógrafo que dorme sentado. Em um plano inteiro, Pedro, com a ajuda do fotógrafo, escolhe um fundo para fazer suas fotos. Escolhe as roupas, com plano médio. A cena se encerra, e Pedro está na rua, ambientado através do uso de um plano geral fechado. Usando um plano médio em *travilling*, mostra-se 2 homens, em cima da fachada de um prédio, colocando uma faixa **Igreja Universal da Ciência de Deus**. Em um plano americano, mostra-se Pedro decidindo se entra ou não. Em um plano geral fechado, ele entra no prédio.

Um plano próximo é utilizado para mostrar o condutor do culto. O pastor que está de costas, vira lentamente com uma expressão de felicidade no rosto. Há uma ambientação excepcional quando nesse momento, uma trilha espanhola que remete as touradas, incorpora a cena. Busca-se demonstrar um espetáculo que é a igreja, um verdadeiro *show*. Com o uso e alternância entre plano geral fechado e plano médio, mostra-se o povo saudando o pastor, as pessoas no culto, o pastor no palco juntamente com seus seguidores e seguranças, até o momento que nesse jogo de imagens, um plano americano mostra o pastor no palco, onde é aclamado e imitado pelas pessoas ali presentes. Passa-se a ideia de que tudo o que ele faz é seguido como exemplo para as pessoas, que são alienadas e manipuladas por ele.

Em meio a essa confusão, Pedro é mostrado em plano médio, com uma expressão de estranhamento no rosto. Outro plano geral fechado é usado quando o pastor aponta para alguém da platéia. Em um plano médio, Pedro ainda segue perdido no meio das pessoas.

¹⁴ Lambe-lambe é o como são popularmente conhecidas as câmeras fotográficas mais antigas, compostas por uma caixa de madeira com uma lente apoiada em um tripé.

Nesse momento, há uma sensação de que o pastor escolheu Pedro para ir até ele; há um certo suspense. Em um plano geral fechado, uma mulher é trazida e cai aos pés do pastor. Em um plano médio, ele e seu ajudante deitam a mulher no chão. Cortando para um plano próximo, o pastor põe a mão sobre a cabeça da mulher, que grita e se debate. Alternam-se imagens em plano médio do pastor, das pessoas e de Pedro perdido na multidão, acompanhado por um *travilling*¹⁵. Num plano de conjunto aberto, enquadram-se os 3 personagens que participaram do exorcismo, e após um plano próximo de Pedro, assustado vendo aquilo.

O povo ovaciona o espetáculo de exorcismo que acabou de ver, ambientado pelo ruído ambiente, juntamente com a música, e em um plano médio, mostra os 3 personagens ainda no palco. Alternam-se plano médio de Pedro assustado, plano geral fechado do pastor no palco sendo aclamado pelo povo, plano médio das pessoas que aclamam o pastor, plano próximo do pastor que chama mais pessoas para vir ao palco. Inicia-se todo o processo de exorcismo novamente, com planos alternados entre a reação do povo e o espetáculo que estão vendo em cima do palco. A cena de exorcismo termina com um plano geral aberto, que mostra o interior da igreja, as pessoas, e o pastor no palco.

Após isso, Pedro continua com a expressão de estranhamento e em um plano geral fechado, as pessoas aparecem em cima do palco, colocando dinheiro dentro de um saco. Os ajudantes do pastor descem do palco, cada um com um saco em mãos e começam a recolher o dinheiro, onde uma sequencia de planos médios mostrando as pessoas e o pastor em cima do palco é usada. Pedro é intimado a dar seu saco com dinheiro, mas sai do local e se esconde. Em um plano geral aberto, aparecem paralelamente dois meninos de rua sentados num banco de praça. Em seguida alterna-se para os capangas do pastor procurando Pedro. Em um plano médio, mostra-se uma senhora que passeia na praça. Alterna-se para Pedro, em plano inteiro, que foge dos capangas, subindo escada acima, inicialmente em *contralongée* e depois normalmente.

Continua esse jogo de cenas externas e internas, onde mostra-se Pedro fugindo e os meninos de rua observando a senhora que passeia, com cenas rápidas, dando uma sensação de dinamicidade para os fatos. Pedro se esconde finalmente e, em *plongée*, observa os capangas e o pastor em um plano geral aberto, de um andar acima a eles. Um plano médio em *contraplóngée*, Pedro é mostrado observando tudo. Plano médio onde um ajudante do pastor entrega pagamento para a mulher exorcisada. Plano inteiro, aparecem os meninos de rua

¹⁵ A câmara inteira se desloca sob uma plataforma, indo para frente ou para trás, podendo também fazer curvas. Esses movimentos podem ser conjugados com os movimentos da câmara em si, movimentando-se sobre seu próprio eixo, para cima ou para baixo, ou esquerda e direita.

roubando a bolsa da velhinha. Plano próximo, há o detalhe nas mãos do pastor, que estão contando um maço de dinheiro. Nesse momento a trilha evidencia o clima de suspense e dá ritmo a cena, onde Pedro é descoberto e foge, e os meninos de rua também.

A breve troca de planos médios entre Pedro, o pastor, a velhinha que foi roubada, os pequenos ladrões e os policiais que agora correm para pegá-los proporcionam uma sensação de dinamicidade, em relação ao momento de fuga. Pedro é mostrado saindo do prédio, em *contraplongée*, olha para os dois lados, e sai correndo, onde há a transição para um plano geral aberto. Acentua-se o clima de perseguição, em que são mostrados todos os personagens correndo, utilizando-se câmera na mão que acompanham os personagens na fuga, para acentuar o deslocamento dos personagens. Em um plano geral fechado, Pedro e os meninos de rua se chocam, e ambos saem correndo para o mesmo lado. Usando o plano americano e câmera na mão, os personagens se deslocam com a bolsa roubada e Pedro, com sua mala e saco de dinheiro, até entrarem dentro de um buraco no chão, que servia de esconderijo para os meninos.

Continuando com o plano americano, aparece um dos policiais observando o local. Depois, seguido por um plano geral fechado, Pedro é mostrado dentro do esconderijo com os meninos. A trilha muda, e acentuam-se as sensações. Até que o plano muda para médio, onde aparece uma criança escondida debaixo de um papelão. Acentua-se um leve *plongée* para transmitir a sensação de inferiorização da criança de rua.

3.3.3 Fragmento final- minutos 01:09' a 01:14'

O filme já se encaminha para seu desfecho, e a cena que inicia a última parte da análise é quando Pedro está sentado em uma cadeira, amarrado, mostrado através de um plano geral fechado, onde está tudo escuro, e apenas luzes de lanterna ao seu redor. A trilha já é bem diversificada, passando um clima total de suspense e tragédia. Após isso, começam a se ascender tochas de fogo, que estão nas mãos de cada personagem. Plano próximo em Pedro, assustado, que olha para todos os lados. Voltando para o plano geral fechado, as pessoas fazem um círculo ao seu redor. Mostra-se em plano próximo, um a um, cada personagem envolvido na história, com as tochas na mão.

As pessoas riem de Pedro, que as olha com espanto, através de um plano de conjunto fechado. Sempre alternando entre a imagem das pessoas em plano próximo, e o plano de conjunto aberto, que a trilha acentua no decorrer da cena. Elas pegam o seu saco de dinheiro,

e passam de mão em mão, por cada pessoa que está a volta de Pedro. Em um plano médio, abrem o saco de dinheiro e despejam por cima de Pedro. Mas ao invés de dinheiro, cai apenas areia. A trilha se acentua e a cena chega em seu ápice. Alternam-se planos próximos do rosto de Pedro e há a utilização da câmera subjetiva, que demonstra a visão de Pedro, que olha de um lado para outro, para todos os outros personagens ali presentes. Faz-se a utilização de um *zoom in* para aproximar de leve o rosto de Pedro, alterna para a câmera subjetiva e, quando em um *close up*, seus olhos são mostrados perturbados, até se fecharem.

Há uma fusão entre as imagens. A trilha muda, numa sensação de melancolia. Depois do *close up* nos olhos de Pedro fechados, em um *zoom out*¹⁶, faz-se uma ambientação de tudo o que está acontecendo. Ele para em um plano médio, onde aparece Pedro que havia dormido em cima da mesa. Ele olha confuso para as coisas, e pega no seu bolso o papel do fundo de garantia, que havia recebido depois de ser demitido. Confere, e em um plano de detalhe, certifica-se de sua demissão. Com o uso de câmera na mão, e utilizando planos médios e o recurso de *slow motion*¹⁷, mostra-se, em um movimento de 360° todos os personagens batendo palmas e cantando os parabéns para Margarete, em sua festa de aniversário. A imagem para de girar e estabiliza no dono do armazém onde Pedro sempre compra suas coisas, fiado.

Ele bate no ombro de Pedro, entrega a nota da conta que fez em seu armazém, e sai. Pedro fica ali, olhando para aquilo, e deslocando a câmera pelo papel, em um plano de detalhe, aparece o valor que Pedro deve, incluindo a festa de Margarete. A imagem volta para Pedro, em plano médio, para demonstrar sua reação, que é de desolamento. A trilha muda, e em um *zoom in*, aproxima-se do rosto de Pedro, que começa a chorar. Alterna-se a imagem para Margarete, em um plano próximo, que percebe a tristeza de seu marido. Novamente um plano próximo no rosto de Pedro, que ainda chora. Utiliza-se um plano de detalhe/*cut up* num copo plástico, com refrigerante dentro, juntamente com duas abelhas. Volta o plano próximo de Margarete observando e triste, que alterna novamente para Pedro, em um *close up* com câmera na mão, que ainda chora. Permanece por alguns segundos o foco em Pedro, até que com o uso de um *fade out*¹⁸, a imagem e filme terminam. Após, os créditos aparecem, primeiramente com o nome do filme, direção e atores principais. A trilha utilizada nesse final é a mesma do início do filme, após a aparição do título.

¹⁶ É quando há o afastamento ao objeto/personagem através do movimento de lente.

¹⁷ É usado para espichar a noção de tempo. Diminui-se a velocidade de projeção da imagem e causa um efeito de câmera lenta.

¹⁸ É uma fusão onde a imagem vai desaparecendo.

3.4 Análise geral

Percebe-se que, apesar de se utilizar de elementos característicos do estilo do cinema mudo, tais como filmagem em preto e branco, ausência de diálogos (não utiliza voz *off* e voz *over*¹⁹), expressões muito ricas dos atores, o filme rende-se à evolução tecnológica e se utiliza mais de elementos do fazer cinema contemporâneo do que do cinema primitivo.

As características principais da narrativa dos primórdios do cinema mudo utilizava-se de poucos cortes e recursos de montagem. Os planos eram simples, os enquadramentos geralmente não apresentavam muitos planos próximos. O panorama das cenas transmitiam um ponto de vista mais aberto, o que pretendia ambientar o espectador e não se ater muito aos detalhes. Utilizavam-se ainda de trilhas sonoras mais lineares, padronizadas, sendo que geralmente eram executadas por orquestras.

Assim, analisando os recursos utilizados pelo diretor Renato Falcão, fica visível que utilizou muito meios técnicos e características do cinema contemporâneo, desde os movimentos de câmera (uso de câmera na mão) até a escala de planos (*plongée*, *contraplongée*, plano americano e médio, *close up* e plano de detalhe/*cut up*). Viu-se bastante planos externos, os quais eram incomuns nas produções da época.

Mesmo assim, pouco uso de fusões mantiveram-se similares no objeto estudado. Outro fator que manteve as características do estilo mudo foi o uso da iluminação, para realçar a caracterização do filme com a ausência de cor.

Em um panorama geral, o filme, apesar de manter um elo de caracterização com o estilo mudo, manteve uma forte padronização com os elementos e recursos técnicos, de linguagem e estética utilizados em tempos atuais. Beneficiou-se da tecnologia e da evolução dos estilos de narração e montagem para constituir uma classificação autônoma para a produção, e foi perspicaz ao trazer aos tempos atuais essa releitura do velho.

¹⁹ A voz *off* é quando há a presença da voz do ator sem ele estar em cena e a voz *over* é quando a voz do narrador ou voz de ator aparece comentando uma cena que está acontecendo, ou pensando alto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho desenvolvido, baseado na retrospectiva histórica do surgimento do cinema e na análise dos elementos que compõem o fazer cinematográfico, teve como objetivo demonstrar a evolução tecnológica da área e constatar que, apesar de buscar fazer uma releitura do cinema primitivo, o objeto de estudo cedeu-se aos encantos do cinema contemporâneo.

Pôde-se perceber inicialmente que os processos tecnológicos e industriais estiveram sempre presentes nas produções cinematográficas, sejam elas o estilo que fossem. Desde a criação do cinema e suas primeiras manifestações, o processo evolutivo teve como responsável a questão do investimento e aprimoramento tecnológico de máquinas e demais aparatos.

Com a popularização e barateamento das primeiras produções cinematográficas, esse meio de comunicação de massa ganhou espaço na sociedade, independente de classes sociais e nível de instrução dos espectadores. Ganhou reconhecimento e conquistou linguagem e características próprias ao longo de sua evolução construtiva. A utilização de princípios técnicos e montagem só foi possível quando a evolução técnica acompanhou esse momento de transição.

Assim, desenvolveu-se um mecanismo de produção em larga escala, onde o processo de industrialização e a cultura de massa contribuíram para que novas características fossem incorporadas e a evolução do cinema proporcionasse a inserção de som unido à imagem.

Os elementos técnicos cinematográficos, giram em torno das questões próprias e particulares de linguagem, estética e composição. Através deles é possível analisar o processo de construção filmica, baseado em questões práticas.

Baseada não só em teóricos da comunicação, mas como profissionais da área (cineastas, estudiosos sobre cinema), houve uma grande utilização de manuais técnicos que possibilitaram e facilitaram a ilustração dos elementos que compõem esse fazer cinematográfico.

No caso de **A Festa de Margarete** foi possível constatar que a releitura do estilo mudo se fez com base na parte estética e artística, pois os elementos de montagem e construção de narrativa utilizados foram quase que integralmente com base no cinema contemporâneo.

Constituído por elementos de produção do fazer filmico, trouxe em seu enredo tema

regional e bastante atual. Utilizou-se de releituras bastante características do estilo mudo, com base no humor, além do filme ser em preto e branco, utilizar-se de trilhas sonoras, sem inserção alguma de locução e/ou qualquer tipo de diálogo. Contou com a presença de som diegético²⁰ em algumas cenas.

O estudo de tal objeto é relevante para a área de comunicação, devido a não utilização de diálogos/falas/textos para o processo de comunicação e transmissão da mensagem.

²⁰ O som diegético são todos os tipos de sonoridades, que estão presentes diretamente na paisagem sonora da cena, masmo que de forma subliminar. São as vozes de narração, músicas de fundo e/ou efeitos sonoros especiais.

REFERÊNCIAS

A FESTA DE MARGARETTE (Margarette's Feast). Diretor: Renato Falcão. Porto Alegre: Filmik, 2003. 1 DVD (90 min), preto e branco, mudo.

ABCINE. Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO E A INDÚSTRIA CULTURAL. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/04fil_silva.htm>. Acesso em: 28 out. 2012.

ARANTES, Priscila. Em busca de uma nova estética. In: _____. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, 2005. p. 155-177.

ARMES, Roy. *On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação* (tradução de George Schlesinger). 2. ed. São Paulo: Summus, 1999.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. (tradução Marina Appenzeller). Campinas, SP: Papirus, 1995.

BARBOSA, Álvaro. O som em ficção cinematográfica [artigo científico]. Disponível em: <http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2012.

BREDER, Allan Wagner. A evolução e transformação da linguagem cinematográfica brasileira [artigo científico]. Disponível em: <<http://www.avm.edu.br/monopdf/24/ALLAN%20WAGNER%20BREDEDER.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2012.

CINÉTICA. Revista. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/margarete.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticarão*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 17-50.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard* (tradução de Mateus Araújo Silva). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. (tradução José Mendes Ferreira). Lisboa: Edições 70, 1981.

FILMIK. Produtora. Disponível em: <<http://www.filmik.com/index2.htm>>. Acesso em: 15 out. 2012.

GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema: ensaios, resenhas, entrevistas*. Rio de

Janeiro: Imago, 1995.

LAUMET, Sidney. *Fazendo filmes* (tradução de Luiz Orlando Lemos). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LEISH, Kennet W. *Cinema* (tradução portuguesa de Fernando Quintela e Antônio Lopes Ribeiro). Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 1987.

MACHADO, Arlino. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MALLAC, Guy de e EBERDACH, Margaret. *Barthes: iniciação e debate* (tradução de Heloysa de Lima Dantas). São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

NÉVOA, Jorge / FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da Unesp, 2009.

PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: LePM Editores, 1985.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)* [artigo científico]. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2012.

RITTAUD-HUTINET, Jacques. *Os irmãos Lumière* (tradução de Yara Laranjeira e Luciano Lopreto). São Paulo: Scritta, 1995.

RUIZ, Luis Henrique. *Obras maestras del cine mudo*. Bilbao, ESP: Ediciones Mensagero, 1997.

_____. *Obras pioneras del cine mudo*. Bilbao, ESP: Ediciones Mensagero, 2000.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SILVA, Mateus Araújo. *Adorno e o cinema: um início de conversa* [artigo científico]. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:kfhq1xhX300J:www.nesef.ufpr.br/baixar-arquivo.php?arquivo%3D2011-07-19-13-59-24-Adorno-e-o-Cinema-um-inicio-de-conversa--SILVA-Mateus-A..pdf+theodor+adorno+e+o+cinema&hl=en&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESji3jBCCzon3ccnVvIzxBWGgqu4F0Cf5rHOgRu7ct2yTXa9_7QybSWmh7JNSklAZFH-t04LzIiwWs0RdVTekZj8XcBi7KU10-7yddPqHmlXV9WpCv_hWjtTsjs0tl16HSdG7xTQ&sig=AHIEtbR0z8bo6o9g7Rjs5FrdnLoLz wR_kA>. Acesso em: 28 out. 2012.

ANEXO 1

< <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/a-festa-de-margarette/id/10619>>.
Acesso em: 26 nov. 2012.

FICHA TÉCNICA

Diretor: Renato Falcão

Elenco: Hique Gomez, Ilana Kaplan, Carmen Silva, Jefferson Silveira, Isis De Medeiros.

Produção: Renato Falcão

Roteiro: Renato Falcão

Fotografia: Renato Falcão

Trilha Sonora: Hique Gomez

Duração: 80 min.

Ano: 2002

País: Brasil

Gênero: Comédia

Cor: Preto e Branco

Estúdio: Filmik

Classificação: Livre